



*Новый  
Филологический  
Вестник*





**НОВЫЙ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
ВЕСТНИК**



**№ 2(13)  
2010**

Москва  
2010

# **Новый филологический вестник**

**№ 2 (13) ' 2010**

## **Редакционная коллегия:**

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),  
С.С. Бойко (канд. филол. наук, доцент),  
М.Н. Дарвин (д-р филол. наук, проф.),  
Д.М. Магомедова (д-р филол. наук, проф.),  
Г.В. Макарова (д-р искусствоведения, проф.),  
И.В. Морозова (д-р филол. наук, проф.),  
Н.С. Павлова (д-р филол. наук, проф.),  
Н.Д. Тамарченко (д-р филол. наук, проф.),  
П.П. Шкаренков (д-р ист. наук, проф.),  
О.В. Федунина (ответственный секретарь, канд. филол. наук).

**Журнал основан в 2005 г.**

**Выходит 4 раза в год.**

**Адрес редакции:** Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Институт филологии и истории.

**E-mail:** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

**Телефон:** (495) 250-68-44

**Факс:** (495) 251-35-06

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2010

© Российский государственный гуманитарный университет, 2010



## Содержание

### Статьи и сообщения

#### *История литературы*

<i>Н.Л. Лаврова</i> Мотив божественного нарциссизма в литературе барокко .....	5
<i>О.А. Богданова</i> «Усадьбная культура» в русской литературе XIX – начала XX века. Социокультурный аспект .....	14
<i>Ю.Н. Стародубцева</i> Творчество А.А. Фета в восприятии А.А. Блока (по материалам библиотеки А.А. Блока) .....	26
<i>О.А. Жиронкина</i> Формирование литературной репутации Эдгара По в России: к проблеме биографических источников .....	37
<i>М.А. Александрова</i> «...Но роза в руке – для чего?» О новом контексте классического образа в лирике Булата Окуджавы .....	49

#### *Прочтения*

<i>Ю.В. Красовицкая</i> Мотив обновления в драме Э. Толлера «Превращение» .....	58
<i>О.В. Федунина</i> Онирические формы как средство организации субъектной структуры в рассказе И.А. Бунина «Сны» .....	70

#### *Филология плюс...*

<i>М.В. Орлова</i> История создания памятника Н.В. Гоголю: штрихи к портрету скульптора Н.В. Андреева .....	77
---	----

#### *Современное образование*

<i>Н.Д. Тамарченко</i> Теоретическая поэтика. Учебно-методический комплекс .....	85
<i>О.Ю. Казмирчук</i> Литература «серебряного века» в соотношении с другими видами искусства. Программа учебной дисциплины ...	152

#### *Обзоры и рецензии*

<i>Г.А. Лобанова</i> Справочник по нарратологии: широта взглядов или потеря предмета изучения? .....	160
--	-----

#### *События научной жизни*

<i>М.А. Павленок, А.А. Скулачев</i> «“Другой” как междисциплинарное понятие в культурных контекстах» (вторая студенческая научная конференция, РГГУ, 12–13 марта 2010 г.) .....	163
---	-----

Summary .....	169
---------------	-----

Сведения об авторах .....	172
---------------------------	-----



## Contents

### Articles and Reports

#### *History of Literature*

<i>Natalia L. Lavrova</i> The motif of Divine Narcissism in Baroque Literature .....	5
<i>Olga A. Bogdanova</i> «Country-estate Culture» in the Russian Literature of the XIX – beg. XX Century. Social and Cultural Aspects .....	14
<i>Yulia N. Starodubtseva</i> Afanasy Fet’s Works as Perceived by Aleksandr Blok (using Aleksandr Blok’s library as a study case) ...	26
<i>Olga A. Zhironkina</i> Development of Edgar Poe’s Literary Reputation in Russia: On the Issue of Biographical Sources .....	37
<i>Maria A. Aleksandrova</i> «...But the Rose in the Hand – what for?» On a New Context of a Classical Image in Bulat Okudzhava’s Lyric Poetry .....	49

#### *Interpretations*

<i>Yulia V. Krasovitskaya</i> The Motif of Renewal in the Drama of E. Toller «Die Wandlung» .....	58
<i>Olga V. Fedunina</i> Oneiric Forms as a Means of Organizing the Subject Structure in Ivan Bunin’s Story «Dreams» .....	70

#### *Philology and...*

<i>Monika V. Orlova</i> The History of the Monument to Nikolai Gogol: To Add Another Touch to the Portrait of Sculptor Nikolai Andreyev ...	77
---	----

#### *Modern Education*

<i>Natan D. Tamarchenko</i> Poetic Theory. Learning Package .....	85
<i>Olga Y. Kazmirchuk</i> The Silver Age Literature vis-a-vis Other Arts. Course Syllabus .....	152

#### *Surveys and Reviews*

<i>Galina A. Lobanova</i> Handbook of Narratology: Mindedness or Loss of the Object of Study? .....	160
---	-----

#### *Academic Events*

<i>Maria A. Pavlenok, Anton A. Sculachev</i> «“Different” as an Interdisciplinary Concept in Cultural Contexts» (the 2 <sup>nd</sup> Students’ Scientific Conference, RSUH, March 12–13, 2010) .....	163
--	-----

Summary .....	169
---------------	-----

List of Contributors .....	174
----------------------------	-----



## СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

### *ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ*

Н.Л. Лаврова

#### **МОТИВ БОЖЕСТВЕННОГО НАРЦИССИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ БАРОККО**

Статья посвящена рассмотрению исторической «судьбы» мотива божественного нарциссизма, эксплицированного в литературе барокко.

**Ключевые слова:** миф о Нарциссе; божественный нарциссизм; барокко; «Божественная комедия»; Фичино; «Потерянный рай».

Мотив Нарцисса – один из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов в мировой литературе. Данный мотивный комплекс зарождается в недрах мифа. Нарцисс – древнее растительное божество умирающей и воскресающей природы. Он означает сон, паралич, оцепенение, смерть в молодости, но в то же время воскресение из мертвых, плодородие. Образу этого мифологического героя исконно присуща амбивалентность: он одновременно жертва и виновник, субъект и объект страсти, отраженный и отражаемый, любящий и любимый, созерцающий и созерцаемый, отвергающий и отвергнутый.

В поздней античности миф о Нарциссе «распрямляется» в сюжет, наряду с множеством других «вечных» сюжетов, зародившихся на стадии мифо-синкретизма и впоследствии используемых в качестве готовых литературных моделей в период «рефлективного традиционализма»<sup>1</sup>. Полносюжетные проявления этого «большого», комплексного мотива в литературе представлены, к примеру, в «Метаморфозах» Овидия, «Повествовании» Конона, «Описании Эллады» Павсания, «Лэ о Нарциссе», «Романе о Розе» Г. де Лорриса, сборнике «Новеллино», комедии «Нарцисс» А.П. Сумарокова.

В античности, на начальном этапе традиционалистского периода, сюжет о Нарциссе «редуцируется» до мотива. Мотив подвергается демифологизации, заключающейся в постепенном преодолении мифологической амбивалентности, стремлении к однозначности в мотивировках, усилении дидактизма. В риторическую эпоху мотивосфера нарциссизма приобретает ряд эмблематических значений: себялюбие как погоня за бесплотной, вечно ускользающей тенью, тщетность устремлений, недостижимость желаний, одержимость своим отражением, растрачивание собственных достоинств, безрассудное прожигание жизни, попрание нравственных ориентиров, бездумное восхищение соб-



ственной внешностью, увядающее тщеславие и быстротечность красоты, пустая забота о своей внешности, а не о душе, превращение красоты в уродство, кривляние перед зеркалом. Таким образом, в канонической литературе рассматриваемый мотив несет в себе преимущественно негативные коннотации. Нарцисс также предстает эмблемой злополучной неразделенной любви.

Особую трудность представляет изучение художественной мотивики в произведениях переходных эпох, которые характеризуются пограничным мироощущением, «дисгармонией сдвига» (С.С. Аверинцев), возникновением «зазора» между двумя типами мировосприятия. В сфере искусства происходит столкновение двух типов художественного сознания. Данный исторический период отмечен полифонизмом религиозных учений, признанных официальной церковью еретическими. Что касается литературной практики, то для кризисной эпохи характерно внепарадигмальное употребление мотива, различные смысловые контрверзы, возможно возникновение радикального семантического сдвига, а также предвосхищения такой смысловой метаморфозы.

В эпоху барокко, в частности, зарождается мотив божественного нарциссизма, являющийся качественным семантическим смещением в рассматриваемом мотивном комплексе. Мотив божественного нарциссизма вырастает из мотива интеллектуального самосозерцания, сопряженного с творческим началом. Основы подобных представлений о Боге, о его вечном блаженном бытии в самосозерцании были обоснованы в античности в трудах Платона, а также развиты Плотиним, заложившим традицию неоплатонизма в философии и литературе.

В представлении Платона, Бог – «демиург», устроитель всего сущего. Он дистанцирован от мира и замкнут в своем самосозерцательном бытии. Бог являет собой вселенское движущее начало, средоточие деятельности и энергии, чистый разум, абсолютное самосознание, он самодостаточен и недостижим.

Плотин особо подчеркивает значимость мифологического отождествления субъекта с объектом в процессе самосозерцания, а также творческую потенцию, заложенную в этом процессе. В понимании Плотина, Божество излучает весь мир и потому неотделимо от мира. Этому Единому также принадлежит высшая степень интеллектуального самосозерцания.

В ходе своей семантической эволюции мотив божественного самосозерцания наполняется христианскими аллюзиями. Думается, что здесь ощутимо влияние мотива художника, влюбленного в свое творение (миф о Пигмалионе), претерпевающего определенные семантические и акцентные изменения в эпоху Возрождения, для которой свойственны представления о Боге как художнике, вдохновенно сотворяющем вселенную.



В «Божественной Комедии» Данте Алигьери (1308–1321) так описывается процесс созерцания Богом своего творения: «Так устреми со мной, читатель, зренья / К высоким дугам до узла того, / Где то и это встретилось движенье; / И полюбуясь там на мастерство / Художника, который, им плененный, / Очей не отрывает от него»<sup>2</sup> (перевод М. Лозинского).

У Данте мотивы Бога-мастера, Бога-художника сопрягаются с мотивами зеркала, восхищения собственным творением и любовного созерцания своего творения, что позволяет говорить о предвосхищении нарциссического самосозерцания Создателя. При этом дезактуализируется мотив несчастного влюбленного.

В то же время, в «Божественной комедии» сохраняется эмблематичность Нарцисса. По Данте, Господь не может быть уподоблен Нарциссу, с восхищением созерцающему свое отражение, так как Бог есть «святое Зеркало», «которое, все отражая строго, / Само не отражается ни в чем».

Согласно Николаю Кузанскому (1401–1464), Бог выражает свою сущность через зеркало: «Все наши мудрые и божественные учителя сходились в том, что видимое поистине есть образ невидимого, и, что творца, таким образом, можно увидеть по творению как бы в зеркале и подобии»<sup>3</sup>. «Бог – форма бытия, и однако, не смешивается с творением... ведь у творения нет бытия до бытия, поскольку оно и есть само это производное бытие в отличие от зеркала, которое уже было зеркалом до того, как приняло образ лица»<sup>4</sup>. Сияние «нашего начала, славного Бога, в каковом сиянии является сам Бог» есть «беспорочное, прямейшее, бесконечное и совершеннейшее зеркало истины», а все творения являются «разнообразно искривленными зеркалами»<sup>5</sup>. Кузанским обосновывается понятие «зеркального» мышления. Ищущий должен «бежать взором», чтобы приблизиться к всевидящему Богу.

Отметим, что эксплицитное сопоставление и противопоставление нарциссизма и божественного самосозерцания обозначено впервые в трудах Марсилио Фичино, неоплатоническая философия которого оказала существенное влияние на художественную литературу Возрождения. В «Комментариях на “Пир” Платона, О любви» (1469) в разделе «Сравнение красоты Бога, ангела, души и тела» Фичино отмечает: «Красота Бога становится возможной для восприятия, если оставить простой и чистый свет, подобный тому, что пребывает в самом солнечном шаре и не рассеивается в воздухе. Она по меньшей мере настолько же превосходит великолепием прочие формы, насколько сам по себе чистый, единый, незапятнанный солнечный свет превосходит свет солнца, рассеянный в туманном воздухе, разделенный, загрязненный и затемненный. Итак, источник всей красоты – Бог, а стало быть, Он же и источник всякой любви. Далее, свет солнца в воде есть некая тень по сравнению с более ясным светом того же солнца в воздухе.





Подобным же образом он есть сияние в воздухе, но тень по отношению к его же сверканию в огне, а сверкание в огне – тень по отношению к свету солнца, сверкающему в нем самом. Таково же различие между красотой каждой из этих четырех сущностей – тела, души, ангела и Бога. Бог никогда не впадает в такое заблуждение, чтобы полюбить тень своей красоты в ангеле и пренебречь своей собственной и истинной красотой. И ангел не бывает настолько захвачен красотой души, которая есть тень его собственной, чтобы, попав в плен к своей тени, покинуть свой собственный образ. Душа же наша, что особенно прискорбно, ибо в этом заключен источник всего нашего несчастья, душа наша, говорю я, одна только так соблазняется прелестями телесной формы, что пренебрегает собственной красотой и, забыв о своей форме, увлекается формой тела, которая есть тень ее собственной красоты»<sup>6</sup>.

Данный фрагмент являет собой пример этической эмблематизации нарциссизма. Фичино подчеркивает, что нарциссизм не свойственен Богу и ангелам. Бог, как зеркало истинной красоты, не может быть уподоблен Нарциссу. В эпоху Возрождения нарциссизм Божества отвергается, однако обращение к такой параллели дает возможность для последующей инверсии мотива.

В эпоху барокко происходит своеобразное «очищение» Нарцисса от негативного эмблематического значения. Оно базируется на ремифологизации мотивного комплекса, намеченной еще у Данте. Большое влияние на становление эстетической мысли барокко оказали труды Я. Беме и Я. Мазена. Изменяется отношение к Богу, в данную эпоху усиленно рефлектируются понятия божественной любви и самосозерцания.

Согласно мнению философа Якоба Беме (1575–1624), Бог есть вечный покой, все и ничто, единое, содержащее все существа, но себя не сознающее. Через самосозерцание Бог становится своим зеркалом и, будучи единым, пробуждает желание, через которое Он познает себя в диалектике развития идей. По Беме, грехопадение Адама заключалось в присвоении им божественной прерогативы отражения в зеркале. В силу этого и произошло расщепление изначального духовного единства. Бог, созерцая свое совершенство в небесном зеркале, создает мир. Таким образом, все сотворенное есть зеркало (отражение) Создателя<sup>7</sup>. (Ср. у Фичино: «Бог никогда не впадает в такое заблуждение, чтобы полюбить тень своей красоты в ангеле и пренебречь своей собственной и истинной красотой»). Бог – вечное и бесконечное зеркало, сущность которого не может быть никаким образом познанной, но которое, тем не менее, в определенном смысле познаваемо, потому что человек знает, что только в нем могут быть познаны все создания. Таким образом, намечается некоторое сближение человека и Бога в процессе самопознания и познания законов вселенной. Размышления Беме



о сущности Создателя подготовили почву для дальнейшего снятия табу, связанных с именем Создателя.

