

# Рассказ-стилизация в русской прозе начала XX века

(специфика и проблематика жанра)

В. Н. Быстров\*

С. Ю. Ясенский\*\*

Мы, вероятно, не ошлвемся, высказав предположение, что феномен “стилизации”, получивший достаточно широкое распространение в прозе начала века, явился во многом порождением настоящего культа формы. Этот феномен — в некотором смысле реакция самосохранения традиционной художественности от разрушения, от воздействия внеэстетической словесной стихии. Данная ситуация была по-своему закономерна : она отражала тот переломный “послечеховский момент”, когда завершился классический период литературы прошедшего века и только-только начинался активный поиск новых художественных возможностей слова. И это открывшееся пространство в области словесного искусства стало интенсивно заполняться самым разнородным, самым разнотильным художественным материалом. Своеобразие ситуации заключалось, в частности, в том, что художники, нареченные модернистами и сами считавшие себя таковыми, нередко заявляли себя в области формы как завзятые “традиционалисты”.

Новое явление в отечественной словесности не прошло, естественно, мимо внимания современников. Вот только восприятие и понимание его было зачастую сужено отсутствием исторической перспективы, позволяющей оценить данное событие культуры во всей сложности и полноте. Так, например, известный критик А. Измайлов писал : “Литературные магазины модных вещей щеголяют

---

\* 과학 아카데미 러시아 문학 연구소(ИРЛИ, Пушкинский дом) 교수

\*\* 과학 아카데미 러시아 문학 연구소 교수(작고)

изобретениями последнего часа. Последний крик моды — так называемые стилизованные подделки.

Не угодно ли подделок под древний стих Ломоносова и Державина? К вашим услугам Вячеслав Иванов. Может быть, вам понравились бы старинные апокрифы, читайте “Лимонарь” Ремизова. Хотите вернуться в 18-й век, — зайдите в книжный магазин, и вам дадут книжки, не только внешне выдержанные в стиле повестей, издававшихся за границей во дни Вольтера, но и написанные вязким и канцелярским языком наших официальных реляций 18-го века”. Далее критик с сожалением восклицал : “Бедные задопяты! Они не чувствуют, что уперлись головой в гробы и наслаждаются ароматом тления! Бедные слепцы, которые идут за ними, считая их за пророков и тайнозрителей”.<sup>1)</sup> А. Измайлов представлял в данном случае общедемокритическую критику, тесно связанную с идеологией классической литературы прошлого века, питавшейся великими философскими и нравственными идеями. Всего этого критик в “стилизованных подделках” решительно не видел.

Более беспристрастным и точным в своих суждениях и оценках был С. Маковский, который через много лет так характеризовал генезис и специфику жанра : “Все наше искусство XX века тянулось к стилизации, тем самым как бы вновь прививая русскому дичку художественный европеизм. Прививка, сделанная Петром, требовала возобновления, — в этом ведь и состояло эстетство художников “Мира искусства” и “Аполлона”. Наша поэзия в предреволюционные десятилетия быстро развилась в этом же направлении, и проза следовала за ней, но куда менее убедительно, — слишком велико было наследие, полученное ею от наших корифеев-прозаиков XIX века. И все же из наших прозаиков наиболее гениальные — Пушкин и Лермонтов — показали в прозе пример высокого европейского вкуса ; то, что сделал с русской прозой Пушкин, объясняется откровенной галломанией. У нас, в “Аполлоне”, М. Кузмин считался самым талантливым из последователей этого прозаического пушкинианства”.<sup>2)</sup> Наблюдения С. Маковского, несомненно, имеют под собой основание. Но чувст-

---

1) Измайлов А., На переломе. *Литературные размышления*. СПб., 1908. С. 5-6.

2) Маковский С., *На Парнасе “Серебряного века”*. Мюнхен, 1962. С. 246.

вуется в них некоторая однозначность подхода. Стилизация, с точки зрения С. Маковского, — прежде всего подражание, попытка усвоить элементы “чужой” эстетики.

