

ЖАНР «УСАДЕБНОЙ» ЭЛЕГИИ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Боровская Анна Александровна, доктор филологических наук, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

В русской литературе первой трети XX века модификация жанровой формы элегии обуславливает многообразие ее разновидностей (унылая, кладбищенская, пейзажная, «усадебная», онтологическая) и другие. «Усадебная» элегия широко представлена в творчестве И. Бунина, И. Анненского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Северянина. Жанровый облик «усадебной» элегии генетически связан с хронотопом буколической лирики и «поэзии Царского села». Жанрообразующую функцию в «усадебных» элегиях И. Бунина выполняют приемы стилизации и синтеза. Художественная картина мира в «усадебной» элегии А. Ахматовой носит культуроцентрический характер. Вторичное разыгрывание жанровых клише становится объектом трагедии и пародии в творчестве И. Северянина.

Ключевые слова: жанр, реставрация, модификация, «усадебная» элегия, стилизация, пародия, поэзия Царского Села, буколическая лирика, идиллия, межсмысловая структура, жанровый синтез

THE GENRE OF "FARMSTEAD" ELEGY IN RUSSIAN LYRICS
OF THE XX CENTURY

Borovskaya Anna A., Doctor of Philological Sciences, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishev st., e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

The modification of genre form of elegy in Russian literature in the first third of the XX century determines the variety of its types (sad, cemetery, landscape, "farmstead", ontological, etc.) "Farmstead" elegy is broadly represented in works by I. Bunin, A. Annensky, A. Akhmatova, O. Mandelshtam, I. Severyanin. Genre image of "farmstead" elegy is genetically connected with chronotope of bucolic lyrics and "the poetry of Tsarskoe Selo". Genre-making function is performed by means of stylization and synthesis in I. Bunin's "farmstead" elegies. The artistic picture of world in A. Akhmatova's "farmstead" elegy has culture-centered character. Secondary performance of genre clichés becomes an object of travesty and parody in I. Severyanin's works.

Keywords: genre, restoration, modification, "farmstead" elegy, stylization, parody, poetry of Tsarskoe Selo, bucolic, idyl, intertextuality, genre synthesis

В творчестве отдельных поэтов первой трети XX века можно встретить индивидуальные варианты элегии – оригинальные модификации как жанровых разновидностей (унылая, кладбищенская, романтическая, пейзажная, руистическая («усадебная»), онтологическая, элегия-реквием, импрессионистская), так и жанра в целом. Примером реставрации жанра служит так называемая «усадебная» элегия, широко представленная в лирике И. Бунина, И. Анненского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Северянина и др. Признаки «усадебной» элегии, генетически восходящей к сельской ее разновидности, весьма аморфны и связаны с воплощением образа русского дворянского поместья, а также комплекса переживаний об утрате старинного патриархального уклада. В то же время в «усадебной» элегии актуализируется роль идиллического хронотопа в формировании элегического мира, однако статическое изображение сельского быта, свойственное буколике, в данном случае

уступает место детализированному описанию динамических изменений в жизни современной автору деревне. Как писал И. Бунин о древней Маре: «Все тихо, мирно, скромно; здесь чаще всего могут под воздействием природы возникать элегические настроения» [9, с. 488]. Элегии И. Бунина («Забывтый фонтан», «Запустение», «Из окна», «Люблю цветные стекла окон...», «Вечер», «Матери», «Холодная весна», «В пустом, сквозном чертоге сада...», «В дачном кресле ночью на балконе...») воспринимаются как феномен синтетический, вбирающий в себя черты сюжетной лирики и пейзажных зарисовок.

Так, в стихотворении «Листья падают в саду...» (1898) композиционное деление текста на две части графически маркировано: строфическое обособление (каждая строфа состоит из шестнадцати стихов, которые, в свою очередь, группируются по четыре катрена с перекрестной рифмовкой, а в последней строке происходит сбой ритма за счет усечения двух стоп – четырехстопный хорей трансформируется в двустопный) продиктовано принципом антитезы и традиционной для элегии временной оппозицией – прошлое / настоящее. Контраст двух лирических ситуаций усиливается с помощью повтора начальной строки, выполняющей функции рефрена, и описания сада, которое в первом случае противопоставлено эмоциональному состоянию лирического субъекта:

И гудит, волнуясь сад,
И угрюмо замирает.
Но в душе – все веселей!
Я люблю, я молод, молод... [5, с. 77],

а во втором, напротив, ему соответствует:

Сердце слезы мне теснят,
И, кружась в саду угрюмом,
Листья желтые летят
С грустным шумом [5, с. 78].