Все творение рассматривается как зеркальное отражение божественной сущности; для Беме оно есть одновременно зеркало и глаз, обращенный внутрь человека. Беме определяет Бога как зеркало, в котором отражена пустота, ибо в «я» у него мерцает «ничто», что предопределило в дальнейшем барочную формулу «Бог как ничто»<sup>8</sup>.

В данную эпоху претерпевает определенные семантические изменения понятие филаутии. К примеру, Джон Донн в своих «Проповедях» говорит о *божественной прерогативе любви к себе*. «Вот оно – настоящее зло в человеке, ибо только Бог знает любовь к себе. Не отдельный грех, но корень всех грехов, – говорит учение устами Фомы Аквинского: самолюбие нельзя назвать явным грехом, но оно – корень всех грехов. Венец христианской философии – быть мудрым, как Бог, но отнюдь не в том, чтобы любить себя <...> Даже сам Бог, находя совершенную полноту в Самом Себе, видел преимущество для Своей славы в том, чтобы очертить вокруг Себя окружность, населив ее творениями, и протянуть к ним нити Своей любви, а не любить одного Себя» (Проповедь IV, произнесена 29 января 1626 г., перевод А. Курт)<sup>9</sup>. Христианское толкование божественной сущности противопоставлено традиции, заложенной в трудах античных философов, у которых Божество предстает холодным и безучастным к судьбам мира и людей.

*Прямое уподобление Бога Нарциссу возникает в поэтических произведениях У. Драммонда и П. де Марбефа.*

«Покойся, блаженная душа, покойся, наслаждаясь созерцанием Того, / Чьи лучи, ослепляя, восхищают. / Жизнь всех жизней, причина всякой причины. / Сфера и центр, где разум находит отдохновение. / Нарцисс для самого себя, сам источник, / Возлюбленный и красота, превосходящая все остальное. / Покойся, счастливая душа, и удивляйся этому зеркалу, / В котором видно все, что будет, есть или было, / Ведь будущее, нынешнее и прошлое проходят, / И ничего не остается, кроме вечного дня» (Уильям Драммонд «Слезы на смерть Мелиада» (1613), перевод мой. – Н.Л.).

«Дева – источник, / Который среди неблагочестия, / Среди нечистоты нашей человеческой природы / Сохраняет свою непорочность. / В этом зеркале (чистом водном зеркале) ты созерцаешь себя, / Великий Боже, истинный Нарцисс. / И ты восхищаешься собой в себе самом, / Полный любви к своему творению» (Пьер де Марбеф «Зеркало Нарцисса» (1628), перевод мой. – Н.Л.).

Таким образом, куртуазная модель нарциссического созерцания, развернутая в стихотворениях Б. де Вентадорна, Г. фон Морунгена (поэт в роли Нарцисса, Дама (глаза возлюбленной) как источник, зеркальный близнец, отвергающий любовь), трансформируется в мотив божествен-



ного самосозерцания. Дева Мария является чистым непорочным источником. В католической традиции зеркало – ее символ, так как Бог в Деве Марии отразился через точное свое подобие – Иисуса Христа, не повредив и не изменив самого зеркала. Также и Луна, поскольку она отражает свет Солнца, стала толковаться как символ Богоматери. Бог предстает «истинным» Нарциссом, восхищенно любующимся своим творением-отражением. Он одновременно зеркало мудрости, самопознания, первопричина, первоисточник жизни, высшая мудрость, красота, истина и любовь. Бог созерцает сам себя и любит себя во всем, что им сотворено, – в своем Сыне, в Деве Марии, а также в мире и человечестве, созданном по Его образу и подобию. Праведная душа получает высшее блаженство созерцать Бога, но и Бог может отражаться в праведной душе. Таким образом, нарциссизм получает положительное освещение, дезактуализируются эмблематические мотивы гордости, высокомерия, тщеславия, безумия, стремления к недостижимому идеалу, самообмана, саморазрушения, обреченности. Комплекс Нарцисса прирастает мотивами любви к себе самому через свое творение, самодостаточности, мудрого самосозерцания, прекрасного созерцательного самодовления. Характерна ремифологизация нарциссизма, но особого рода. В христианской традиции Создатель и творение противопоставлены, не смешиваются друг с другом, тем самым не являют собой единое целое. Полного отождествления и неразличения субъекта с объектом в процессе самосозерцания не возникает. В то же время, Бог объединяет в себе все ипостаси Нарцисса: сам зеркало, источник, отраженный-отражаемый, творец-творение, субъект и объект созерцания.

Семантическим ответвлением в мотивном узле божественного нарциссизма является проведение параллели между Богом-сыном и Нарциссом. Н. Кузанским употребляются зеркальные образы и мотивы (зеркальность, отражение, взаимоотражение) в описании сущности Богосыновства. «Если Бог есть единое, в котором все единится, и Он же есть переливание единого во все вещи, делающее вещи тем, что они суть, а в интеллектуальном созерцании быть единым, в котором все, и быть всем, в котором единое, совпадают, то мы подлинно обоживаемся, когда возвышаемся до того, что становимся в едином Им самим, в котором все, и во всем – единым»<sup>10</sup>.

Философ Якоб Мазен в своей «Книге эмблем» (1681) в разделе о Нарциссе проводит параллель между нарциссизмом и Богосыновством: «Бог, любящий человечество, сам человек» (перевод мой. – *Н.Л.*). В данном кратком определении акцентируется человеческая природа Христа; любовь Бога-сына к людям, в представлении барочных авторов, нарциссична по своей сути.

«Ауто сакраменталь» (одноактная аллегорическая мистерия на сюжет из Священного писания) Хуаны Инес де ла Крус «Божественный



Нарцисс» (1685) содержит в себе христианскую ремифологизацию аллегорического сюжета о Нарциссе. Эхо, представляющая собой аллегорию гордыни и себялюбия, намеревается загрязнить все воды, в которых герой пытается найти свое отражение, чтобы не дать ему встретиться взглядом с Человеческой природой, узнать ее в своем отражении и возлюбить ее. Божественный Нарцисс сам является воплощением и источником подлинной Красоты, а не отражением ее. Созданная по образу и подобию Божью, Человеческая природа также несет на себе отпечаток этой красоты, но гордыня и эгоизм вытесняют из души все божественное. Человеческая природа томится по божественной красоте: «Будучи хотя и порочной, я красива, так как я храню в себе твой образ». Эхо искушает Нарцисса земными соблазнами. Милость Божия показывает Нарциссу источник, не загрязненный Эхо. Божественный Нарцисс видит в этом чистом источнике свое отражение и влюбляется в него, узнав себя в незапятнанной красоте Человеческой природы. Таким образом, человечество очищается с Божьей Милостью в священном источнике. Однако Нарцисс должен умереть во имя любви к Человеческой природе, которая скорбит о его смерти, но Милость Божия велит ей прекратить свою скорбь, так как Нарцисс воскрес.

Такое переосмысление фигуры Нарцисса может быть пояснено рассуждением М.М. Бахтина: «В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез эстетического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека, то есть безукоризненно чистого отношения к себе самому, с этически-эстетическою добротой к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, но не холодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого»<sup>11</sup>.

Таким образом, субстратом для образования мотива божественного нарциссизма послужили, помимо образа Нарцисса, мотив художника, влюбленного в свое творение и восхищенно созерцающего свое творение, а также концепт божественного самосозерцания и самопознания, берущие свои истоки в трудах античных философов. Сопутствующие мотивы определяют характер коннотированности мотива Нарцисса. У Фичино нарциссизм маркирован негативно (этическая эмблематизация). Мотив позитивно окрашенного, совершенного самосозерцания, являющего собой высшую мудрость, истину и красоту, предвосхищенный в «Божественной комедии» Данте, трансформировался в мотив божественного нарциссизма у авторов эпохи барокко (Марбеф, Драммонд). Это происходило путем контаминации нескольких семантических ветвей, вследствие чего негативная значимость образа меняется на позитивную.



Контаминация тенденций эмблематизации и ремифологизации мифопоэтического образа присуща мотивике переходного периода литературной истории, что характеризует двойственность кризисного сознания.

Примером углубления этической эмблематизации мотива служит образ падшего ангела, образовавшийся как антитеза божественному нарциссизму. Так, Джон Донн в своих «Проповедях» (1626) говорит о том, что «худший грех, который не смыла даже кровь Христа, тот, коим согрешили ангелы, – мнить себя равным Богу. Самолюбие, самоудовлетворенность, довольство собой – суть посягательства на высшее, незаконное присвоение себе всемогущества Божьего» (перевод А. Курт)<sup>12</sup>. Нарциссической позицией оказывается греховное присвоение божественной прерогативы, принятие на себя роли Создателя.

Мотив падшего ангела, наделенного нарциссическими чертами, возникает в «Комментарии к переводу «Метаморфоз» Овидия» Георга Сандиса (1632). «Устрашающий пример опасности, таящейся в любви к себе, нам дан в низвержении ангелов, которые не желают больше наслаждаться блаженным созерцанием. Их взоры обращены только на себя самих, и они восхищаются своим совершенством, забывая при этом о своей зависимости от Создателя» (перевод мой. – Н.Л.). У Сандиса нарциссизм мыслится как пустое тщеславие, отпадение от Бога, гордыня как реализация первородного греха.

В поэме «Потерянный Рай» Джона Мильтона (1667) процесс сотворения мира подобен потоку созидающей энергии, исходящей от божественного создателя. Прямой противоположностью божественному созиданию является первертированный креативизм и крайний нарциссизм, воплощенные в образе Сатаны. Такой креативизм есть разрушительная пагубная сила, следствие первородного греха. Сатана, создав Грех, мнит себя равным Богу. «Ты чаще всех / Заглядывался на меня, признав / Своим подобьем верным...» (перевод А. Штейнберга)<sup>13</sup>. Образ Сатаны соткан из нарциссических мотивов, определяется началами гордыни, себялюбия, тщеславия.

Дьявол становится символом темной стороны человеческой натуры. Романтики в дальнейшем прочитали в образе Сатаны стремление самого Мильтона утвердить свободу мысли, право человека на самоутверждение и самостоятельное постижение законов жизни. Приведем изречение П.Б. Шелли, которое, однако, следует признать весьма субъективной интерпретацией: «Ничто не может превзойти энергию и величие образа Сатаны в “Потерянном рае”. Ошибочно считать, будто он был предназначен стать общедоступной иллюстрацией воплощенного зла <...> Милтон настолько искажил распространенное убеждение (если это можно считать искажением), что не дал своему богу никакого нравственного превосходства над своим дьяволом»<sup>14</sup>.



Мотив божественного нарциссизма, в отличие от мотива падшего ангела, угасает в барокко, однако имеет исключительное значение для последующего развития мотива Нарцисса и его трансформаций в литературе романтизма и романтической традиции, в которой личное творчество воспринимается тождественным божественной творческой потенции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

<sup>2</sup> *Алигьери Данте.* Божественная комедия. М., 1982.

<sup>3</sup> *Кузанский Н.* Сочинения. Т. I. М., 1979. С. 64.

<sup>4</sup> Там же. С. 101.

<sup>5</sup> Там же. С. 310–311.

<sup>6</sup> Антология философии Средних веков и эпохи Возрождения / сост. С.В. Перевезенцев. М., 2001. URL: [http://ruslib.com/FILOSOF/SBORNIKI/filosofia\\_meed.txt\\_Piece40.26](http://ruslib.com/FILOSOF/SBORNIKI/filosofia_meed.txt_Piece40.26) (дата обращения 25.05.2010). См.: *Грацианов А.А.* Новейший философский словарь. URL: <http://www.slovopedia.com/6/193/770204.html> (дата обращения 25.05.2010).

<sup>8</sup> См.: *Михайлов А.В.* Время и безвремье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура западной Европы XVII века. М., 1970.

<sup>9</sup> *Донн Дж.* Проповеди. URL: [http://lib.ru/INOOLD/DONN/donn\\_prop.txt](http://lib.ru/INOOLD/DONN/donn_prop.txt) (дата обращения 25.05.2010).

<sup>10</sup> *Кузанский Н.* Сочинения // Малые произведения 1445–1447 годов. М., 1979. С. 313.

<sup>11</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 51.

<sup>12</sup> *Донн Дж.* Указ. соч.

<sup>13</sup> *Мильтон Дж.* Потерянный рай // Книга VIII. М., 1982.

<sup>14</sup> *Шелли П.Б.* Защита поэзии // Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты / пер. З.Е. Александровой. М., 1972. С. 426.



О.А. Богданова

**«УСАДЕБНАЯ КУЛЬТУРА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА  
Социокультурный аспект**

*Натану Давидовичу Тмарченко – к 70-летию*

Как феномен русской культуры XIX века помещицья усадьба соединяла в себе расколотые в ходе петровских реформ части русской нации – дворянство и крестьянство – в одно целое. Одновременные всемирность и «почвенность» русской классической литературы во многом обусловлены тем, что ее создатели, европеизированные дворяне, благодаря усадебной близости с самобытным народом, сумели выразить его мирозерцание общеевропейским художественным языком. Напротив, городская разночинная интеллигенция Серебряного века, чуждая «усадебной культуре», утратила непосредственную связь с народом и создала литературу, далекую от русского национально-религиозного «предания», – не «почвенную», а «катастрофическую».

**Ключевые слова:** усадьба; дворянство; крестьянство; русская классическая литература; предание; интеллигенция; Серебряный век; беспочвенность; катастрофизм.

В последние два десятилетия в российской гуманитарной науке заметно возрос интерес к «усадебной культуре». В 1992 г. в стране было возрождено основанное еще в эпоху Серебряного века и упраздненное в СССР Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ), которое за последние годы своей деятельности способствовало выходу в свет не одной сотне научных и популярных изданий, в том числе периодических (альманаха «Русская усадьба», журнала «Жизнь в усадьбе», каталога «Русские провинциальные усадьбы» и др.). Ряд исследователей (В.Г. Шукин, Е.Е. Дмитриева) говорят также о существовании особого «усадебного текста» в русской литературе XVIII–XX вв., наряду с «петербургским текстом» (термин В.Н. Топорова). «Миф дворянского гнезда теснейшим образом связан с характером русской культуры ее классического периода... Мотив усадьбы приобретает... наиболее яркое, материальное воплощение, выражающее высшие достижения национального гения...», – пишет В.Г. Шукин<sup>1</sup>. С одной стороны, русская помещицья усадьба – «пространство культуры <европеизированной – О.Б.>, но в естественном, природном ландшафте», с другой – сочетание, «включение в себя равно миров дворянского и крестьянского», – отмечают в фундаментальном исследовании, посвященном «усадебной культуре», Е. Дмитриева и О. Купцова<sup>2</sup>.