Между тем, книжность художественного мышления и самовыражения в то время далеко не всегда означали плоскую “вторичность”, слепое подражание или даже простое следование тем или иным образцам, традициям. “Стилизация, — формулировал М. Кузмин, — это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени”.<sup>3)</sup> Таким образом, наиболее существенными здесь являются три взаимосвязанных аспекта : сам художественный замысел автора, логика перенесения его в “известную эпоху” и эстетика “литературной формы данного времени”. Чем более значимыми для писателя были все три эти аспекта, тем сознательнее, серьезнее и принципиальнее он подходил к данному жанру, стремясь использовать присущие именно ему особенности. Если для одних художников имитация стилей была лишь элементом поиска своей манеры письма, то для других этот метод стал основой новеллистического творчества.

Характерным представителем первой группы можно считать А. Н. Толстого, который в раннем творчестве очень широко и многообразно экспериментировал в жанре новеллистики. Первый период своего творчества он начал со стилизации под прозу конца XVIII века (рассказы “Соревнователь” и “Яшмовая тетрадь”) и закончил стилизацией исторических документов петровской эпохи в новеллах “Первые террористы” (это был, скорее, эскиз, набросок) и “Наваждение”, созданных в 1917 году. Характеризуя этот начальный этап, А. Н. Толстой писал : “У меня процесс овладения словом был длительный. Вначале слово было для меня вроде дикого животного, — брыкалось и не слушалось и само несло меня в дебри. Затем открылась удобная, легкая и приятная область — “стиль”. Готовый язык, давно усмирленный и послушный, но мертвый...”<sup>4)</sup> Он пробует свои силы в самых разных стилевых регистрах : пишет и под Тургенева, и под Гоголя, и слогом Достоевского, Чехова, и по рецептам символ-

---

3) Кузмин М., О прекрасной ясности // *Аполлон*. 1910. №4. С. 9.

4) Толстой А. Н., *Полн. собр. соч. : В 15-ти тт.* Т. 13. М., 1949. С. 552.

истов. “То мне казалось, — вспоминал впоследствии А. Н. Толстой, — что нужно писать красиво, чтобы речь лилась по всем канонам словесности, — по-тургеневски, то казалось необходимым, чтобы фраза гипнотизировала моего читателя “магией” слов, шаманскими ритмами...”<sup>5)</sup> Любопытное признание... Старые образцы слога спокойно соседствуют со сверхмодными “ритмами” в прозе одного художника именно потому, что все стили получили вдруг почти равные права и значение. Наступило уникальное “междоцарствие” стилевых форм.<sup>6)</sup>

Примечательна история создания рассказов-стилизаций, посвященных петровской эпохе. Как неоднократно отмечал А. Н. Толстой, основой их послужили пыточные записи петровского времени, собранные в книге профессора Н. Новомбергского “Слово и дело государевы” (Томск, 1909). Связь рассказа-эскиза “Первые террористы (Извлечения из дел Преображенского приказа)” с документальными записями очевидна. А. Н. Толстой широко использует чисто языковые особенности исторического источника : обилие сочиненных предложений с многократно повторяющимся соединительным союзом (чаще всего “и”), повторы, инверсии и т. д. Он также отдает предпочтение несобственно-прямой и косвенной речи, которые характерны для записей. А. Н. Толстой пытался превратить “служебную” функцию дьяков-писцов художественную : “К приказному дьяку Фокину в Преображенский приказ, что на Лубянской, явился садовник Ганка Рябишин, крикнул за собой слово и дело государево и подал письмо, серой бумаги, подмоченное и помятое.

При этом сказал, что письмо нашёл в штанах, в кармане у помещика Акима Тельного, у кого он живет здесь в Москве на его, Акима, дворе, в подклетьи. И что это письмо еще в прошлом году хотел взять и тем грозился. Но в са-

5) Там же. С. 357. Ср. также другое свидетельство А. Н. Толстого : “Я был воспитан на Тургеневе. Больше всего любил Гоголя. Мостик для меня к этим далеким высотам перекидывал Алексей Ремизов” (Там же. С. 566).

6) Нередким явлением был синтез стилей даже в пределах одного произведения. Сергей Соловьев, например, в предисловии к своей книге “*Crurifragium*” писал : “Для двух моих сказок <имеются в виду “Сказка о Серебряной Свирели” и “Сказка о Апрельской Розе” — Ред.> я пользовался формой сказок Андерсена и Гофмана, применяя некоторые технические приемы, выработанные в наше время Валерием Брюсовым и Андреем Белым” (Соловьев С. *Crurifragium*. М., 1908. С. XIII).