Антитеза как ведущий стилистический прием в творческой системе поэта становится основным компонентом концептосферы авторского сознания: «Пара кружится за парой... // Одинокое я бреду...» [5, с. 78]. Психологический параллелизм, который использует поэт, соотносится с элементами лирического сюжета: мотив встречи взаимосвязан с мотивами одиночества, старения («По листве в алее старой, // В сердце – новая любовь...» [5, с. 78]) и умирания.

Сплетение элегии в поэзии И. Бунина с другими жанровыми формами – послания («То было чудное мгновение!..» (воспроизведение несколько измененной начальной строки пушкинского послания к А. Керн актуализирует архитектуральный диалог)), посвящения («Ю. А. Бунину», «Г. А. Лукину», «В. В. Пащенко»), песни («Как светла, как нарядна, весна...», «Ту звезду, что качалась в темной воде...») приводит к ее трансформации и «неузнаваемости» структуры. Между тем сохраняются образный строй и система мотивов, вызывающие в памяти определенные ассоциативные ряды. Г. Блаасова справедливо наметила пути развития образной парадигмы элегии. С одной стороны, романтически поэтизированный образ возникает на пересечении разговорной лексики и возвышенной фразеологии: «утомленные очи», «мрак...полуночи», «узы уши», «трепетная нега». Нередко автор использует прием олицетворения, возведенного в степень мифопоэтического антропоморфизма (стихотворение «Могилы, ветряки, дороги и курганы...» (1894)), что также иллюстрирует общеэстетическую тенденцию модификации жанра элегии в русской лирике начала XX века (А. Белый «Отчаянье», И. Анненский

«Трилистник Тоски»): «Вот идет она, Степная Ночь, с востока... // И полон взор ее, загадочно унылый, // Великой кротости и думы вековой...» [5, с. 62].

С другой стороны, И. Бунин строит сложные образы на взаимодействии явлений культурного и природного миров: «и уходит узор облаков в глубину отраженных небес («На пруде», 1897), совмещая несколько видов тропов от традиционно сентиментальных или романтических эпитетов («блаженная страсть», «сладкие звуки», «милый друг»), застывшие и превратившиеся в штампы, до развернутых метафорических обобщений: «Видят они не теплицы зеркальные, // А небосклона простор голубой, // Видят они не огни, а таинственный // Вечных созвездий узор золотой» («Полевые цветы» [6, с. 11]).

Стилевые особенности элегий И. Бунина (активное использование смыслового потенциала слова, принципа полисемии, акцентуация различных семантических оттенков) обусловлены во многом романтическим мировоззрением и стремлением усилить эффект недосказанности. Так в стихотворении «Летние песни» (1887) атмосфера неоднозначности, таинственности подчеркивается субстантивированным прилагательным в среднем роде и неопределенным местоимением: «вечет чем-то таинственным, нежным»; «что-то светлое, ушедшее далеко».

В то же время автор создает разветвленную систему символических образов, которые становятся лейтмотивами, наполняющимися индивидуально-авторским, контекстовым или общепозитическим значением («звезда», указывающая на связь человека с незримым миром, «даль», вмещающая горизонты человеческого бытия и Вселенной, памяти, прошлого, «бездна», символизирующая безысходность и обреченность человеческого существования).