Феномен «усадебной культуры» существовал в России сравнительно недолго: в чистом виде – с последней трети XVIII в. и до отмены



крепостного права в 1861 г., т.е. всего около века. Начало «усадебной культуры» общепризнанно относится к 1762 г., времени издания манифеста Петра III «О вольности дворянства», освободившего дворян от обязательной службы государству и сохранившего за ними право на земле- и душевладение. Окончательно укрепили привилегированное и независимое (материально и юридически) положение «благородного сословия» в российском социуме указы Екатерины II, особенно «Жалованная грамота дворянству» 1785 г. «Освобожденные от обязательной военной службы дворяне получили возможность заниматься обустройством своих поместий, которые становятся не только источником средств к существованию, но постепенно уже к первой четверти XIX века превращаются в особое явление русской культуры, аккумулирующее энергию живущих в них людей и распространяющее свое влияние на окружающую провинциальную жизнь»<sup>3</sup>.

В России класс дворянства был численно невелик: общее число потомственных дворян, которые проживали в 371 собственно великорусских губерний европейской части страны, составляло всего лишь 274 тысячи человек. Из этого числа лишь одна треть владела крепостными. Однако на заметную роль в обществе могли претендовать лишь дворяне, владевшие более чем 100 душами крепостных крестьян, а таких было всего 18,5 тысяч семей на многомиллионную Россию середины XIX в.<sup>4</sup> Среднее дворянство, имевшее от 100 до 1000 душ крепостных, было наиболее влиятельной и активной группой. Живя зимой в городе, теплые месяцы (примерно полгода) оно проводило в своих поместьях и, таким образом, было своеобразным мостом между деревенско-крестьянской Россией и культурой современного ему Запада. Именно из рядов среднего дворянства вышло большинство видных политических и культурных деятелей царской России в XIX в. «Дворян среднего достатка больше всего интересовала культура – литература, театр, живопись, музыка, история, общественно-политические теории. Русская культура в большой степени порождена именно этим слоем дворянства в 18–19 тысяч семей, из чьих рядов и вышли таланты»<sup>5</sup>.

Со второй половины XVIII в. в русской провинции начинается невиданный ранее рост усадебного строительства. «Те, кому позволяли средства, обустроили свои усадьбы, руководствуясь европейской модой и собственными пристрастиями». Усадьба XVIII–XIX вв. – это «не только место для жизни, но и особый мир, сконцентрировавший в себе духовные ценности столетия. Именно в усадьбах, вдали от городской суеты, начинают складываться библиотеки... и портретные галереи...; коллекции физических и астрономических приборов..., старинных монет и минералов. Усадебная среда дала возможность сложиться такому уникальному явлению русской культуры, как крепостной театр»<sup>6</sup>. «Художественным перекрестком», где «черты крестьянского ис-





куства трансформировались, принаравливаясь к господским вкусам», назвала русскую дворянскую усадьбу О.С. Евангулова<sup>7</sup>. При всех издержках крепостничества, крестьяне, благодаря непосредственному, тесному и длительному общению с людьми из «образованного сословия» в условиях усадебной жизни, так или иначе затрагивались влиянием более высокого умственного развития, образованности как гуманитарной, так и профессиональной, более цивилизованных форм жизни, быта. «Как это ни покажется... странным, – пишет Ю.М. Лотман, – следует сказать, что и крепостное право имело для истории русской культуры в целом некоторые положительные стороны. Именно на нем покоилась, пусть извращенная в своей основе, но все же определенная независимость дворян от власти – то, без чего культура невозможна»<sup>8</sup>.

Постепенно представление о высоком достоинстве и ответственности звания помещика распространялось среди дворян, становилось своеобразным идеалом патриотического служения, который выразили в своих произведениях Н.В. Гоголь («Русский помещик» в «Выбранных местах из переписки с друзьями», второй том «Мертвых душ»), славянофилы (например, А.С. Хомяков в «Разговоре в Подмосковной»), Л.Н. Толстой (образ Николая Ростова как «хозяина» в Лысых горах в эпилоге «Войны и мира»). Прекрасно сказал об этом и А.С. Пушкин: «...Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши... Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непросительно»<sup>9</sup>.

В «Очерках прошлого» (1910–1911) М.О. Гершензон с ностальгией, присущей «беспочвенно»-интеллигентскому Серебряному веку, воспроизводит быт и нравы усадебной жизни в Долбине (имении славянофилов Киреевских – О.Б.) и связывает именно с этим укладом возникновение особого типа культурных деятелей. Так, родители Ивана и Петра Киреевских соединяли «с почвенностью замечательную... образованность»: знание нескольких иностранных языков, умение музицировать, переписку с выдающимися деятелями западноевропейской культуры, занятия медициной и естественными науками, любовь к художественной литературе и т.д. При этом в Долбине сохранялась «во всей силе та близость усадьбы с народом, тот открытый приток народного элемента в господскую жизнь, которые отличали помещичий быт старого времени». Братья Киреевские, по мысли М.О. Гершензона, были «отростками» «целой культуры» – «культуры старого помещичьего дворянства, еще не оторванной от народной почвы, напротив, во многом близкой к ней и сознательно дорожившей этой близостью». Неудивительно, что в славянофильстве как целом «обрела себе голос народная стихия», что его представители «были в своем мышлении каналами,



через которые в русское общественное сознание хлынуло веками накапливавшееся, как подземные воды, миросознание русского народа»<sup>10</sup>, другими словами – русское национально-религиозное «предание».

Славянофильство было, пожалуй, самым ярким и непосредственным выражением «усадебной культуры», однако во многом она определила и миросозерцание дворян западнической ориентации (например, творчество А.И. Герцена и Ф.М. Достоевского 1840-х гг., И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина 1850-х гг., поэзию Н.А. Некрасова и др.). Более того, В.Г. Щукин отмечает, что именно западники внесли определяющий вклад в создание «усадебного текста» русской литературы<sup>11</sup>, который послужил серьезным подспорьем для появления в России XIX в. целого пласта интеллектуально независимых индивидуальностей-личностей. В Спасском-Лутовинове (имении Тургенева – *О.Б.*) и на даче в Соколове (имении Герцена – *О.Б.*) предпринимались попытки практического применения, в том числе и по отношению к людям из народа (например, рассказ Тургенева «Хорь и Калиныч»), «главного идеала западников – мечты об уважении к достоинству отдельно взятой человеческой личности, которое и составляет главную цель исторического прогресса»<sup>12</sup>.

Конечно, эпоха «усадебной культуры» в России имела и довольно мрачные стороны, также многогранно отраженные в русской классической литературе (в творчестве Пушкина, Гоголя, Тургенева, Некрасова, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского и многих других). Вопиющее социальное неравенство, многочисленные злоупотребления помещиков, произвол властей по отношению к крестьянам – все это имело место, однако не могло зачеркнуть того факта, что именно в рамках «усадебной культуры» исторически, эмпирически, *практически*, а не умозрительно, происходило религиозно-нравственное и культурно-психологическое *воссоединение* двух частей русской нации, разобщенных петровскими реформами: народа и «образованного сословия». Национальное единство, хоть и основанное на социальной несправедливости (крепостническом строе), существовало *на практике* в течение примерно полувека новой русской истории: с начала XIX в. (эпохи романтизма с его культом национальной самобытности, побудившим русское дворянство обратиться к собственным национальным истокам, а значит взглянуть на крестьян не только как на рабочую силу, но и как на хранителей «предания») – до 1861 г.

Особенно важно подчеркнуть, что русский культурный деятель из помещного дворянства, плод «усадебной культуры», типичный русский писатель-классик, сочетал в себе, подобно П.В. Киреевскому, «живой умственный интерес» с «крепким “земле своей своеземством”, – каким-то инстинктивным патриотическим консерватизмом»<sup>13</sup>. «Миросознание русского народа» (т.е. «предание») было рационализировано



но, оформлено и *развито* средствами европейской теоретической и художественной мысли, стало не только русской общенациональной ценностью, но достоянием всего культурного человечества. Оно стало предметом размышления не только славянофилов, но вместе с ними – всей русской классической литературы, даже в лице авторов западнической ориентации впитавшей в себя многие черты славянофильства<sup>14</sup>, по-видимому благодаря укорененности последних в «усадебной культуре». «Почвенность» русской классики, по нашему мнению, проистекает именно из этого источника, именно «усадебная культура» создавала противовес «отвлеченной мысли» западноевропейского происхождения, которая также была прекрасно освоена помещным дворянством.

Русская классическая культура, во многом благодаря своей «усадебности», строила себя на фундаменте сверхличного русского национально-религиозного «предания», с его полухристиански-полуязыческим культом земли, семьи, общины, с его многомерным мироощущением, несводимым к рациональным проекциям, с его живым чувством Божественного присутствия. Этим, к примеру, можно объяснить появление в произведениях западника-атеиста Тургенева таких глубочайших образов христианской религиозности, как Лиза Калитина в романе «Дворянское гнездо», Лукерья в рассказе «Живые мощи».

Таким образом, качество «почвенности» напрямую связано с принадлежностью к культуре «предания». «Простой народ», писал К.С. Аксаков, не «бессознательная масса», но «имеет глубинные основные убеждения», «это стихия разумная, имеющая нравственную волю», он «есть страж *предания* и блюститель старины»; так как «*предание*, ... преемство жизни есть необходимое условие жизни»<sup>15</sup>. Однако, продолжает он, народность (т.е. в его понимании «почвенность») литературы «не столько в предмете изображения», сколько «в самом созерцании»<sup>16</sup>, т.е. в точке зрения автора, в степени его погруженности в стихию «предания». Можно поэтому (если продолжить мысль К.С. Аксакова) изображать и «чуждые формы» жизни, оставаясь при этом «истинно народным», как оценивал творчество Пушкина еще В.Г. Белинский.

Освобождение крестьян от крепостной зависимости в 1861 г. нанесло смертельный удар русской «усадебной культуре»: «несмотря на значительность своего вклада в национальную культуру, дворянство в России так и не смогло приспособиться к пореформенному существованию, в результате чего в культурной жизни образовался еще один разрыв»<sup>17</sup>. Осмысляя новую ситуацию, И.С. Аксаков писал в газете «День» (1862–1863): «До сих пор наше общество носило на себе характер преимущественно дворянский; даже самая литература наша может быть названа вообще дворянскою или чиновною...» С отменой в 1762 г. обязательной дворянской службы, это сословие стало преимуществен-



но «сословием землевладельческим» и отделялось от остальной «земли» только своими дарованными властью привилегиями, в первую очередь правом владения крестьянами. Теперь же происходит «самоуничтожение дворянства как сословия»<sup>18</sup>.

Интересно посмотреть, как все вышеописанное преломляется в романе Достоевского «Подросток» (1875). Здесь общим знаменателем европеизированного дворянско-интеллигентского и патриархального крестьянского миров выступает идеал «благообразия», или «порядка». К нему стремятся все: Версиров, Ахмакова, Макар, Софья, Аркадий... – но каждый вкладывает в него особое содержание. К авторским размышлениям над этим понятием мы можем прикоснуться в подготовительных записях к «Подростку»: «Благообразие. “Ты искал его”. Нажитые Ростовы...»<sup>19</sup>. По мысли писателя, единственная сложившаяся в послепетровской России подлинно национальная форма – это жизнь «старинного» дворянства в своих поместьях рядом с крестьянами. Европейская образованность соприкасалась там с самобытной патриархальной традицией. Так хотя бы отчасти преодолевался роковой раскол русской нации, вызванный реформами XVIII в. В русской литературе лучшим изображением этого единства стали страницы романа Л.Н. Толстого «Война и мир», посвященные жизни Ростовых в Отрадном. В этом поместье дворяне и крестьяне – одна семья, у них одни и те же ценности, общие представления о Боге и смысле жизни, о родине и природе, о любви и семье. Это мир «родового предания и красивых законченных форм», «порядок, ... уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый»<sup>20</sup>. Однако «Война и мир» – роман исторический, в нем рассказывается о времени (1800–1810-х годах), далеко отстоящем от эпохи Достоевского. После же отмены крепостничества в 1861 г. поместное дворянство начинает деградировать в социально-экономическом плане, дворянско-крестьянская общность окончательно разрушается, и к 1870-м годам, времени написания «Подростка», толстовский идеал «благообразия» навсегда уходит в прошлое. Этого «красивого типа уже нет в наше время», о нем можно писать только «в историческом роде»<sup>21</sup>, – резюмирует Достоевский устами одного из персонажей своего романа. Поэтому-то каждый из героев «Подростка», в эпоху «общего беспорядка и хаоса», бьется над поиском утраченного идеала, «угадывая и... ошибаясь»<sup>22</sup> вместе со своим создателем.

Предваряя упрек в изображении усадебной жизни XIX в. в «идиллических тонах», заметим, что данная статья всего лишь попытка достигнуть равновесия в осмыслении этого феномена. Многие десятилетия акцент делался только на негативных его сторонах, прежде всего на крепостничестве, более того – на его злоупотреблениях. Совершенно в стороне оставались другие, несомненно позитивные для русской культуры, стороны дворянско-усадебной жизни: возвращение «образован-



ного сословия» к земле, к народу, к национальным корням, просветительская и протекционистская деятельность дворян в своих поместьях, пример грамотного хозяйствования и т.п. Конечно, культурные, просвещенные и гуманные хозяева встречались среди помещиков не столь уж часто, но не так уж и редко; во всяком случае, такими были многие представители русской классической культуры: А.С. Хомяков, Киреевские, Н.П. Огарев, Е.А. Баратынский, Б.Н. Чичерин, Ф.И. Тютчев, Л.Н. Толстой и т.д. Как пишет современный историк С.Д. Домников, усадебный идеал «общего блага» «в той или иной степени разделяли в практической жизни все русские дворяне-помещики, решившие посвятить себя хозяйству»<sup>23</sup>. Да и в самой русской литературе XIX в. было не только негативное изображение взаимоотношений крестьян и помещиков. Идея сословного единения пронизывает многие произведения Г.Р. Державина, В.Т. Нарезного, Вл. Соллогуба, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого до «Исповеди», есть она – пусть только в нравственно-психологическом аспекте – и у Пушкина.