мый Оспожин пост вернулся Аким домой пьяный, и зашел в клеть, и ругался, и бил кулаком в дверной косяк, называя его, Ганку, изветчиком и чертовым сыном. И, распалась, вышиб его из клетки на двор. А на дворе схватили его холопы и посадили в подвале на цепь. На цепи на сундуке продержали его, Ганку, четыре недели. И была ему от того боязнь и такое страхование, что по сей день по ночам мыши и змеи и всякие гады привидением являются".<sup>7)</sup>

В "Первых террористах" А. Н. Толстой не только использовал документальную основу первоисточника ("Сыск о волшебном письме"), но и взял, в сущности, форму изложения, присущую судебным актам. Фабула следующего рассказа, "Наваждение", была заимствована А. Н. Толстым из "Дела об иеромонахе Севского монастыря Никаноре, присланном из Монастырского приказа в Преображенский, вследствие объявленного им за собой государева дела". И здесь писатель использовал синтаксический строй записей, явившийся основой стилизации и обеспечивший единство стиля повествования ("И Никанор пошел, и двери за собой затворял, и накладывал крючки...", "И Никанор сказал — верь! И целовал крест наперстный..." и т. п.).

"Наваждение" — рассказ во многих отношениях полуэкспериментальный в новеллистике А. Н. Толстого тех лет. Возможно, автор не стремился исполнить его строго по канонам жанра стилизации как такового, однако признаки этого жанра стилизации как такового, однако признаки этого жанра тут налицо. Стилизация есть прежде всего подобие : языка, речевого строя, способа мышления, повествовательной манеры... Но главное — подобие достоверной картины эпохи, иллюзия истинности изображаемых событий и эпизодов. В рассказе А. Н. Толстого обращает на себя внимание тот факт, что воссозданные в нем события показаны глазами возможного рядового их участника (вымышленного писателем послушника Трефилия). А. Н. Толстой не устраивала в этом качестве даже фигура исторически реального иеромонаха Никанора. И, видимо, закономерно то, что в центре повествования оказалась не история противостояния Мазепы и Кочубея, основная в документе, а история любви Трефилия к Матрене. А. Н. Толстой показывает героя, втянутого волей случая в водоворот

---

7) Творчество А. Н. Толстого. М., 1957. С. 217.

напряженных событий и определенным образом их переживающего. Историческая реальность далекой эпохи предстает в рассказе как психологически преломленная реальность. В образе Трефилия А. Н. Толстой как бы “моделирует” одно из возможных субъективных восприятий данной эпохи.

“Никто не знает, что было, как было”, — вот одна из исходных установок писателя-стилизатора, выраженная Сергеем Ауслендером во вступлении к его второму сборнику рассказов (1912). Эта установка во многих отношениях “развязывает руки” художнику. Она же определяет и особенности жанра стилизации, довольно изощренного в эстетическом отношении. Стилизация занимает место где-то на границе серьезной литературы и легкой, развлекательной беллетристики. И этом, в частности, объясняется сложность ее интерпретации. Намерения и притязания писателя-стилизатора почти всегда до конца не ясны, скрыты; он часто как бы балансирует то на грани мистификации, то на грани едва уловимой пародии и вместе с тем намекает на присутствие в тексте какой-то потаенной многозначительности. Таковы многие рассказы-стилизации Сергея Ауслендера, Бориса Садовского, Михаила Кузмина, Александра Кондратьева.

Первый сборник С. Ауслендера “Золотые яблоки” (1908) объединил рассказы, жанровую разновидность которых сам писатель определил так: “новеллы из занятой книги любовных и трагических приключений”. Эпиграфом к ним могли бы послужить слова из французской песни, приведенной в одном из рассказов:

Любви утехи длятся миг единый,  
Любви страданья длятся долгий век...

С. Ауслендер уделяет особое внимание такому канону жанра, как событийная насыщенность и занимательность. Быстрая смена эпизодов, таинственность, недомолвки, туманные намеки — неотъемлемые атрибуты его повествовательной манеры. Однако смыслы, возникающие на сюжетном уровне, далеко не равнозначны авторской художественной концепции, завуалированной многими внешними приемами.