Еще одну линию в развитии «усадебной» элегии можно наблюдать в творчестве И. Анненского (трилистник «В парке»), А. Ахматовой («В Царском селе»), отчасти О. Мандельштама, И. Северянина («Малая элегия», «В березовом шалэ», «Письмо из усадьбы») в русле такого явления, которое в русской литературе принято обозначать как «поэзия Царского села», ведущее свое начало из лирики А. Пушкина. Особую значимость в этой жанровой разновидности приобретает воссоздание элементов садово-парковой культуры. Замкнутое идиллическое пространство архитектурно-литературной стилизации, объединяющей парк в Царском селе с модернистскими образами Версаля у французских поэтов конца XIX века такими, как «умирающий сад», «фиолетовые воды» (которые являются элементами экфрасиса и реминисценциями японских садов Моне), и аллюзиями на позднюю Римскую империю, формирует комплексы мотивов, характеризующих топоним Царского села, увядание имперской силы, эстетику упадка и умирающего века (А. Ахматова «А там мой мраморный двойник...», «Царскосельская статуя», И. Анненский «Бронзовый поэт», «Расе» и др.). Характерным признаком «поместной элегии» выступают «гораццианские мотивы», обращение к которым предполагает обязательное присутствие образа поэта-отшельника. Особенно важным звеном «руиристической элегии» (несмотря на актуальность этого признака для элегии в целом) является циклическая ритмичность времени, замкнутость его на прошлом (чаще всего литературном), повторяемость событий, произошедших в границах одного и того же имени.

Примером руиристической элегии является стихотворение А. Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» (1915). Описание топонима «Павловск холмистый», с одной стороны, отсылает к элегии В. Жуковского «Славянка»: «Славянка тихая, сколь ток приятен... твой... в твои глядятся воды / Холмы...» [5, с. 91]. С другой стороны, микрообраз «неживая вода» – элемент автоцитации: «мертвая вода» («Они глядятся в ласковые взоры...»); «сентябрьским ярким водам» («Все души милых на высоких звездах...») и т. д. И, наконец, ключевое слово «вода» приобретает архетипическое значение: поэтическая рефлексия направлена на осмысление жизни в целом, и в этом

контексте возникает эсхатологический мотив, в составе которого вода – великий хаос, начало и конец всего сущего, метафора смерти и возрождения.

Семантика мотива «воды» у А. Ахматовой полемически преемственна по отношению к традиции (А. Пушкин («Сии **живые** воды...» [10, с. 338]), И. Анненский («Там воды зыблются **светло...**»), И. Богданович (просьба Душеньки достать ей живой и мертвой воды)) и др. Вместе с тем, концепты «неживая вода», «луг» ассоциируются с античными мифами об островах блаженных и о Елисейских полях, где на лугах пасутся души умерших. Отсюда мотивы телесного и духовного блаженства («Тронет тело блаженная дрожь» [2, с. 103]) и обновления («Не живешь, а ликуешь и бредишь, / Иль совсем по-иному живешь...» [2, с. 103]). Глубинная семантическая структура текста может быть представлена как описание замкнутого пространства. Актуализируется граница топоса: «Как в ворота чугунные въедешь...» [2, с. 103], который содержит аллюзии на ряд культурных знаков – реалий: Золотые ворота в Иерусалиме, в которые по преданию должен был войти грядущий Мессия; ворота Кастора и Полидевка в Спарте (вход через ворота, по сторонам которых находились алтари Януса и Юноны, символизировал переход из одного возраста в другой – обряд инициации); Тория в сионистском храме, обозначающая пороговый символ священных пределов. В целом ворота являются знаком, разделяющим субстанционально различные области бытия: сакральная и профаническая, микрокосм – макрокосм, нижний и срединный миры (пещера) и т. п.

Вместе с тем, «праздничное» («Царское – всегда будни, потому что дома, Павловск – всегда праздник, потому что надо куда-то ехать...» [4, с. 79]) восприятие Павловска А. Ахматовой обусловлена в какой-то степени одной из связанных с этим местом литературных ассоциаций – самым светлым эпизодом романа Ф. Достоевского «Идиот» – свидание Мышкина и Аглаи, происходящее на фоне «счастливого» пейзажа Павловска.

Образ Кифареда в стихотворении А. Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» генетически восходит к образу Фамиры-кифареда из финальной сцены одноименной «вакхической» драмы И. Анненского. Статуя Аполлона, играющего на кифаре в окружении девяти муз – элемента скульптурного ансамбля Павловского парка трансформируется в литературного героя – ослепленного музыканта. Индикатором подобной трансформации является литературная отсылка к творчеству И. Анненского: «И на медном плече Кифареда // Красногрудая птичка сидит» [2, с. 104].