В определенном смысле дворянскую литературу, русскую классику, можно, перефразируя известное стихотворение Анны Ахматовой, назвать «цветком», выросшим из «сора» крепостничества<sup>24</sup>. С массовым разорением дворянства и упадком «усадебной культуры» во второй половине XIX в. постепенно сходит на нет и великая русская литература XIX в. В 1860-е гг. на авансцену культурной жизни России выдвигается новый лидер – интеллигенция, с ее дуалистическим менталитетом, незнанием деревенской жизни, абстрактным (умозрительным), в отличие от усадебного дворянства, представлением о крестьянстве, пренебрежением к «преданию» наряду с социальным сочувствием к народу, враждебностью к дворянской культуре. В цикле статей «Русский Нил» В.В. Розанов отмечает, что в 1860–1870-е гг. в России «заново родился совершенно новый человек, до того не бывший в русской истории», «родился, а не преобразовался из прежнего, например человека 40-х годов». Это был «натуральный человек», «освободившийся от всех традиций истории»<sup>25</sup>. Здесь точно отмечено отсутствие преемственности между дворянским и интеллигентским типами культуры, а конкретнее – между дворянской «идейностью» (человеком 1840-х гг., типом тургеневского Рудина, который, несмотря на провозглашаемые «передовые» идеи, на практике все же не смог увести девушку из родного дома без родительского благословения) и интеллигентским «идеологизмом» (когда «идейность» перестала сдерживаться традициями, т.е. «преданием»).

В 1905 г., в связи открытием в Петербурге историко-художественной выставки русских портретов, для подготовки которой он объездил около 100 помещичьих усадеб, С.П. Дягилев произнес следующую речь: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов..., которыми я



постарался заселить... залы Таврического дворца, – есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории <...> Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот... я совершенно убедился, что мы живем в страшную эпоху перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре...»<sup>26</sup>

Картину вырождения дворянской усадьбы нарисовал И.А. Бунин в повестях «Деревня» (1909–1910) и «Суходол» (1911). «Поблизости помещики такая голь, что без хлеба по три дня сидят, последние ризы с икон продали, разбитого стекла вставить, крышу поправить не на что; окна подушками затыкают, а по полу, как дождь, лотки и ведра расставляют, – сквозь потолки как сквозь решето льет...», – рассуждает про себя герой «Деревни» Тихон Красов. Сам он, разбогатевший лавочник, внук крепостного, «доконал» потомка обнищавших Дурново, своих бывших господ, «полного, ласкового барчука, лысого на двадцать пятом году... И мужики так и ахнули от гордости, когда взял он дурновское именище: ведь чуть не вся Дурновка состоит из Красовых!»<sup>27</sup>

Вырождение дворянства к началу XX в. сопровождается и деградацией крестьянской России. О взаимозависимости благополучия крестьян и дворян писал еще Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834): «Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения... Благополучие крестьян тесно связано с благополучием помещиков; это очевидно для всякого»<sup>28</sup>. У Бунина же деревня Дурновка, лишившаяся более-менее эффективного когда-то попечения помещиков, – средоточие дикости, невежества, страшного звериного быта, жестокости, порока; удручает разобщенность крестьян. Новый владелец Дурновки, выходец из своей же среды, вызывает у жителей прежде всего зависть и ненависть; впрочем, Тихон платит своим землякам той же монетой: «живорезы», «ни к черту не годный народ!»<sup>29</sup> Диссонансом, отзвуком навсегда ушедшей эпохи, звучит в этом мрачном и безвыходном мире музыка, раздающаяся из старого усадебного дома господ Казаковых: «из темных раскрытых окон, из-за железных сеток от мух гремел рояль, покрываемый великолепным голосом, затейливыми вокализациями, совершенно не идущими ни к вечеру, ни к усадьбе», на старой липовой аллее которой – «грязный песок»<sup>30</sup>.

В «Суходоле» автобиографический повествователь, потомок столбовых дворян Хрущевых, от своего лица рассуждает о судьбе дворянства и «усадебной культуры» с ее светлыми и мрачными сторонами: «за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие, ... столько нас выродилось, сошло с ума, наложило руки на себя, спилось, опустилось



и просто потерялось где-то!... не имеем мы ни даже малейшего точного представления о жизни не только предков наших, но и прадедов, ... с каждым днем все труднее становится нам воображать даже то, что было полвека тому назад!»<sup>31</sup> Хотя Бунин и делает акцент на негативных сторонах «усадебной культуры» эпохи крепостничества (Дурново – в «Деревне» – затравили борзыми прадеда братьев Красовых; Хрущевы – в «Суходоле» – «загоняли» крепостных в солдаты, запугивали их жен и т.п.), тем не менее он показывает, что старинная усадьба – это общий дом для дворян и крестьян: «Дворня, деревня и дом в Суходоле составляли одну семью»<sup>32</sup>, причем даже, зачастую, в прямом, кровно-родственном отношении. Писатель говорит об общности национального характера, одинаково проявлявшегося у господ и холопов, о единой системе ценностей у тех и других, в конце концов – об их общей судьбе, определяемой «преданием» и неразрывной связью с разоренной ныне усадьбой. Люди из народа, по Бунину, далеко не были только страдательной стороной в усадебном симбиозе: так, Герваська и Юшка психологически доминировали над своими господами, «бывшая раба» Наталья всем «высшим» строем своей души обязана суходольским барам.

Но теперь, констатирует повествователь, от этой культуры уже ничего не осталось: «то место, где стояла луневская усадьба, было уже давно распаханно и засеяно, как распаханна, засеяна была земля на местах многих других усадеб», «уже и совсем пуста Суходольская усадьба». Даже могилы прадедов затерялись; чтобы возродить хоть какую-то память о былом, «надо сделать усилие»<sup>33</sup>. Итак, нить «предания» порвана. Нет преемственности между участниками «усадебной культуры» и их потомками, слившимися с интеллигенцией (так, последний хозяин усадьбы Суходол в конце XIX в., «вырубив последние березы в саду, по частям сбыв почти всю пахотную землю, покинул ее... – ушел на службу, поступил кондуктором на железную дорогу»<sup>34</sup>).

Интеллигентская позиция начала XX в. по отношению к дворянской культуре ярко выражена в уже упоминавшихся «Очерках прошлого» М.О. Гершензона. В заключение рассказа о П.В. Киреевском и его семье автор пишет: «Нам, нынешним, трудно понять славянофильство, потому что мы вырастали совершенно иначе – *катастрофически* <...> каждый из нас не вырастает естественно из культуры родительского дома, но совершает из нее головокружительный скачок... Вступая в самостоятельную жизнь, мы обыкновенно уже ничего не имеем наследственного... Я не знаю, что лучше: эта ли *беспочвенная* гибкость или тирания *традиции*»<sup>35</sup>. Такое положение дел подтверждается и мемуарами Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (см. «Введение», «Дети рубежа» из гл. 3, «Борьба за культуру» из гл. 4). «Статика, предвзятость, рутинность, пошлость, ограниченность кругозора»<sup>36</sup> – так харак-



теризует автор родственный и профессиональный круг своего отца, профессора Бугаева, круг, с которым резко порывает.

С конца XIX в. «усадебное мироощущение», в основе которого – «чувство преемственности поколений», «укорененность человека в исторической почве», сменяется «мироощущением дачным»<sup>37</sup>, исчерпывающе отраженным в творчестве А.П. Чехова, А.М. Горького и др.

Однако «ощущение реального разрушения усадьбы» парадоксально способствовало в Серебряном веке «воскрешению усадебной темы», составившей «мощный пласт» литературы этой эпохи<sup>38</sup>. В июле-сентябре 1910 г. выходит специальный выпуск журнала «Старые годы», посвященный усадьбе, с программной вступительной статьей Н. Врангеля «Помещицья Россия»; художники-мирискусники (Л. Бакст, М. Добужинский, А. Бенуа) много работают над живописным образом-стилизацией русской усадьбы; в 1914 г. учреждается журнал «Столица и усадьба», по заданию которого совершил свой знаменитый объезд провинциальной России Г.К. Лукомский. Все эти темы и начинания можно объединить термином «пассеизм» (А.Н. Бенуа), подразумевающим попытку «жить в прошлом», «страстное предпочтение прошлого настоящему»<sup>39</sup>. В «пассеизме», на наш взгляд, выразилась тяга интеллигентской культуры Серебряного века к дворянской усадебной «почвенности», которую сам Серебряный век уже не обладал.

Ностальгический разрыв этой эпохи с дворянско-усадебной культурой выразил в 1912 г. и Н.А. Бердяев: «Нам нет возврата к славянофильской уютности, к быту помещичьих усадеб. Усадьбы наши проданы, мы оторвались от бытовых связей с землей. Но мы живо чувствуем красоту этих усадеб и благородство иных чувств, с ними связанных»<sup>40</sup>. Бердяев отчетливо отразил фундаментальные различия между мировоззренческими основами классической русской культуры XIX в. и культуры современного ему Серебряного века. Так, противопоставляя «крепкое, народное, земляное, органическое» начало славянофильства современной ему «воздушности», отмечая «религиозную беспочвенность» даже «мистической» (не говоря уж об атеистической) интеллигенции начала XX в., философ говорит об «ограниченности» хомяковского мироощущения: «Под ним земля не горела, почва не колебалась», как под деятелями Серебряного века; в хомяковских идеях «слишком преобладает стихия земляная над стихией воздушной, в них много глубины, но мало устремленности вверх и вдаль», отсутствуют «апокалиптические предчувствия»; «люди эти жили настоящим, ... верили в органический рост будущего». Бердяев практически отрицает основы русского «предания», главные черты которого Хомяков видел в семье и общине. «Русскому духу, – продолжает философ начала XX в., – чужда *мещанская* ограниченная семейственность, чуждо семейное строительство»; соборность как «духовный коллективизм» не привяза-





на, по его мнению, к сельской общине, являющейся всего лишь «временной и изменяемой формой социального быта». Славянофилы, считает Бердяев, «выразили не все черты русского и славянского характера»; в пользу оседлости, они не обратили внимания на «вечное странничество» русских, их «бунт и мятежность». А это и есть определяющая черта русского национального характера – «апокалиптичность», «искание Града Грядущего»; «великая правда русских», не понятая Хомяковым (а значит, по логике Бердяева, всей русской классикой XIX в. как таковой, за исключением, может быть, Достоевского), «в том, что они не могут примириться с *этим градом земным*», «что они взыскуют Небесный Иерусалим, сходящий на землю. Этим русские радикально отличаются от людей Запада, прекрасно устроившихся и довольных, град свой имеющих»<sup>41</sup>.

Можно сказать, что революционные потрясения в России первых десятилетий XX в. во многом стали следствием обрисованной социокультурной «беспочвенности» Серебряного века, установки этой эпохи на апокалипсический «катастрофизм».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Щукин В.* Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 206.

<sup>2</sup> *Дмитриева Е., Купцова О.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003. С. 16–17.

<sup>3</sup> *Охлябинин С.* Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М., 2006. С. 11–12.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 149–150.

<sup>5</sup> Там же. С. 13.

<sup>6</sup> Мир русской усадьбы в литературе XVIII – начала XX века: хрестоматия / сост. и вступ. статья М.Д. Ковалева. М., 2006. С. 10–11.

<sup>7</sup> *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003. С. 25.

<sup>8</sup> *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 28.

<sup>9</sup> Цит. по: Мир русской усадьбы в литературе XVIII – начала XX века... С. 25.

<sup>10</sup> *Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М., 1989. С. 319, 317, 319, 349.

<sup>11</sup> См. *Щукин В.* Указ. соч. С. 326.

<sup>12</sup> *Щукин В.* Между полюсами: об органичности и судьбоносности русского западничества // Вестник Европы. 2002. № 7–8. С. 184.

<sup>13</sup> *Гершензон М.О.* Указ. соч. С. 319.

<sup>14</sup> См. об этом: *Сухов А.Д.* Хомяков, философ славянофильства. М., 1993. С. 81–85.

<sup>15</sup> *Аксаков К.С.* Эстетика и литературная критика. М., 1975. С. 375, 380.

<sup>16</sup> Там же. С. 380.

<sup>17</sup> *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 27–28.

<sup>18</sup> *Аксаков И.С.* Отчего так нелегко живется в России? / сост. и вступ. статья В.Н. Грекова. М., 2002. С. 393–394, 623–624, 633.



<sup>19</sup> *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 16. С. 441.

<sup>20</sup> Там же. Т. 13. С. 453.

<sup>21</sup> Там же. С. 454.

<sup>22</sup> Там же. С. 455.

<sup>23</sup> *Домников С.Д.* Мать-земля и Царь-город: Россия как традиционное общество. М., 2002. С. 569.

<sup>24</sup> В подтверждение этой мысли приведем параллель, которую проводит Ю.М. Лотман между дворянской культурой России эпохи крепостничества и культурой античной демократии классических Афин: «Странно было бы приукрашивать рабовладельческий строй и предполагать, что он не был связан с чудовищными злоупотреблениями. Но не менее странно было бы, глядя на статуи Фидия и Праксителя, читая Софокла или Эврипида, все время приговаривать: “Это все за счет труда рабов”... Рабовладельческое античное общество создало общечеловеческую культуру. У нас нет причин забывать, во что обошлось России превращение дворянства в замкнутое господствующее сословие, но нет причин забывать и о том, что дала русской и европейской цивилизации русская дворянская культура...» (Беседы о русской культуре... С. 40–41).

<sup>25</sup> *Розанов В.В.* Русский Нил // Русское слово. 1907. 24 июля.

<sup>26</sup> *Дмитриева Е.Е.* Русская усадьба: конец золотого века // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: материалы российско-французской конференции: в 2 ч. Ч. 1. М., 2002. С. 286.

<sup>27</sup> *Бунин И.А.* Легкое дыхание: повести; рассказы. М., 2006. С. 323.

<sup>28</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. М., 1954. С. 169.

<sup>29</sup> *Бунин И.А.* Указ. соч. С. 431.

<sup>30</sup> Там же. С. 393.

<sup>31</sup> Там же. С. 492.

<sup>32</sup> Там же. С. 444.

<sup>33</sup> Там же. С. 492.

<sup>34</sup> Там же. С. 493.

<sup>35</sup> *Гершензон М.О.* Указ. соч. С. 315–316.

<sup>36</sup> *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 40–41.

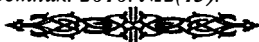
<sup>37</sup> *Дмитриева Е., Купцова О.* Жизнь усадебного мифа... С. 161.

<sup>38</sup> *Дмитриева Е.Е.* Русская усадьба: конец золотого века // Кануны и рубежи... Ч. 1. С. 287.

<sup>39</sup> Цит. по: *Адамович Г.* Из старых тетрадей // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 380.

<sup>40</sup> *Бердяев Н.А.* Алексей Степанович Хомяков. М., 2005. С. 83.

<sup>41</sup> Там же. С. 80, 181, 80, 82, 154, 155, 183.



## ТВОРЧЕСТВО А.А. ФЕТА В ВОСПРИЯТИИ А.А. БЛОКА (по материалам библиотеки А.А. Блока)

Цель статьи – попытка исследовать влияние творчества А.А. Фета на А.А. Блока, используя метод анализа помет, сделанных Блоком при чтении. Такой подход позволяет подойти к проблеме, опираясь на фактический, то есть наиболее надежный материал, а составление пар стихотворений для сравнения облегчается тем, что одна сторона – фетовская – уже задана блоковскими пометами. Объектом анализа являются пометы А.А. Блока на первом и втором томах Полного собрания стихотворений А.А. Фета 1901 г.