Довольно отчетливо эта авторская тенденция прослеживается в цикле из трех рассказов, посвященных Французской революции. С. Ауслендер избирает, как и в большинстве своих произведений, субъективизированную форму повествования от лица вымышленного участника событий, некоего юного салонного аристократа Фраже, что придает рассказам необходимую психологическую мотивированность, а заодно создает иллюзию максимального приближения читателя к изображаемому времени. В преломленном восприятии героя-рассказчика последовательно показываются три фазы революции : начало (“Бастилия взята”), кульминация, разгул террора (“Вечер у господина де Севираж”) и угасание, история убийства Марата (“Литания Марии-девственнице из Каенны”). Написанные в 1906-1907 гг., эти новеллы вполне могли восприниматься в суровом контексте событий первой русской революции. И, видимо, не случайно речь в них идет о людях избранного круга, застигнутых врасплох, воспринимающих революцию как нечто преходящее, как недоразумение, трагическую случайность, делящих вид, что она их никоим образом не касается. Все они, в томительном ожидании “приглашения на казнь”, ищут облегчения в том, чтобы отдаваться “знакомой власти приятных выдумок, не вспоминая трагической действительности”.<sup>8)</sup> И все-таки, думается, С. Ауслендер создавал этот цикл рассказов-стилизаций не только ради беглой зарисовки исторических и психологических аналогий. В них угадывается и иной, более глубокий и обобщенный смысл, который кратко может быть сформулирован так : в мире всегда есть силы, противостоящие любви ; но и среди казней, предательства, позора дух и проявления ее все-таки живут, жизнь души, сердца продолжается вопреки всему, и ее остановит только смерть. Но и эта интерпретация является лишь одной из нескольких возможных. Художественная специфика стилизации в том и состоит, что в ней принципиально отсутствует какая-либо обнаженная идеологема, жесткая однозначность. Она хранит в себе, как код, память исходного жанра и стиля с их эстетикой и в то же время обогащена ретроспективным знанием автора. Ни то, ни другое не преобладает... Но в совокупности дает читателю простор для осмысления. Поэтому, к примеру, эстетика экзотического, авантю-

---

8) Ауслендер С., *Золотые яблоки*. СПб., 1908. С. 18.

рного жанра является в новелле-стилизации столь же значимой, как и многомерность потаенных смыслов. Так, в рассказе М. Кузмина "Приключения Эме Лебефа" событийная фабула вообще кажется самоцельной. Это некий "сгусток", квинтэссенция европейского авантюрного романа. Прав был Валерий Брюсов, когда писал: "Приключения Эме Лебефа" можно выдать за отрывки старофранцузского романа середины XVIII века. Я говорю "отрывки", потому что авторы того времени не позволяли себе таких быстрых переходов от одного события к другому, какие делает г. Кузмин, и имели обыкновение вести свое повествование последовательно, почти день за днем. Сознвая утомительность этой манеры для современного читателя, г. Кузмин, как истинный художник, не захотел принести в жертву моде дух эпохи. Он строго выдержал стиль того времени во всех написанных частях повести, позволив себе не написать некоторые ее части, которые современный автор без опасения предоставляет воображению читателя. Читая "Приключения Эме Лебефа", мы словно умело выбираем глазами из несколько растянутой повести Лесажа или аббата Прево отдельные и притом наиболее существенные страницы. И, конечно, тем, что автор усвоил самую манеру говорить и мыслить рассказчика XVIII в., он гораздо интимнее вводит своего читателя в изображаемый век, чем мог бы достичь этого разными внешними описаниями".<sup>9)</sup> Однако в рассказе можно увидеть и своеобразную "мистерию" шевелящейся Истории. Недаром Брюсову чудится в нем грозная тень Французской революции, которая вот-вот одним ударом оборвет течение судьбы героя (здесь М. Кузмин предвосхитил цикл рассказов С. Ауслендера).<sup>10)</sup>

В цикле новелл под общим заглавием "Петербургские апокрифы", вошедшем во второй сборник рассказов С. Ауслендера, автор, казалось бы, протягивает зримые нити к современности. Во вступлении он, в частности, пишет: "Томные вздохи любовников в аллеях Летнего сада, предсмертные стоны декабрьских

---

9) *Весы*. 1907. №7. С. 80-81.

10) Там же. С. 81. По мнению С. Ауслендера, М. Кузмин воссоздал в рассказе жизнь, "освобожденную в одном порыве к бесконечному наслаждению", выражающую "протест индивидуализма против общественных идеалов надвигающейся революции" (В мире искусств. 1907. № 7/8. С. 31).