И. Анненский положил в основу своей драмы античный миф о Фамириде: Фамиринд – известный певец, возгордившись, вызвал муз на соревнование. В случае победы над музами он мог взять в жены любую из них, в случае поражения – музы могли с ним сделать все, что пожелают. Фамиринд не добился успеха и был ослеплен, лишен дара пения и игры на кифаре. Сюжетная организация драмы частично следует логике античного мифа: Фамира не проигрывает соревнование, но отказывается от него, очарованный игрой Музы Евтерпы; лишившись дара игры на кифаре, он в отчаянье ослепляет себя, чтобы не видеть тени вдохновения. И. Анненский сознательно изменяет мотивацию поступков и поведения персонажей, вводит дополнительную сюжетную линию, связанную с происхождением Фамиры. Проблема происхождения творческого дара, тема духовной гибели певца – невозможности служить искусству, трагедия личности, балансирующей между гордыней и разочарованием в себе, наконец, психологическая проблема самооценки – все это обусловило трансформацию античного сюжета.

Параллельный сюжет о кровосмесительной страсти матери (нимфы Аргиопы) к сыну (Фамире), развязка которого – превращение Аргиопы в красногрудую птичку. Источник этого текста – в эклоге трагедии Еврипида «Ипполит»: «... в птицу обратись скорей // И ввысь от этой оскверненной / Тобую

улетай земли» [7, с. 247]. Именно этот повествовательный эпизод и был заимствован А. Ахматовой. Совмещение в образе Кифареда двух эстетических начал: Аполлона и Фамирада формально основывается на метонимической параллели: Аполлон, играет на Кифаре, наказывает того, кто с ним состязается; Фамира наказан музами, «водитель» которых Аполлон за игру на Кифаре. Совмещение слепого кифареда и статуи Аполлона в стихотворении А. Ахматовой могло быть подсказано и монологом Фамира в десятой сцене «вакхической драмы», где определение «кифаред» отнесено не к Фамире, а к Аполлону.

Между тем, кифара – символ космоса, а ее струны соответствуют уровням вселенной, закругленная с одной стороны и ровная с другой, она становится союзом неба и земли. Таким образом, Аполлон представляет божественную стихию искусства и в то же время – мирозерцательную модель поведения (аполлоновское начало культуры). Фамира символизирует дух свободы и независимости в творчестве, индивидуальность и личностное присутствие в искусстве (культ Диониса). Тема поэзии, свободной воли художника реализуется в конфликте, проявляющемся в скрытой антитезе образа Кифареда. С другой стороны, тема прошлого, памяти порождает тему двойничества, определяющуюся соотношением статуи Кифареда и «милого голоса», представляющего лирического героя. Сближение лирического героя, который появляется в подтексте (опосредованное присутствие) и статуи перекликается с аллюзией на мировой сюжет о «нерукотворном» памятнике (воплощение памяти у А. Ахматовой). В системе координат поэтики И. Анненского слепец-кифаред с птицей на плече представляется аналогом статуи и тени – явлений, находящихся на границе мира живых и мира мертвых. Имплицированная «статуарность» слепца-кифареда у И. Анненского, в чьем творчестве античность преломляется сквозь призму позднейшей европейской и русской литературы, эксплицируется у А. Ахматовой – так, что слепец превращается в известную статую Павловского парка – Аполлона, играющего на кифаре. Стихотворение А. Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» посвящено критику и другу поэта Н. В. Недоброво. В этой связи заимствованный образ «красногрудой птички» – матери, испытывающей к сыну нематеринские чувства, служит метафорической формой намека на семейную жизнь Недоброво (гипотеза М. Кралина) [3, с. 436]. Мотив дружбы у И. Анненского (сравните миф об Аполлоне и Адмете) несомненно связан с его размышлениями о лицейских годах А. Пушкина: «В самой дружбе <...> поэт склонен был видеть нечто высшее <...> если ее освящала поэзия и скрепляли мечты о творчестве...» [1, с. 25]. Творчество было одной из доминант дружбы Н. Недоброво и А. Ахматовой. При этом все стихотворение поэта, посвященные ее другу, «пронизаны» пушкинскими реминисценциями. Однако функция топической единицы этим не ограничивается. Контрастное соположение словосочетаний «жгучий бред» – «милый голос» образует замкнутый круг движения «бега времени», бесконечного перевоплощения живого в неживое, жизни в смерть и наоборот. Этот принцип двуединого начала бытия нашел отражение в цветовой семантике красного («красногрудая птичка») – взаимосвязи крови и очищения, страсти и материнства, смерти и возрождения. В последней строке стихотворения прошлое оживает, в противоположность начальным строкам: «Круглый луг, неживая вода...» [2, с. 103]. Принцип круга, заложенный в основу композиции поэтического текста, организует процесс замещения словесного знака и присвоения ему нового содержания. Финальная сцена драмы И. Анненского: Фамира уходит странствовать по свету с красногрудой птичкой на плече.