**Ключевые слова:** русская поэзия; А.А. Блок; А.А. Фет; Серебряный век и предшествующая традиция; символизм.

Влияние А.А. Фета на творчество А.А. Блока является одним из ярчайших примеров взаимосвязей Серебряного века с предшествующей традицией. Однако, анализируя работы по данному вопросу, можно прийти к выводу, что тема восприятия Блоком лирики Фета до сих пор имеет ряд незатронутых аспектов.

Так, П.П. Громов<sup>1</sup> ставил перед собой задачу показать сходства и различия лирики Блока и Фета путем выявления идейного содержания стиха и сосредоточения внимания на общих смысловых особенностях композиций. Но выбор материала и ограничение его количества тремя парами стихотворений недостаточно обоснованы. З.Г. Минц избирает предметом своего рассмотрения «Стихи о Прекрасной Даме», созданные на том этапе творчества поэта, когда «"фетовские начала" впервые выявились наиболее рельефно и своеобразно»<sup>2</sup>. Исследовательница отмечает новизну, обретаемую фетовскими образами у Блока при введении их в другой контекст, а также лексико-фразеологическое, метрическое и интонационно-синтаксическое цитирование Блоком Фета. А.П. Авраменко<sup>3</sup> рассматривает творчество Блока в его развитии как процесс изживания фетовского начала, но опирается только на источники, практически игнорируя предшествующую научную традицию. Как и З.Г. Минц, А.П. Авраменко отмечает тот факт, что идеалистическое мировоззрение Фета у Блока было дополнено мистицизмом Вл. Соловьева и, кроме того, фетовское влияние состоит в отношении к искусству как к сфере высоких поэтических идеалов, свободных от «грубых» насущных проблем окружающей действительности (но только на ранних этапах творчества) и «в усвоении <...> идеи мелодической поэзии»<sup>4</sup>. О связи творчества Блока с Фетом упоминает также С.Б. Бурого<sup>5</sup>; множество метких наблюдений касательно отдельных образов или перефразированных формулировок, заимствованных Блоком у Фета, принадлежат С.Ю. Ясенскому<sup>6</sup>.



Значительная роль Фета в становлении Блока как поэта отмечается и в ряде фетоведческих работ. Так, Д.Д. Благой указывает, что «ощущение Фетом “музыки” мира, <...> песенный лад и строй фетовской лирики, мотивы “радости-страдания”, отдельные фетовские образы, <...> лексика, интонационные ходы»<sup>7</sup> являются сходными чертами творчества двух поэтов и демонстрируют преемственную связь между ними. По мнению Б.Я. Бухштаба, для Блока «ассоциативная семантика Фета открыла путь к символам»<sup>8</sup>. Но разговор о преемственности (ввиду, конечно, специфики самой статьи) ограничивается лишь указанием на наметившуюся у Фета тенденцию к созданию образов, близких к символам. В.А. Шеншина пишет, что Блок воспринял метафизичность Фета и «учился у него приемам стихосложения, музыкальности стиха, ритму и поэтическому мышлению»<sup>9</sup>, привлеченный «отражением невысказанного, тайн души в глубинах всей вселенной»<sup>10</sup>.

Как видно, и в фетоведческих работах вопрос о влиянии Фета на Блока ограничивается указанием на факт преемственности и на некоторые общие черты.

Между тем, представляется интересным рассмотреть проблему восприятия Блоком лирики Фета, используя метод анализа помет, сделанных Блоком при чтении – метод, примененный крупнейшим русским историком символизма Д.Е. Максимовым при изучении влияния на Блока философии и поэзии Вл. Соловьева<sup>11</sup>. Ввиду невозможности ознакомиться de visu с изданиями Фета в библиотеке Блока, будем опираться на ее изданное Описание<sup>12</sup>. Попробуем проанализировать некоторые пометы Блока на первых двух томах Полного собрания стихотворений А.А. Фета 1901 г. Единичные их случаи уже были приведены и частично проинтерпретированы О.В. Миллер<sup>13</sup>.

Нельзя с уверенностью сказать, были ли эти пометы результатом однократного обращения к изданию или же вносились на протяжении некоторого времени. Кроме того, не вполне установлена датировка обращений Блока к этому изданию. Возможно, это 1901 г., когда была начата работа над статьей о новейшей русской поэзии. Не исключено также, что Блок собирался издать произведения Фета во «Всемирной литературе» в 1918–1921 гг. Это предположение подтверждается представлением дат первых редакций, а также большим числом помет на вступительных статьях, демонстрирующих внимание поэта к процессу формирования данного издания, редактуре и установлению хронологии. Так, подчеркнуты фразы «возможно полное»<sup>14</sup> [собрание стихотворений Фета], «критическое издание без критического аппарата» [I: С. V], «в основание текста принят состав посмертного издания 1894 года» [I: С. X], выделены пояснения к хронологическому указателю, отчеркнуты абзацы о трудностях установления правописания в фетовских текстах.



Пометы в виде исправленной опечатки или проставленной даты первой редакции в данной работе рассматриваться не будут. При отборе стихотворений для анализа будем руководствоваться по большей части принципом заметного дословного либо ритмического сходства. Пунктуация издания 1901 г. сохраняется.

Уже обращала на себя внимание исследователей<sup>15</sup> полемика Блока с мнением Б.В. Никольского относительно степени важности хронологии для читателей Фета и его несогласие с редактором, по словам которого «огромное множество его стихотворений <...> могло бы быть написано в любом веке, в любой стране»<sup>16</sup>; рядом с этой строкой стоит «О, нет». Более подробно это будет прокомментировано ниже.

Отчеркнуты слова Б.В. Никольского об Ап. Григорьеве как первом составителе сборника Фета: «<...> влияние Григорьева на Фета, при всех благотворных качествах, было в итоге вредно, так как направляло поэта на совершенно несвойственный его дарованию и духовному характеру путь <...>. И на самом деле, мы видим, что вначале группировка Григорьева вполне соответствовала творчеству Фета <...>. Но уже в издании 1850 года понадобился отдел “Разных стихотворений”»: творчество Фета перерастает рубрики Григорьева [I: С. XII]».

В 1915 г. в очерке «Судьба Аполлона Григорьева» Блок создаст во многом противоположную картину: молодой Фет предстает «демоническим искусителем»<sup>17</sup> для Григорьева, критикует его стихи, а тот слепо обожает своего товарища. Позднее Григорьев яростно защищает Фета от нападок журнальной критики, в то время как автор этих стихов «помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить ее на должном расстоянии перед государем»<sup>18</sup> и вовсе не нуждается в заступничестве, да и время расставило все по своим местам: Фет причислен к «великим поэтам»<sup>19</sup>. Впрочем, Блок смыкается с Никольским в признании в определенном смысле «неправильного» восприятия Фета Григорьевым.

В обоих томах на множестве стихотворений Блоком проставлены даты их создания. Во втором томе большая часть проставленных дат относится к 1840-м гг., отмеченным важными событиями в жизни Фета: в ноябре 1840 г. вышла в свет его первая книга «Лирический пантеон», до 1845-го – плодотворный период пребывания в «живительной, высокоинтеллектуальной атмосфере Москвы»<sup>20</sup>, 1845 г. – поступление на военную службу и временный спад литературной деятельности. Таким образом, проставленные даты могут указывать на интерес к биографическим моментам написания тех или иных стихотворений, а если учесть и проставленные даты первой редакции, то, возможно, на текстологическую работу над созданием нового сборника Фета.

Стихотворения с подчеркнутой датой поддаются более определенному толкованию. Практически все они написаны в последние годы жизни Фета, в 1891–1892 гг. Анализируя эти стихотворения, можно за-



метить, что они обращают на себя внимание Блока в двух случаях. Во-первых, тогда, когда можно установить прямую связь между образной системой стихотворения и биографическим фактом – старостью, чувством приближающейся смерти («Давно в любви отрады мало...», «Опять осенний блеск денницы...», «Все, что волшебным так манило...» и другие). Во-вторых, это стихотворения, в которых поэт, будучи уже стариком, наделяет своего лирического героя по-настоящему юношеской восторженностью, даже наивностью. Эта сохранившаяся душевная молодость, судя по пометкам («Ему 72 года»), особенно удивляла и, видимо, восхищала Блока. Таковы стихотворения «Люби меня! Как только твой покорный...», «Не могу я слышать этой птички...», «Безобидней всех и проще...», «Только месяц взошел...» и некоторые другие. В особую подгруппу можно выделить стихотворения, также связанные с темой возраста, в которых сталкиваются молодость, свежесть (часто как признаки лирической героини) и старость, увядание (лирический герой), например: «Тяжело в ночной тиши...», «Роящимся мечтам лететь дав волю...», «Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной...».

Дело не просто в том, что «Блока явно интересует нестареющее лирическое мироощущение поэта»<sup>21</sup>. Здесь уместно вспомнить наблюдение Д.Е. Максимова о разных типах восприятия творческого пути у разных поэтов: «В одном случае можно говорить о пути писателя прежде всего как о его *позиции* (выделено автором. – Ю. С.), в другом <...> – как о его *развитии* (выделено автором. – Ю. С.)»<sup>22</sup>. И те, и другие писатели переживают эволюцию. Но для одних она «не является характеризующим, демонстративным признаком <...>. Главное здесь – не столько развитие, изменение, а лицо, угол преломления действительности, поэтический мир, система ценностей»<sup>23</sup>. К первой категории Д.Е. Максимов относит Фета, ко второй – Блока. Поэтому весьма закономерным видится тот факт, что Блока привлекли стихотворения, по-разному выражающие соотношение мира реального и мира поэтического. Тогда становится понятным и повышенное внимание Блока к датам написания стихотворений – в противоположность позиции редактора Б.В. Никольского.

Многочисленные подчеркнутые и отчеркнутые строки, фразы и слова демонстрируют особое внимание Блока к определенным темам и художественным образам. В более или менее измененном виде некоторые из них заимствуются Блоком в свой поэтический мир. При этом заимствуемый элемент поэтики может перефразироваться без существенной перемены смысла. Так, в стихотворении Фета «Все, все мое, что есть и прежде было...», отмеченном крестиком и треугольником, подчеркнуты строки:

Блаженных грез душа не поделила,  
Нет старческих и юношеских снов. [I: С. 59]



У Блока читаем:

Все бытие и сущее согласно  
В великой, непрестанной тишине.  
<...>  
Но больше нет ни слабости, ни силы,  
Прошедшее, грядущее – во мне.  
Все бытие и сущее застыло  
В великой, неизменной тишине. [1: С. 58]

Но чаще, накладываясь на соловьевский миф с его темой мистической любви, художественный образ или ситуация наделяется символическим подтекстом, большей глубиной значений. В стихотворении Фета «В лунном сиянии», которое Блок отметил крестиком, читаем:

Выйдем с тобой побродить  
В лунном сиянии:  
Долго ли душу томить  
В темном молчании!

Пруд – как блестящая сталь;  
Травы – в рыдании;  
Мельница, речка и даль –  
В лунном сиянии... [1: С. 381]

У Блока:

Травы спят красивые,  
Полные росы.  
В небе – тайно лживые  
Лунные красы.

Этих трав дыхания  
Нам обманный сон.  
Я в твои мечтания  
Страстно погружен. [3: С. 32]

Хотя у Блока тоже «травы», пейзаж не выглядит таким реальным, как у Фета – он буквально растворяется в «лунных красах», в «лунной синеве», а на первый план выдвигаются события, происходящие в душе героя и героини: «Верится и чудится: / Мы – в согласном сне. / Все, что хочешь, сбудется – / Наклонись ко мне» [3: С. 33], в то время как у Фета одно равноценно другому: «Можно ль тужить и не жить / Нам в обаянии? / Выйдем тихонько бродить / В лунном сиянии!» [1: С. 381].



В стихотворении «Ель рукавом мне тропинку завесила...» Блок подчеркивает строки:

Чу! Там, вдали, неожиданно слышится  
Тонко взывающий рог.

Сладостен зов мне глашатая медного!  
Мертвые что мне листы?  
Кажется, издали странника бедного  
Нежно приветствуешь ты. [I: С. 329]

Мотив зовущего рога (рогов) несколько раз встречается в цикле «Снежная Маска»:

Откуда звучали рога  
Снежным, метельным хором  
<...>  
Звенели рога  
Налетающей ночи<sup>24</sup>.

Над пустыней снежных мест  
Дремлют две звезды.  
И поют, поют рога. [2: С. 157]

Из снежного зала,  
Из надзвездных покоев  
Поют боевые рога! [2: С. 159]

«Рог» в стихотворении Фета воспринимается как обычный охотничий рог, звук которого слышит в лесу лирический герой, и ему лишь «кажется», что «глашатай медный» его «нежно приветствует». У Блока пение рогов звучит «снежным, метельным хором», «из снежного зала, из надзвездных покоев» – эти «рога», наоборот, фантастические, но безо всяких оговорок воспринимаются как реальные.

Подчеркнутая фраза «круг благоуханный» [II: С. 153] в стихотворении «Завтра – я не различаю...» заставляет вспомнить строки из «Стихов о Прекрасной Даме»:

Ты отходишь в сумрак алый,  
В бесконечные круги.  
<...>  
Ты ль смыкаешь, пламеня,  
Бесконечные круги? [I: С. 52–53]





Ты, – одиноко, – в отдаленьи,  
Сомкнешь последние круги... [I: С. 56]

Я умчусь с огневыми кругами... [I: С. 72]

Кроме уже отмечавшейся в исследованиях аллюзии на Данте, здесь, возможно, присутствует отголосок Фета. Вероятно также, что Блок выделил фразу «круг благоуханный», заметив, что она выглядит у Фета почти автореминисценцией («круг благовонный» [II: С. 37] в стихотворении «Почему»).

Строка «То запах фиалки ночной» [II: С. 523] в стихотворении «Сона так темна, хоть и месяц...» не может не напомнить о поэме Блока «Ночная Фиалка». До сих пор в обширных комментариях к ней приводилась только одна ссылка на Фета – в связи со строкой «Опустив над работой пробор» и фетовским стихотворением «Почему»<sup>25</sup>. Но, хотя строка «То запах фиалки ночной» никак не отмечена Блоком, обилие других пометок на данном стихотворении (проставлена дата «1842», под текстом надпись «Гейне», подчеркнуты несколько строк) свидетельствует о внимательном его прочтении Блоком и позволяет предположить возможную сопричастность фетовской «фиалки ночной» к поэме Блока 1905–1906 гг.