романтиков на великой дворцовой площади, грозные трубы Петра — все еще не замерли, не заглушены суетой нашей жизни”.<sup>11)</sup> Но актуализация петербургской тематики опять же оказывается условной, почти мистифицированной : она осуществляется лишь на уровне мифологических представлений о загадочном, “веселом, жестоком и необычайном Петербурге” минувшего и настоящего.

Аналогичный подход к петербургской теме ощутим в рассказах Бориса Садовского, вошедших в его сборник под названием “Узор чугунный” (1911). Рассказы Б. Садовского — это своего рода иллюзия достоверности, которая тщательно подкреплена стилем и столь же тщательно разрушена внутренним сюжетом. Языковой и жанровый каноны прозы начала XIX века выдерживаются Б. Садовским предельно строго. Вряд ли он подражает манере какого-то конкретного писателя при всей очевидности некоторых литературных переключек и соответствий (например, рассказ “Черты из жизни моей” заставляют вспомнить многие страницы “Капитанской дочки” : “Батюшка снарядил меня в Петербург на службу. Благословя меня материнским образом Скоропослушницы <...>, взял он с меня клятвенное обещание честно служить и помнить присягу, паче же всего удаляться развратного сообщества и картежной игры. Засим вручил он мне письмо к Светлейшему...”<sup>12)</sup>, эпизод карточного проигрыша в трактире очень напоминает эпизод встречи Гринева с Зуриным и т. д.). Нет, Б. Садовской использует скорее некий “интегрированный” литературный стиль эпохи (как в жанре записок, так и в рассказах от лица повествователя). Этот стиль не просто узнаваем, он маркирован всевозможными дополнительными приметам : характерными подзаголовками (например, “Памятные записки гвардии капитана А. И. Лихутина, писанные им в городе Курмыше в 1807 году”), эпитафиями, различными структурными приемами. Кроме того, время действия, как правило, датировано автором с точностью до года. Все эти формальные ухищрения служат достижению определенной цели : они заставляют читателя поверить в истинность, реальность описываемых событий. Э. Шубин, один из немногих исследователей в области стилизации, назвал Б. Садовского “хронографом и архи-

---

11) Ауслендер С., *Рассказы*. Кн. П. СПб., 1912. С. 9.

12) Садовской Б., *Узор чугунный*. *Рассказы*. М., 1911. С. 6-7.

вариусом”, видя в нем лишь скрупулезного имитатора.<sup>13)</sup> Дело, однако, обстоит несколько сложнее : талантливая стилизация предполагает нечто большее, чем просто имитация стиля. Правда, в рассказах Б. Садовского это “нечто” угадывается далеко не сразу : у него почти нет установки на актуализацию тем и мотивов, нет своих гипотез о прошлом, нет стремления обнажать психологию героев. И все-таки реставрация стиля вековой давности — для Б. Садовского не самоцель. И даже не только свидетельство его приверженности духу любимой эпохи, столь же невозвратимой, как и нетленной, не только выражение ностальгии по “прекрасной ясности” (если использовать выражение М. Кузмина) : ясности и прозрачности в языке, мышлении, нравственных представлениях и т. д. В стилизациях Б. Садовского (как, впрочем, и в рассказах М. Кузмина, С. Ауслендера) угадывается своеобразный художественный замысел. Эстетическая двусмысленность, все время ощущаемая в стилизованном повествовании, порождает особый “эффект несовпадения” и в конце концов оборачивается смысловой двойственностью, амбивалентностью восприятия : все, о чем рассказывает автор, могло быть, а могло и не быть, часто невозможно понять, определить — реальность это, или чистый вымысел, легенды, то ли это серьезьез, то ли — сплошная ирония, то ли перед нами истинные исторические лица, герои (Полежаев, Денис Давыдов, Раевский и др.), то ли эти образы — плод писательского воображения... Более всего, пожалуй, это напоминает вариации по мотивам...

Авторская точка зрения надежно камуфлируется стилем, избранной манерой повествования. И все же акцентировка “post factum” присутствует в тексте, поскольку у автора есть известное позднее знание того, что несовершенное сейчас — потом совершится, недосказанное — доскажется, тайное — явным, простое — сложным, сложное — простым. Это сверхзнание заложено в текст как бы поверх стиля. И подобная двойственность восприятия и создает ту грань, которая не позволяет смешивать рассказ-стилизацию с сугубо исторической прозой, имеющей иные, более конкретные цели (там речь идет не об иллюзиях и подобию, а о правдоподобии, фактической достоверности изобра-

---

13) *Судьбы русского реализма начала XX века*. Л., 1972. С. 91.