«Янтарная элегия» (1911) И. Северянина служит примером жанровой рефлексии, метатекстового осмысления самой элегии. Иронический и пародийный элементы в стихотворении поэта становятся конституционными

принципами, определяющими форму диалога с архитектуральным прототипом, однако ими содержание элегии не исчерпывается.

Элегии предпослан эпиграф из романа в стихах А. Пушкина «Евгений Онегин» («Деревня, где скучал Евгений // Была прекрасный уголок...» [10, с. 354]), который подчеркивает генетическую связь элегического и идиллического хронотопа, различающихся только аксиологическим знаком. Идиллический образ «прелестного уголка» и элегический мотив воспоминания (отсюда прием строфической анафоры: каждое четверостишие начинается словами «Вы помните...») выступают в качестве текстопорождающих компонентов, обуславливающих развитие лирического сюжета. В то же время диалогическая организация стихотворения проявляется на различных уровнях: intersubъектном (наличие «другого», грамматически маркированного местоимением «вы»), стилистическом (соединение различных речевых регистров: разговорно-просторечного и условно-поэтического («Зеленых струй форелевой речонки // Вы помните комичные *опенки* // Под кедром, склонившими *чело*» [11, с. 18]), интертекстуальном (прежде всего, с пушкинским источником), архи- и гипертекстуальном (с элегической традицией), жанровом (между двумя жанровыми установками – элегии и идиллии (в пародийном ключе)).

В тексте И. Северянина, в соответствии с его мировоззрением, картина мира предстает как противопоставление двух начал: культурного и естественного, что обуславливает некоторую импрессионистскую декоративность и салонную театральность пейзажных зарисовок. Сочетание претенциозных цветовых оттенков («палевых», «янтарно-алых»), «дачного» хронотопа и созерцательно-экспрессивного повествования воссоздают атмосферу игры и карнавала, восходящей к архетипу «усадебной» элегии с ее эстетизацией природы. Возникает парадоксальная картина художественной действительности, чрезвычайно точно отражающая особенности миропонимания поэта: передавая ощущение «застылости» линий и контуров, И. Северянин активно использует распространенные назывные предложения: «И мрамор урн, поставленных бокалом // На перекрестке палевых дорог?» [11, с. 18].

Стремление к изображению русского пейзажа как экзотического (отсюда «аристократический» эпитет «форелевая река», использование заимствованной лексики («Вы помните над речкою *шалэ*, // Как я назвал трехкомнатную дачу...» [11, с. 18])) продиктовано принадлежностью к так называемой «оранжерейной» культуре [12, с. 72], в чем неоднократно упрекали И. Северянина его современники. Между тем ирония контекстуально обнаруживается в противопоставлении значимости и незначительности воспоминания: «Вы помните... О да! Забыть нельзя // Того, что даже нечего и помнить... [11, с. 18].