В стихотворении «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» Блок подчеркивает строку «И мертвецу с пылающим лицом» [I: С. 10]. Похожую словесную формулировку и сходный образ «человека-мертвеца» находим в стихотворениях Блока «Как тяжело ходить среди людей...» и «Как тяжело мертвецу среди людей...». Но лирический герой Фета, несмотря на то, что он «добыча суеты, – / Игرافيще ея непостоянства» [I: С. 10], носит «в груди, как оный серафим, / Огонь сильней и ярче всей вселенной» [I: С. 10], поэтому пафос стихотворения жизнеутверждающий. У Блока образ «мертвеца» передает ощущение усталости от жизни, пресыщенности, разочарованности в людях и мире; в стихотворении «Как тяжело ходить среди людей...» к этому добавляется внутренний долг выразить свою душевную тяжесть в произведении искусства:

Чтобы по бледным заревам искусства  
Узнали жизни гибельной пожар! [3: С. 22]

Эпиграфом к этому стихотворению Блока служит подчеркнутая им строка «Там человек сгорел!» [I: С. 126] из фетовского «Когда читала ты мучительные строки...»; в стихе «Узнали жизни гибельной пожар!», так же, как и у Фета, заключительном, она фактически повторена. Как писал Б.Я. Бухштаб<sup>26</sup>, у Фета метафорический пожар «сердца» соотносится с реальным, также данным в метафорическом ключе – как внезапная заря в ночи. У Блока же реальная сторона образа пожара устранивается, «пожар жизни» – самая настоящая метафора; вводится еще и



другая – «зареве искусства». Если у Фета «двойником» метафорического «пожара» служит пожар реальный, а «мучительные строки» скорее параллельны «зарю», чем сравниваются с ней, то у Блока метафорический «пожар» жизни передается через метафорический же «пожар» искусства. Последствия этого «пожара», хотя и не допускают прямого смысла наряду с переносным, однако столь же губительны. Строка, приведенная в эпиграфе, помимо отсылки ко всему стихотворению Фета целиком, своей собственной двойственностью смысла показывает равноценность внутренней и физической гибели.

Первая строка стихотворения «Мелодия» («Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...») [I: С. 377] отчеркнута слева и сверху. Это стихотворение, как показывают исследования<sup>27</sup>, послужило источником не для одного стихотворения Блока. Также к нему отсылают начальные строки блоковской «Думы»:

Одиноко плыла по лазури луна,  
Освещая тенистую даль,  
И душа, непонятной тревогой полна,  
Повлекла за любовью печаль. [4: С. 54]

Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую...» отмечено крестиком, а последняя строка первой строфы («Учуять ветр с цветущих берегов...») [I: С. 82] отчеркнута. У Блока в «Незнакомке»:

И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.  
<...>  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу. [2: С. 123]

В стихотворении «На кресле отваясь, гляжу на потолок...», отмеченном двумя вертикальными перечеркнутыми чертами, во второй и четвертой строфах перед мысленным взором лирического героя встает беспокойная стая птиц, вызывающая в памяти разлуку с возлюбленной:

Зари осенней след в мерцаньи этом есть:  
Над кровлей, кажется, и садом,  
Не в силах улететь и не решаясь сесть,  
Грачи кружатся темным стадом...  
<...>  
Молчу, потерянный, на дальний путь глядя  
Из-за темнеющего сада, –  
И кружится, еще приюта не найдя,  
Грачей встревоженное стадо. [II: С. 75]



Удивительно похожую картину создает Блок в стихотворении «Как мучительно думать о счастье былом...»: «... туманная вечность холодным крылом / Унесла, унесла без возврата» [4: С. 57]. Воспоминание о встревоженной стае птиц, как и у Фета, завершает стихотворение и оказывается равнозначным воспоминанию о разлуке:

А когда твои песни польются вдали  
Беспокойной, обманчивой клятвой,  
Вспомню я, как кричали тогда журавли  
Над осенней темнеющей жатвой. [4: С. 57]

Кроме того, «жатва» – «темнеющая», как и фетовский «сад», и «осенняя», как у Фета «заря».

Примечательны случаи, когда Блок выделяет стихотворения Фета, которые могут прочитываться как предчувствие символизма. Таков образ ночи в стихотворении «Ночь и я, мы оба дышим...», отмеченном крестиком и знаком “: это и время суток, время действия, и равноправный с лирическим «я» герой, и тьма, которую уничтожит заря, и еще бесконечное количество значений. В стихотворении «Светоч» (оно отмечено крестиком, отчеркнута вторая строфа) как символический воспринимается образ «светоча»: вначале это «сук смолистый» [I: С. 18], затем – «факел», освещающий путь, и, наконец, церковнославянизм «светоч» возводит этот образ на еще более высокий смысловой уровень. В связи с этим и «лес» начинает восприниматься как древний символ человеческой души (как, например, у Данте).

Особое значение имеет стихотворение Фета «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...», отмеченное красным карандашом и отчеркнутое, послужившее основой для мотивной структуры цикла 1908 г. и сборника 1920 г., имеющих общее название «За гранью прошлых дней». В цикле это мотивы переходного времени суток (в разных вариациях), «дня», «границы», а также мечты, сна, памяти и воспоминаний (в частности, воспоминаний о мечте) и элегической тоски по ушедшему счастью – в сборнике. Наличие в наследии Блока цикла и сборника с «фетовским» названием и, с другой стороны, содержанием, в значительной степени определенным Фетом, вышедших с разницей более чем в десять лет, подтверждает, сколь важной и актуальной оставалась для Блока поэзия Фета на протяжении всей жизни.

Сложнее выявить смысл подчеркиваний, вопросительных и восклицательных знаков и надписей, сопровождающих отдельные слова, но можно с достаточной уверенностью сказать, что Блок отмечает в стихотворениях Фета некоторые «вольности». Так, Блок ставит восклицательный знак напротив строки «И страстней я милашку поцелую» [II: С. 645] в стихотворении «Сними свою одежду дорогую...», на «своевольную» перестановку ударения в которой указывал П.П. Громов<sup>28</sup>. В стихотво-



рении «Если зимнее небо звездами горит...» Блок подчеркивает слова «следов» и «любовь» [II: С. 64] – у поэта, очевидно, вызвала несогласие неточная рифма «следов – любовь», выделяющаяся на фоне остальных рифм в этом стихотворении, сплошь точных.

Попытка объяснения смысла помет в виде знаков, которыми Блок отмечал прочитанное, впервые была предпринята Д.Е. Максимовым в уже упомянутом исследовании «Ал. Блок и Вл. Соловьев (по материалам из библиотеки Ал. Блока)». Следует оговорить, что стопроцентной закономерности установить нельзя. Традиционная семантика кружка, объединение, так или иначе очевидна в некоторых стихотворениях Фета, отмеченных этим знаком: «Теснее и ближе сюда...», «Всю ночь гремел овраг соседний...», «Тайна», «Мы ехали двое. Под нею...». Но, например, в стихотворении «Доволен я на дне моей души...», отмеченном кружком, главный акцент делается на «неприступности» героини. Крестик и «птичка» используются очень часто, на данном этапе их смысл, как и смысл однократно использованных точки и подчеркивания углом, можно определить в самом общем виде – как привлечение внимания. Стихотворения, отмеченные двумя пересекающимися знаками бесконечности («Угасшим звездам», «Озираясь на юность тревожно...») и «– “Сны и тени...”») обнаруживают в себе тему бесконечности. В то же время, есть стихотворения, отмеченные этим знаком, в которых тема бесконечности отсутствует («Не отходи от меня...», «На заре ты ее не буди...» и другие), и, наоборот, стихотворения, в которых эта тема есть (например, «Теснее и ближе сюда...»), но которые этим знаком не отмечены. Все стихотворения, отмеченные треугольником («Все, все мое, что есть и прежде было...», «В пене несется поток...», «День проснется – и речи людские...»), так или иначе содержат в себе мотив прорыва сквозь оковы. Стихотворения, отмеченные двумя вертикальными перечеркнутыми чертами – «На кресле отвалиясь, гляжу на потолок...», «Рассыпаясь смехом ребенка...» и «Чем тоске, и не знаю, помочь!...» – пронизаны элегическими мотивами. В стихотворениях, сопровождаемых знаками в виде двух вертикальных и двух косых черт, обнаруживается тема взаимоотношений двух влюбленных. Но следует учитывать, что при толковании знаков всегда остается неизбежная доля гипотезы.

В дальнейшем могут быть проанализированы пометы Блока на страницах третьего тома Полного собрания стихотворений А.А. Фета и в остальных сборниках; требуется также дальнейшее изучение индивидуальной системы значков, которую использует поэт. После этого можно будет с большей уверенностью говорить об отношении Блока к тому или иному стихотворению Фета и судить о каких-либо закономерностях в восприятии Блоком фетовской лирики.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Громов П.П. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986.
- <sup>2</sup> Минц З.Г. Ал. Блок и Фет («Фетовский пласт» в «Стихах о Прекрасной Даме») // Блок и литература народов Советского Союза. Ереван, 1991. С. 108.
- <sup>3</sup> См.: Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
- <sup>4</sup> Там же. С. 88.
- <sup>5</sup> См.: Бураго С.Б. Александр Блок: очерк жизни и творчества. Киев, 1981. С. 36–52.
- <sup>6</sup> См.: Ясенский С.Ю. Поэтика реминисценций в ранней лирике А. Блока // Александр Блок: исследования и материалы. СПб., 1998. С. 40–54.
- <sup>7</sup> Благой Д.Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979. С. 633.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Шеншина В.А. А.А. Фет-Шеншин: поэтическое мирозерцание. М., 1998. С. 157.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> См.: Максимов Д.Е. Ал. Блок и Вл. Соловьев (по материалам из библиотеки Ал. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс: межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1981. С. 115–189.
- <sup>12</sup> Библиотека А.А. Блока: описание: в 3 кн. Л., 1984–1986.
- <sup>13</sup> См.: Миллер О.В. Пометы Блока на книгах по истории русской литературы XIX в. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. Александр Блок: новые материалы и исследования. М., 1987. С. 57–74.
- <sup>14</sup> Никольский Б.В. От редактора // Фет А.А. Полное собрание стихотворений: в 3 т. Т. 1. СПб., 1901. С. III. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- <sup>15</sup> Миллер О.В. Указ. соч. С. 66.
- <sup>16</sup> Никольский Б.В. Указ. соч. С. X.
- <sup>17</sup> Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Стихотворения Аполлона Григорьева. М., 1916. С. VIII.
- <sup>18</sup> Там же. С. XVIII.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Благой Д.Д. Указ. соч. С. 503.
- <sup>21</sup> Миллер О.В. Указ. соч. С. 66.
- <sup>22</sup> Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л. 1975. С. 10.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 148. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>25</sup> См.: Ясенский С.Ю. Роль и значение реминисценций и аллюзий в поэме «Ночная Фиалка» // Александр Блок: исследования и материалы. Л., 1991. С. 74.
- <sup>26</sup> См.: Бухштаб Б.Я. Указ. соч. С. 56.
- <sup>27</sup> См.: Аторина О.Г. «За гранью прошлых дней»: А. Фет в лирике А. Блока (1898–1904) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 104; Ясенский С.Я. Указ. соч. С. 46.
- <sup>28</sup> См.: Громов П.П. А.А. Фет // Фет А.А. Стихотворения. М., Л., 1963. С. 17.



## ФОРМИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ ЭДГАРА ПО В РОССИИ:

### *к проблеме биографических источников*

Статья посвящена вопросу формирования литературной репутации Эдгара По в России на примере двух биографических очерков, составленных К.Д. Бальмонтом и В.Я. Брюсовым. Оба поэта подготовили и издали собственные сборники переводов Эдгара По, сопроводив их критическими статьями и комментариями, а также очерками жизни поэта. Каждый переводчик в своем сборнике выразил собственное отношение к творчеству Эдгара По, нарисовал его портрет. Задачей данной статьи являлось сравнение этих «портретов» и выявление методов презентации творчества Эдгара По русским читателям.

**Ключевые слова:** К.Д. Бальмонт; В.Я. Брюсов; Э.А. По; Р.В. Грисуолд; биографический очерк; литературная репутация; перевод; состязание

К началу XX века, когда речь заходила об Эдгаре По, говорящему невозможно было оставаться нейтральным: он вынужден был принять определенную точку зрения и встать в стан либо защитников, либо хулителей поэта. И несмотря на то, что к этому времени о творчестве Эдгара По уже было написано множество статей, биографических исследований, мемуаров и критических заметок, его фигура по-прежнему интересовала не только американских исследователей, но и многих европейских авторов. В некоторых работах даже прослеживается эволюция восприятия Эдгара По – и как писателя, и как человека. Например, Скотт Пиплз (Scott Peeples) в своей работе «The afterlife of Edgar Allan Poe»<sup>1</sup> последовательно рассматривает все статьи и суждения, которые печатались в журналах и монографиях со дня смерти Эдгара По до 1909 г. Объясняется это тем, что с именем Эдгара По связано довольно много мифов и предубеждений. И прежде всего это касается его биографии.

Восприятие жизни и творчества поэта неотъемлемо связано с именем Руфуса Вилмота Грисуолда, первого составителя собрания его сочинений. Грисуолду также приписывают и один из первых некрологов, опубликованных на смерть Эдгара По. В своих заметках Р.В. Грисуолд очень резко и недоброжелательно высказался об умершем, представил его как безумного поэта, циника и скандалиста, даже пьяницу и игрока, живущего в мире странных грез и извращенных фантазий<sup>2</sup>: «Умер Эдгар Аллан По. Он умер позавчера в Балтиморе. Эта новость многих поразит, но лишь немногие будут по нему горевать»<sup>3</sup>, – так гласил некролог. В биографической заметке Грисуолд также дал множество негативных оценок поэта и привел нелицеприятные факты.

С одной стороны, воспоминания Грисуолда надолго запятнали репутацию поэта, но с другой стороны, они сразу вызвали страстную



полемику среди почитателей и современников Эдгара По. Однако полемика шла в основном по поводу жизни и поступков писателя и почти не касалась его творчества. И даже самые враждебные критики (включая Грисуолда) никогда не отрицали яркость и гениальность его творений. В первые годы после смерти Эдгара По, когда память о нем была еще жива в сердцах современников, споры о его характере часто бывали преувеличенными: кто-то полностью обелял репутацию поэта, а кто-то не признавал за ним ни единого доброго побуждения. Несмотря на положительные отзывы людей, знавших лично Эдгара (например, его тетки Марии Клемм или поэтессы Фрэнсис Осгуд), их защиту многие считали скорее свидетельством о благородстве защитников, чем обвиняемого. Любые, даже самые непредвзятые издания, которые пытались оценить творческое наследие По, не могли обойтись без вынесения приговора его личным неудачам.