жаемого) ; кроме того, писатель-стилизатор чаще всего преследует именно эстетические цели : проблема “как?” для него важнее проблемы “о чем?”. Демонстративно опосредованный характер воплощения творческого замысла — важная особенность жанра стилизации.

Между тем, это не означает, что художники-стилизаторы предпочитали творить исключительно в сфере “чистого искусства”. Переключки с Французской революцией в стилизациях 1900-х годов — вещь слишком очевидная, чтобы прибегать к доказательствам. Но даже цикл “итальянских новелл XV века” Д. С. Мережковского (“Любовь сильнее смерти”, “Наука любви”, “Микель-Анжело”, “Святой Сатир”) скрыто связан с современностью, которую писатель, с одной стороны, противопоставлял эпохе Возрождения, но с другой — видел в ней приметы того же соединения язычества и христианства, которое казалось ему спасительным.

О том, что жанр рассказа-стилизация был не чужен серьезной философской проблематики, свидетельствуют и некоторые новеллы В. Брюсова, вошедшие в сборник “Земная ось” (1907). Правда, к жанру стилизации, без оговорок, можно отнести лишь рассказ “В подземной тюрьме”, имеющий подзаголовок “По итальянской рукописи начала XVI века”.

В этой новелле повествуется о том, как аристократка Джулия Ларго и рыбак Марко полюбили друг друга, находясь в нечеловеческих условиях, в заточении в городской тюрьме, куда их заключили турецкие завоеватели. Страсть, охватившая влюбленных, их молитвенное отношение друг к другу столь возвышенны и идеальны, что доказывают как будто бы, насколько человеческая душа не зависит от внешних обстоятельств. Однако после освобождения все возвращается на круги своя. Джулия вновь становится знатной дамой, Марко — бедным рыбаком, и между ними, как и до плена, не может быть ничего общего. Законы человеческой души прихотливы, сопротивление власти обстоятельств и покорность общему ходу вещей причудливо сплетены в ней, человек и непредсказуем, и исчислен — так решается психологическая проблематика рассказа.

Свои стилизации древнегреческих мифов Александр Кондратьев снабдил подзаголовком “мифологические рассказы”. Есть у него и другое обозначение : “реставрация мифа”. Эти жанровые определения довольно точно выражают о-

особенности культивируемых писателем “малых” прозаических форм : А. Кондратьев импровизирует на мотивы мифологических сюжетов. Порою он в точности воспроизводит их основу (“Фамирид”), порою дает их вольное переложение (“Орфей”, “Афродита-заступница”), иногда уснащает мифологией повествование о реальном лице (“Сапфо у Гадеса”) или же создает свой миф по классическим канонам (“Лебеди Аполлона”). Перед А. Кондратьевым, судя по всему, стояли задачи число эстетического свойства : обретая вдохновение в поэтических образцах древности, он воссоздает их благородную художественную форму, и “старые мехи” для него явно дороже “нового вина”.

Николай Гумилев в цикле из трех новелл “Радости земной любви” (Весы, 1908. № 4) дал довольно точную стилизацию ренессансных новелл. История любви “благородного Гвидо Кавальканти к стройной Примавере” рассказана в изысканной художественной манере, полной отточенных красот стиля, изящных сравнений и образов. Любовная коллизия, окутанная завесой стиля, овеяна тонким ароматом истории о сути земного бытия, в котором жизнь, страсть и гибель сплетены в один клубок. Второй смысл новелл одухотворяет изящная параллель между любовью героев и страстью Данте к Беатриче. По контрасту с возвышенным чувством великого флорентийца Гумилев рисует “другую любовь, радости и печали которой проходили не среди холодных небесных пространств, а <...> на цветущей итальянской земле”. Так возникает смысловой объем, в котором философия, эстетика и практика любви эпохи итальянского Возрождения находит стройное художественное воплощение.