Дистанция между двумя точками зрения, между двумя высказываниями обозначена многоточием. Иронический модус оценки актуализируется за счет приемов монтажа и антитезы. Иронические образы стихотворения возникают из столкновения действительного, неизбежного и придуманного, напускного. Подобный параболический принцип построения, предполагающий удаление от данного с тем, чтобы вернуться к нему на уровне философского постижения, интегрированного личным опытом, организует рамочную композицию текста. Трансформация жанровой структуры «Янтарной элегии» И. Северянина происходит за счет создания образа жанра, некоторой «театрализации», вторичного разыгрывания формальных признаков и приемов элегии.

Таким образом, реставрационные процессы, определяющие развитие «усадебной» в начале XX века, протекают на фоне «размывания жанровых барьеров», что приводит к сближению стабильных жанровых моделей и «лирического стихотворения, неопределенного в жанровом отношении» а, следовательно, по мнению многих исследователей, и к разрушению самой жанровой структуры. В то же время апелляция к самой архитектуральной схеме,

пародийное и ироничное обыгрывание жанрового канона свидетельствуют об активной жизни жанровой традиции.

Список литературы

1. Аникина А. О литературных истоках детских мотивов в поэзии А. Ахматовой / А. Аникина // Русская речь. 1991. – № 1. – С. 21–27.
2. Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. / А. Ахматова. – М., 2000.
3. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. / А. Ахматова. – М., 1996. Т. 1.
4. Будыко М. Рассказы Ахматовой // Звезда. – 1989. – № 6. – С. 76–81.
5. Бунин И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. / И. Бунин. – М., 1987.
6. Бунин И. Тропами потаенными. Стихотворения / И. Бунин. – М., 1997.
7. Еврипид Трагедии / Еврипид. М., 1969.
8. Жуковский В. Баллады и стихотворения / В. Жуковский. – М., 1990.
9. Кунин В. Поэты пушкинского круга / В. Кунин. – М., 1983.
10. Пушкин А. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. Пушкин Л., 1977. – Т. 3.
11. Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Проза / И. Северянин. – М., 1999.
12. Филимонов С. Символизм как семиотическое явление и его гносеологическая оценка : дис. ... канд. филос. наук / С. Филимонов. – Казань, 1999.

References

1. Anikina A. O literaturnykh istokah detskih motivov v poezii A. Ahmatovoy [On the literary origins of children's motifs in the poetry of Anna Akhmatova] // Russkaya rech. 1991. № 1. pp. 21–27.
2. Ahmatova A. Sobraenie sochinenij [Complete works]: V 6 t. T. 4. M., 2000.
3. Ahmatova A. Sochinenija [Works]: in 2 t. T. 1. M., 1996.
4. Budyko M. Rasskazy Ahmatovoj [Akhmatova stories] // Zvezda. 1989. № 6. pp. 76–81.
5. Bunin I. Sobraenie sochinenij [Complete works]: in 6 vol. Vol. 1. M., 1987.
6. Bunin I. Tropami potaennymi. Stihotvorenija [The hidden trails. Poems]. M., 1997.
7. Evripid Tragedii [Tragedy]. M., 1969.
8. Zhukovskij V. Ballady i stihotvorenija [Ballads and poems]. M., 1990.
9. Kunin V. Poety pushkinskogo kruga [Poets of Pushkin's circle]. M., 1983.
10. Pushkin A. Polnoe sobranie sochinenij [Complete works]: in 10 vol. Vol. 3. L., 1977.
11. Severjanin I. Stihotvorenija. Pojemy. Proza [Lyrical poems. Poems. Prose]. M., 1999.
12. Filimonov S. Simvolizm kak semioticheskoe javlenie i ego gnoseologicheskaja ocenka [Symbolism as a phenomenon of semiotic and its epistemological evaluation]. Kazan', 1999.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ЕВРАЗИЙСКИЕ ГРАНИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Кукуева Асият Абдуллаевна, кандидат филологических наук, Дагестанский государственный педагогический университет, 367003, Россия, Республика Дагестан, г. Махачкала, ул. Ярагского, 57.

В статье дан анализ критических взглядов А.И. Герцена, Д.Ф. Достоевского, Н.Н. Страхова и Д.И. Писарева на роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». Автором, в контексте романа И.С. Тургенева, рассматриваются вопросы культурно-исторической детерминированности русской классической ли-