Спустя некоторое время, в 1870-х – 1880-х гг., начинают появляться значительные биографические труды об Эдгаре По, которые включают в себя не только множество собранных сведений о его жизни, воспоминаний современников и писем, но и критическую оценку приведенным сведениям и сравнительный анализ доводов и фактов. В 1877 г. выходят труды Юджина Дидьера<sup>4</sup> и Уильяма Гилля<sup>5</sup>, следом за ними – исследование Джона Ингрэма<sup>6</sup> и Ричарда Генри Стоддарда<sup>7</sup>, в 1895-м – сопроводительная статья к 10-ти томному собранию сочинений По Э. Кларенса Стедмана и Джорджа Вудберри<sup>8</sup>. Наконец, в 1902 г. выходит исследование Гаррисона<sup>9</sup>, которое использует факты из многих предыдущих трудов и предоставляет наиболее объективные сведения. Все это не считая обзоров, эссе и статей, продолжающих выходить с переменной постоянностью в американских и европейских журналах.

Немаловажную роль в формировании литературной репутации Эдгара По сыграл Шарль Бодлер. Он был одним из первых европейских переводчиков, обративших внимание на творчество американского писателя – еще с начала 1840-х гг. он начинает переводить его произведения<sup>10</sup>, и этот интерес не угасает на протяжении всей его жизни. Именно Бодлер и повлиял на возведение имени Эдгара По на вершины поэтического искусства. В Америке Эдгар По был интересен скорее как человек, обладающий не столько талантами, сколько пороками. Бодлер же романтизировал пристрастие Эдгара По к алкоголю и его вспыльчивость, приписав их мятежному духу поэта. Необузданный нрав и гений поэта, его странные и ужасающие произведения, наконец, несчастная жизнь были очень близки духу поэта-символиста. Но, несмотря на то, что Бодлер пытался преодолеть созданную в Америке негативную репутацию Эдгара По, образ «безумного гения», творящего великие вещи, надолго укрепился в сознании европейских современников.



Русские переводчики также были склонны придерживаться этой характеристики поэта. К тому же, большинство переводов произведений Эдгара По 1840–1850-х гг. в России делалось с французского языка, который был ближе русским авторам, чем английский. Соответственно, переводчики следовали в основном работам Шарля Бодлера. В 1852 г. в журнале «Москвитянин» появляется даже статья Аполлона Григорьева, реагирующая на недавно вышедшую статью Бодлера об Эдгаре По<sup>11</sup>. Между тем, не был забыт и некролог Грисуолда: в 1856 г. в таких журналах, как «Московские ведомости» и «Русский инвалид», появляются статьи об Эдгаре По, практически полностью списанные с его работ<sup>12</sup>. Все же большинство переводчиков и издателей пытается оправдать пагубные привычки поэта и рисует перед читателем образ мятущегося гения, который в своей неумемной фантазии возносится к иным сферам бытия. Вот, например, что пишет Н. Нович в биографическом очерке Эдгара По: «сильная душевная скорбь привела его к неумемному употреблению спиртных напитков, и дикие грезы стали навещать его больной мозг»<sup>13</sup>. Таким образом, за Эдгаром По утвердился образ странного писателя, в чьих новеллах «больше воздушных шаров и химических снарядов, нежели мужчин и женщин»<sup>14</sup>.

К.Д. Бальмонт начинает интересоваться творчеством Эдгара По в конце 1880-х гг. Он не только читает его в оригинале, он пользуется и переводами, сделанными на другие языки, и даже начинает сам переводить его стихотворения. Этот интерес к творчеству американского поэта К.Д. Бальмонт передает и В.Я. Брюсову. Сохранилось воспоминание В.Я. Брюсова о тех годах: «Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. <...> Вечера и ночи, проведенные мною с Бальмонтом, когда мы без конца читали друг другу свои стихи и стихи своих любимых поэтов: он мне – Шелли и Эдгара По, я ему – Верлена, Тютчева (которого он тогда не знал), Каролину Павлову, эти вечера и ночи <...> останутся навсегда в числе самых значительных событий моей жизни»<sup>15</sup>. Перевод знаменитого стихотворения «Ворон» К.Д. Бальмонт впервые публикует в 1894 г. в журнале «Артист» (№ 41. С. 158–160), а в 1895 г. уже выходит его сборник переводов «Эдгар По. Баллады и фантазии»<sup>16</sup>. В этом сборнике печатается также статья К.Д. Бальмонта об Эдгаре По, которая в будущем будет включена в сборник статей «Горные вершины» под названием «Гений открытия»<sup>17</sup>. С 1901 по 1913 г. К.Д. Бальмонт выпускает целое «Собрание сочинений Эдгара По» в пяти томах<sup>18</sup>, которое выдерживает три переиздания. В нем К.Д. Бальмонт уже приводит и письма, и критические статьи писателя, а также включает в сборник несколько статей, посвященных творчеству Эдгара По, и обширный биографический очерк<sup>19</sup>.

Переводы В.Я. Брюсова появляются немного позднее – в 1905 г. он публикует перевод «Ворона» в «Вопросах Жизни» (№ 1. С. 187–190).





Переработанные версии данного стихотворения появляются еще в 1911 и в 1915 гг., как и несколько других стихотворений (например, «Эльдорадо» в 1907 г.). Но основной корпус своих трудов В.Я. Брюсов откладывает, пока, наконец, в 1924 г. он не публикует собственную версию собрания стихотворений Эдгара По<sup>20</sup>. Он также сопровождает свое издание предисловием, биографической статьей и критико-библиографическим комментарием.

Интерес вызывают биографические очерки, написанные переводчиками. С одной стороны, будучи включенными в собрание сочинений иностранного писателя, они иллюстрируют отношение русских авторов к его жизни и творчеству. С другой стороны, перевод, составление и издание сборников одного и того же автора двумя друзьями-поэтами наталкивает на мысль о неслучайности подобного выбора и подводит нас к проблеме переводческого состязания поэтов. Действительно, каждый автор не только подбирает произведения для перевода, но и прилагает к ним сопроводительный комментарий и краткую биографию Эдгара По, а также дает критическую оценку его творчеству. Каждый переводчик создает собственный образ Эдгара По, показывая читателям свое понимание его жизни и творчества, и тем самым вступает в соревнование с другом. Сравнение подобных очерков позволяет не только прояснить ключевые позиции поэтов-переводчиков и их отношение к поэтическому искусству, но и изучить взаимное влияние поэтов друг на друга и их методы презентации творчества Эдгара По русским читателям.

Формулируя задачи биографического очерка, Бальмонт писал: «Я старался быть в своем очерке строго летописным, и, имея в виду не раз еще вернуться к Эдгару По, говорю от самого себя лишь то, что было строго необходимо сказать» (Бальмонт К.Д. Паг.). Брюсов так описывал причины, побудившие его заняться творчеством По: «Лирика Эдгара По – одно из замечательнейших явлений в мировой поэзии. Исключительно своеобразная сама по себе, заключающая в себе ряд созданий, которые должны быть признаны классическими образцами словесного искусства, она в то же время – источник весьма многих течений в позднейшей литературе. <...> Между тем до сих пор в русской литературе не только не существовало удовлетворительного перевода поэм Эдгара По, но и напечатанные переводы – за исключением не более, как двух-трех, – дают совершенно превратное представление о его поэзии, что особенно должно сказать о переводах К. Бальмонта» (Брюсов В.Я. С. 7). И далее – задачи, которые Брюсов перед собой ставит: «Прилагаемый “биографический очерк” имеет задачей только ориентировать читателя при его ознакомлении с лирикой Эдгара По и потому содержит изложение только внешних событий в жизни поэта» (Брюсов В.Я. С. 8).



Как видно, оба автора стремятся как бы нарочно устранившись из повествования и дать объективную характеристику поэту. Не удивительно: на протяжении полувека критики и биографы спорили о том, какой же «настоящий» Эдгар По, и лишь к началу XX века смогли добиться объективной оценки его жизни и творчества. Посмотрим, насколько объективны были Бальмонт и Брюсов в своих оценках Эдгара По.

Прежде же, чем перейти непосредственно к сравнению, опишем общий вид биографических очерков и их особенности. Бальмонт очень часто цитирует воспоминания современников об Эдгаре По, приводит длинные рассказы о забавных случаях с поэтом, вставляет целые куски текста из биографий Гаррисона и Ингрэма. Первая часть его очерка («Детство, отрочество, юность») – это в основном собрание различных мнений и воспоминаний людей, знавших Эдгара в те годы. Причем Бальмонт может как указывать имена этих людей (например, «Очень интересны воспоминания об Эдгаре По доктора Эмбера» или «Полковник Майо рассказывает»), так и опускать имена из текста (например, «Сохранился рассказ о том...») или даже «Кто-то рассказывает»). Во второй части («Юность, творчество») цитат становится меньше, появляются собственные критические оценки его творчества. Немалое место уделяется описанию и анализу стихотворных сборников, изданных Эдгаром По в 1827, 1829 и 1831 гг. Однако рассказам также отводится еще довольно большая часть текста. Третья часть («Любовь, борьба») является самой эмоционально насыщенной – в ней Бальмонт практически отходит от цитирования и приводит собственные доводы и рассуждения по поводу некоторых неблагоприятных моментов из жизни Эдгара По. Он не боится выносить суровые субъективные оценки гонителям поэта, часто сопоставляет себя с Эдгаром, даже открыто оправдывает и возвышает его. Наконец, последняя часть («Смерть любви, любовь к любви, смерть») пересказывает события последних дней жизни поэта, и в ней вновь, как и в первой части, появляются большие цитаты и пересказы случаев из жизни. Кончается очерк романтическим параграфом о море, о водной стихии, которая «всегда шумит и пенится и создает мгновенные узоры, тающие слезами и пеной вокруг пустынного острова» (Бальмонт К.Д. С. 106).

Очерк Брюсова намного короче очерка Бальмонта и перечисляет лишь основные факты из жизни Эдгара По и даты, не углубляясь в частности. Брюсов останавливается на следующих моментах: родители поэта и его рождение; смерть родителей и детство юного поэта в доме Аллена; годы в Виргинском университете; жизнь в Бостоне, Балтиморе и Вест-Пойнте и издание стихотворных сборников; «темный период» биографии с 1831 по 1833 гг. и предполагаемые события; победа в конкурсе на лучший рассказ и работа в американских журналах; женитьба на Виргинии Клемм; жизнь в Нью-Йорке и Филадельфии, прозаичес-



кие сборники рассказов; сборник стихотворений 1845 г. и стихотворение «Ворон»; смерть Виргинии и последние годы жизни поэта. Завершается повествование упоминанием роли Грисуолда в создании неблагоприятной репутации Эдгара По – автор выражает надежду, что «подлинная судьба поэта», наконец, будет восстановлена.

Также надо указать, что оба автора во многом опирались на зарубежные работы, поэтому часто у них можно найти схожие факты и характеристики, касающиеся жизни и окружения Эдгара По. Например, многие исследования останавливаются на том факте из жизни маленького Эдгара, что он в доме Аллена на забаву гостей читал стихи известных английских поэтов. Вот что пишет Ингрэм: «Хорошая память и музыкальный слух, как говорят, позволяли ему хорошо запоминать и затем декламировать гостям, собиравшимся по вечерам в доме Аллена, лучшие выдержки из английской поэзии, с большим успехом»<sup>21</sup>. А так описывает детство Эдгара По Гаррисон: «Эдгар попал в руки добрых людей, которые научили его к пяти-шести годам читать, писать, рисовать и читать стихи во время застолий его приемного отца, сменяя декламации (это подтвержденное, но только устное свидетельство) тостами за собравшихся гостей»<sup>22</sup>. У Бальмонта читаем: «К возрасту пяти-шести лет Эдгар умел читать, писать, рисовать, писать красками и декламировать стихи на забаву обедающих гостей» (Бальмонт К.Д. С. 5). Брюсов пишет: «Эдгар развился рано; в пятьлет – читал, писал, рисовал, декламировал, ездил верхом» (Брюсов В.Я. С. 9). Как видно, оба переводчика описывают одно и то же явление почти одинаковыми словами.

Однако Бальмонт и Брюсов сходятся также и в некоторых спорных моментах биографии Эдгара По. Например, вот что пишет Бальмонт о жизни маленького Эдгара в доме Аллена: «Он был одет, как маленький принц, у него была лошадь пони, на которой он ездил верхом, собственные собаки, чтобы сопровождать его, и ливрейный грум» (Бальмонт К.Д. С. 6). Брюсов снова почти пересказывает слова Бальмонта: «Его одевали “как принца”, у него была своя лошадь, свои собаки, свой грум». (Брюсов В.Я. С. 9). Но, несмотря на то, что во многих биографиях действительно говорится о зажиточности семьи Аллена, некоторые исследователи указывают на то, что Аллен разбогател лишь к концу жизни, а поначалу имел весьма скудный достаток. Вот что пишет Гаррисон: «Наиболее странные сведения даются относительно “богатства” мистера Аллена, когда он усыновил По, относительно “роскоши великолепного дворца” Аллена, в которой мальчик воспитывался. На самом деле мистер Аллен был бедным человеком, когда усыновил По, и жил на верхнем этаже своего магазина»<sup>23</sup>. Получается, что оба переводчика не только пересказывают одни и те же биографические работы, но и выбирают из них одни и те же факты, другие оставляя в стороне. Можно даже



утверждать, что Брюсов заимствует некоторые факты у самого Бальмонта, слегка лишь изменяя и укорачивая его свидетельства.

Между тем, понятно, что наравне с этими заимствованными суждениями каждый переводчик невольно выражает и собственное мнение о поэте. Мы постарались выявить именно те суждения, которые являются выражением личного взгляда переводчиков на поэта, и сопоставить их точки зрения. Мы остановимся на нескольких моментах из жизни Эдгара По, которые чаще всего были предметом дискуссий и вызывали неоднозначные мнения исследователей. Это позволит прояснить нам отношение Бальмонта и Брюсова к фигуре Эдгара По и их позицию по поводу его творчества.

Первым таким моментом будет жизнь маленького Эдгара в доме Алленов и его отношения с приемным отцом. С одной стороны, известно, что Аллен взял приемыша в дом и воспитал его как собственного сына, – с другой стороны, столь же неоспоримо, что в юные годы Эдгар часто ссорился с отчимом, а когда тот умер, он не оставил поэту ни единого цента. У Бальмонта прослеживается ярко-негативная позиция по отношению к отчиму. Вот что он пишет о нем уже в самом начале биографии Эдгара: «Нужно еще сказать, что мистер Аллэн гордился своим красивым и одаренным приемышем, но он не испытывал к нему отеческой привязанности» (Бальмонт К.Д. С. 12). И затем эта оценка только ужесточается: «Приемный отец, Аллэн, которому, не по заслугам, он дал в вечности имя, неразрывно связанное с именем Эдгара По, обошелся с ним вовсе не по-отцовски» (Там же. С. 24). В третьей же части своего очерка, когда Бальмонт переходит на более эмоциональный тон, он даже переносит эти отношения на себя и переходит к повествованию от первого лица. «Казуистически построив доказательства, я, быть может, смогу оправдать себя в том, что, родив ребенка, я предал его небрежению и не был достаточно к нему нежен <...> и я, старший, стоящий в жизни твердо на двух своих ногах, я, вдвойне отец, ибо я отец добровольный, поссорившись с своим сыном <...> вышвырнул его вон из своего дома или равнодушно предоставил ему убираться на все четыре стороны, а умирая, даже не упомянул его имени в своем завещании? Так сделал Аллэн с Эдгаром По» (Там же. С. 55).