Незаурядным писателем-стилизатором считался ныне почти забытый поэт и прозаик Василий Комаровский, автор известного в свое время рассказа “Sabinula” (“Аполлон”. Литературный альманах. СПб., 1912), повествующего о посленероновской эпохе Римской империи. Среди героев рассказа — Тацит, Публий Агрикола. С. Маковский особо выделил Вас. Комаровского среди художников-стилизаторов, охарактеризовав его прозу как “лаконическую, простую, и точную” : “Картезианская четкость соединяется в этой прозе с художественной утонченностью в описательных деталях. Словесная музыка ее поражает благородством тона, выбором слов, эпитетов — всем холодком самоограничения, краткостью и меткостью. И еще — желанием быть объективным до конца,

спрятать “господина автора” иронией над собой и даже принижением своего авторского умения”.<sup>14)</sup> С. Маковский назвал Комаровского “прозаиков одного произведения”, подчеркнув при этом, что автору новеллы “Sabinula” удалось сделать то, что только пытались осуществить М. Кузмин, С. Ауслендер, В. Брюсов и др. — “написать рассказ и по словесной плоти, и по духу совсем западноевропейского склада.”<sup>15)</sup>

Нужно особо отметить увлечение Вас. Комаровского различными мистификаторскими приемами и ухищрениями, которые должен были совершенно нейтрализовать авторское “я”, подчеркнуть абсолютный характер стилизации. Комаровский выступил под псевдонимом “Incitatus” (так звали коня императора Каллигулы, которого он возвел в звание сенатора). Это не случайно, если учесть эпизод в истории Римской империи, воссозданный в рассказе. Кроме того, в предисловии, написанном якобы Эразмом Роттердамским, сказано, что рукопись повести найдена в библиотеке кардинала Бибиены и является, в свою очередь, “подделкой”, что неизвестный автор ее — “неудачный подражатель Лукиана”.<sup>16)</sup>

В жанре рассказа-стилизации, если говорить обобщенно, как бы в свернутом виде присутствуют разнообразные эстетические возможности. С одной стороны, этот жанр можно рассматривать как частную разновидность форм художественного историзма, поскольку подлинный мастер-стилизатор, тонко производя ушедшую эпоху в ее особенностях и оттенках, в то же время умело пользуется исторической дистанцией, позицией “внеаходимости” стороннего наблюдателя, который дает читателю возможность подняться над изображаемой эпохой, окинуть ее в перспективе и задуматься, таким образом, и о грядущем. Рассказ-стилизация при всем своем демонстративном соответствии стилистическому, а также психологическому и идеологическому колориту прошлого не является простой копией. Это такая “калька”, сквозь которую нередко просвечивает современность, в чем-то реализовавшая заложенный в прошлом потенциал — созидательный или разрушительный. С другой стороны, в жанре вопло-

14) Маковский С. *На Парнасе “Серебряного века”*. С. 247.

15) Там же. С. 246.

16) *Аполлон. Литературный альманах*. СПб., 1912. С. 52.

тилось и общее для литературы XX в. стремление рассмотреть проблемы своего времени в форме притчи, параболы, позволяющей обозначить тайные и вечные смыслы в событиях современности.

Притягательность и плодотворность жанра стилизации в начале века объясняется и чисто художественными его свойствами : ведь когда творческий замысел талантливо облачается в канонические литературные формы прошедших эпох, у писателя есть хороший шанс избежать как грубой прямолинейности, так и вневременной, беспочвенной “рафинированности”.

## Le récit-stylisation en prose russe au début du XX siècle (les spécificités et l'ensemble de problème)

V. N. Bystrov  
S. Ju. Jasenskij

Dans cet article il s'agit des problèmes de la stylisation en prose russe au début du XX siècle. Cet étude est consacré aux récits de A. Tolstoï ("Une hallucination"), V. Brusov ("Dans la prison souterrain"), B. Sadovskoi ("Les traits de ma vie" etc), M. Kuzmin ("Les aventures d'Emé Lebeuff"), S. Aou-slander (les nouvelles du recueil "Les pommes d'or"), B. Komarovski ("Sabinula"), N. Gumilev ("Les joies d'amour terrestre") et d'autres.

En Russie les oeuvres stylisés ont été populaire parmi les amateurs de la prose moderniste. Le récit-stylisation se trouve à la limite de la littérature sérieuse et belles-lettres divertissants. Les auteurs d'article écrivent de tels canons du genre, comme la mystification, le dynamism, le caractère mystérieux, les allusion historiques, la précision de la langue et cetera.