Брюсов, напротив, старается быть объективным и приводит как отрицательные, так и положительные факты: «Кто был “виноват” теперь выяснить трудно. Есть свидетельства, неблагоприятные для Эдгара; рассказывают, что он подделал векселя с подписью Дж. Аллэна, что однажды, пьяный, наговорил ему грубостей, замахнулся палкой и т.п. С другой стороны неоткуда узнать, что терпел гениальный юноша от разбогатевшего покровителя» (Брюсов В.Я. С. 10). Далее Брюсов приводит еще несколько разнородных фактов, не давая собственной оценки произошедшему: «Весной следующего года, в марте 1834 г., умер



Дж. Аллэн, не оставив по завещанию своему приемному сыну ни цента. Но к этому времени Эдгар По уже начал работать в журналах» (Там же. С. 12). На этом упоминания об Аллене у Брюсова кончаются.

Следующий момент, на который мы обратим внимание, – это пьянство Эдгара По и его отношение к вину. Многие соотечественники указывали на то, что Эдгар порой был одержим алкоголем и творил безобразия в пьяном состоянии. В самых негативных отзывах можно прочесть, что Эдгар был настолько зависим от вина, что оставлял семью практически без доходов, в то время как сам предавался разгулу и дебошу. Другие, напротив, оправдывают пристрастие его к алкоголю сложной материальной и психологической ситуацией, сложившейся накануне смерти Виргинии, и настаивают на том, что Эдгар заглушал вином душевную боль.

Бальмонт так же, как и в ситуации с Алленом, склонен переносить одержимость Эдгара По на себя и уже как бы от себя оправдывать его поведение: «Есть натуры, которые не выносят прикосновения к вину, в то же время испытывая к нему, временами, неуправляемое или очень трудно удержимое влечение, – двойственное отношение человеческой души к пропасти, когда человек стоит на срыве. Знаешь, что убьешься или разобьешься, и все-таки срыв тянет, притягивает, втягивает» (Бальмонт К.Д. С. 68–69). Известно, что и сам Бальмонт часто испытывал это влечение. По воспоминаниям его жены, Е.А. Андреевой-Бальмонт, он постоянно боролся с искушением, так как даже один стакан вина приводил его в особенное состояние, после чего он впадал в долгое и безудержное пьянство: «Бальмонт не выносил алкоголя ни в каком виде, ни в каком количестве. Это была его болезнь, его проклятие. Вино действовало на него как яд. Одна рюмка водки, например, могла изменить его до неузнаваемости. Вино вызывало в нем припадки безумия, искажало его лицо, обращало в зверя его, обычно такого тихого, кроткого, деликатного»<sup>24</sup>. Поэтому пристрастие Эдгара По к алкоголю является для Бальмонта отражением собственного опыта, и многие его оценки и замечания выглядят оправданием собственных поступков. Он называет это «приступами наваждения» или «одержимостью», выдвигая даже аргумент о том, что вино является также особым способом познания мира: «При известном сочетании обстоятельств и при наличии известных душевных данных, вино мгновенно распахивает в душе двери в тайные горницы, создает в ней глубоки просветы, рождает огненные изломы, которые своими резкими поворотами дает возможность взглянуть на предмет, будто бы давно нам известный, с совершенно новой точки зрения, заставляет *меня* (курсив мой – О.Ж.) с секундной быстротой ощутить первичную радость жизни...» (Бальмонт К.Д. С. 70). Мы вновь видим появление первого лица в указанном фрагменте, которое сближает фигуры героя и автора и переносит повествование из фактографического плана в автобиографический.



Брюсов вопрос о пьянстве поэта обходит стороной, ссылаясь на него лишь в самом конце своего очерка. «Но недуг уже разрушал жизнь поэта; припадки алкоголизма становились все мучительнее, нервность возрастала почти до психического расстройства» (Брюсов В.Я. С. 16). Речь о вине здесь заходит впервые, хотя по тону повествования понятно, что припадки алкоголизма случались с поэтом и ранее. И, несмотря на то, что Брюсов со свойственной ему честностью называет вещи своими именами и не скрывает самых негативных фактов из жизни Эдгара, все же пьянство он именует «недугом». Из всего этого можно сделать вывод, что Брюсов старается в некотором роде заглаживать острые углы этой проблемы и придать Эдгару По более благообразный вид.

Наконец, последний спорный момент, на котором мы остановимся, – это отношения Эдгара По с Грисуолдом и посмертная негативная характеристика поэта. Знакомство По с Грисуолдом произошло в 1840-х гг., на почве литературной и журнальной деятельности. Какие это были отношения – неизвестно. Одни ссылаются на ссоры и отрицательные отзывы друг о друге этих людей; другие указывают на факт, что Грисуолд неоднократно ссужал Эдгару деньги и по завещанию стал его литературным душеприказчиком. Некоторые считают Грисуолда подлецом, запятнавшим честь великого поэта; другие возражают, что без Грисуолда не существовало бы и самого По, а его имя входило бы лишь в литературные энциклопедии<sup>25</sup>.

И Бальмонт, и Брюсов склонны поддерживать первое мнение о недостойном поведении издателя великого поэта. Бальмонт даже не хочет упоминать его имени в своем очерке, он считает, что, как и имя Аллена, оно недостойно появляться в печати и должно быть вообще забыто. Только по определенным фактам и намекам мы понимаем, о ком идет речь. Бальмонт рассказывает о литературных нравах Америки и живописно изображает клеветника, который опорочил имя Эдгара По, за что тому пришлось защищать свою честь в суде. В этот же ряд он ставит и Грисуолда: «Другой клеветник, имя которого давно пора позабыть совершенно, но который играл некую роль в литературной Америке той эпохи, в свое время весьма прославился печальной славой, ухитрившись неисповедимыми способами поместить в посмертном издании произведений Эдгара По, под видом биографии поэта, отвратительный памфлет на него» (Бальмонт К.Д. С. 77). Брюсов также негативно отзывается о работе Грисуолда: «По собственному распоряжению Эдгара По, редактором посмертного издания его сочинений был избран Р. Гривольд. Это роковым образом предопределило посмертную судьбу поэта на долгие десятилетия» (Брюсов В.Я. С. 16). Таким образом, по мнению Брюсова, «истинным ценителям» творчества Эдгара По приходится медленно и постепенно восстанавливать биогра-



фию поэта, чтобы дать возможность читателям «правильно судить о величайшем из поэтов новой Америки» (Там же).

Как видно, мнения Бальмонта и Брюсова довольно близко сходятся и выражают одинаковые оценки. Между тем задачи они преследуют разные. Бальмонт работает в духе переводчиков XIX в.: его очерк призван создать для читателей живописный образ Эдгара По, прояснить жизненные обстоятельства, в которых были написаны рассказы и стихотворения, дать целостное представление о мыслях и идеях поэта. Нередко Бальмонт указывает, как то или иное событие или встреча повлекли за собой ряд мотивов и образов в произведениях Эдгара По. Этому служат и многочисленные отзывы и воспоминания о поэте, цитируемые Бальмонтом в очерке. И в целом он свое повествование строит скорее как художественную повесть, чем биографическое исследование. Он не только делит очерк на главы, но и дает им заглавия, которые заранее формируют определенное ожидание у читателя и задают тон последующего текста. Под конец Бальмонт даже начинает вставлять в текст метафорические предложения и целые абзацы, которые как бы объясняют и переводят в иной план события в жизни Эдгара По. Например:

«Созревают высокие колосья. Из зеленых становятся желтыми. Нива шумит по-особенному. Золотится, шуршит, переливается. Встречается колос с колосом. Нужно их срезать. Час.

Последние дни пришли к Эдгару По» (Бальмонт К.Д. С. 101).

То есть, главной задачей для Бальмонта было – нарисовать живой портрет гениальной личности, выразить через жизненные перипетии и трудности мечты и сомнения, преодолевающие эту душу. Это доказывают также и другие статьи, написанные Бальмонтом об Эдгаре По. Вот что можно прочесть о нем во вступительной статье к переизданию собрания сочинений Эдгара По: «К числу таких избранников принадлежал величайший из поэтов-символистов Эдгар По. Это – сама напряженность, это – воплощенный экстаз – сдержанная ярость вулкана, выбрасывающего лаву из недр земли в вышний воздух – полная зноя котельная могучей фабрики, охваченная шумами огня, который, приводя в движение множество станков, ежеминутно заставляет опасаться взрыва»<sup>26</sup>. Напомним, что именно эта статья предваряет сами стихотворения поэта и открывает первый том собрания сочинений.

Это не значит, однако, что Бальмонт предельно субъективен в своем очерке. Нередко у него можно встретить отсылку к источникам, и даже сравнительный анализ доступных фактов. Бальмонт зачастую сопоставляет различные свидетельства и мнения. К тому же, вспомним, что биографический очерк завершает собрание сочинений Эдгара По и выходит только в пятом томе, являясь как бы факультативным и стоящим рядом с переводами писем поэта и послесловием переводчика. Бальмонт объединяет две тенденции рубежа веков: с одной стороны, он



делает добросовестное издание произведений Эдгара По, включая в него сопроводительные материалы и комментарии, с другой стороны, он следует традиции вольного отношения к переводимому автору и заново, на свой лад, формирует его образ в русской культуре.

Брюсов придерживается другого метода – метода научных изданий. Он старается полностью устраниться из текста, оставив место лишь необходимым фактам. Все факты он подтверждает источниками, всем изданиям дает краткую характеристику, любое несоответствие тексту у него отмечено в комментариях. Прежде чем приступить к работе, он проводит анализ и сопоставление уже существующих переводов, дает ссылки на важные труды о творчестве и биографии поэта. Его очерк весьма краток и содержит лишь основные сведения из жизни поэта, чтобы читатель мог, с одной стороны, познакомиться с новым поэтом и составить о нем некоторое мнение, а с другой стороны, сразу перейти к его творчеству, не углубляясь особо в проблемы его жизненного пути. В принципе, подобное издание является вполне оправданным для своего времени: сборник Брюсова выходит уже в 1924 г., в первые годы советской власти, и призван прежде всего познакомить русского читателя с литературным наследием других стран.

Однако это не значит также, что Брюсов предельно отстраняется от переводимого им автора. Если мы посмотрим на другие его высказывания об Эдгаре По, то заметим, что он, как и Бальмонт, видел в творчестве американского поэта отражение собственных идей и взглядов: «Английское воспитание и американская действительность навсегда отстранили Эдгара По от туманной метафизики и всякой мистики: в значительной мере “позитивист” в предпосылках своего мировоззрения, он под “познанием” разумел знание ясное, точное, “научное”»<sup>27</sup>.

Таким образом, оба переводчика нашли в американском поэте именно те черты, которые были свойственны им самим: Бальмонт восхищался силой ума, поэтической мыслью и художественной манерой Эдгара По, Брюсов – его сознательным мирозерцанием и рационализмом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Peeples S.* The Afterlife of Edgar Allan Poe. Rochester; New-York, 2007.

<sup>2</sup> The Works of the Late Edgar Allan Poe, with a Memoir by Rufus Wilmot Griswold and Notices of his Life and Genius by N. P. Willis and J. R. Lowell: in 4 vol. Vol. 3. The literati: some honest opinions about autorial merits and demerits, with marginalia, suggestions and essays. By E.A. Poe. With a sketch of the autor by Rufus Wilmot Griswold. New York; Boston, 1850.

<sup>3</sup> Цит. по: *Peeples S.* Op. cit. P. 1. Здесь и далее англоязычные цитаты приводятся в нашем переводе.

<sup>4</sup> *Didier E.* Life of Poe // The Life and Poems of Edgar Allan Poe. New York, 1877. P. 19–129.





- <sup>5</sup> Gill William F. The life of Edgar Allan Poe. New-York; Dillingham; a.o., 1877.
- <sup>6</sup> Ingram J.H. Edgar Allan Poe, his Life, Letters, and Opinions. By John H. Ingram. With portraits of Poe and his Mother: in 2 vol. London, 1880.
- <sup>7</sup> The Works of Edgar Allan Poe, with a memoir by Richard Henry Stoddard: in 6 vol. New-York, 1884.
- <sup>8</sup> Poe E.A. The works of Edgar Allan Poe. Newly collected and edited, with memoir, critical introductions and notes by Edmund Clarence Stedman and George Edward Woodberry. The illustrations by Albert Sterner: in 10 vol. Chicago, 1894–1901.
- <sup>9</sup> Harrison James A. Life of Edgar Allan Poe / by James A. Harrison. Reprint from the 1903 ed. New-York, 1970.
- <sup>10</sup> Например, Poe E.A. Histories extraordinaires. Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Traductions / ed. Jacques Crépet. Paris, 1932.
- <sup>11</sup> Обзор иностранной журналистики [Эдгар По] // Москвитянин. 1852. № 22. С. 13–15.
- <sup>12</sup> Grossman J.D. Edgar Allan Poe in Russia. A study in legend and literary influence. Wurzburg, 1973.
- <sup>13</sup> Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах / под ред. Н. Новича. СПб., 1911. С. 6.
- <sup>14</sup> Американская литература // Библиотека для чтения / под ред. О.И. Сенковского, А.В. Старчевского. Т. 130. СПб, 1855. С. 188.
- <sup>15</sup> Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX век, 1890–1910. М., 2004. С. 70.
- <sup>16</sup> По Э.А. Баллады и фантазии / пер. с англ. и предисл. К. Бальмонта. М., 1895.
- <sup>17</sup> Бальмонт К.Д. Горные вершины: сборник статей. Кн. 1. М., 1904. С. 48–50.
- <sup>18</sup> Бальмонт К.Д. Собрание сочинений Эдгара По: в 5 т. М., 1901–1912.
- <sup>19</sup> Очерк жизни Эдгара По // Собрание сочинений Эдгара По: в 5 т. Т. 5 / в пер. с англ. [и с предисл.] К.Д. Бальмонта. Изд. 3-е, перераб. М., 1913. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>20</sup> Брюсов В.Я. Полное собрание поэм и стихотворений Эдгара По / пер. и предисл. Валерия Брюсова, с критико-библ. комм. М.; Л., 1924. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>21</sup> The complete poetical works of Edgar Allan Poe. With memoir by J.H. Ingram and account of his death by N.P. Willis. Chicago, Donohue, s.a. P. 5.
- <sup>22</sup> Harrison James A. Op. cit. P. 14.
- <sup>23</sup> Ibid. P.14.
- <sup>24</sup> Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания / под общ. ред. А.Л. Паниной. М., 1997. С. 377.
- <sup>25</sup> Например, George Woodberry, как указывает Scott Peeples в своей работе.
- <sup>26</sup> Бальмонт К.Д. Эдгар По // Собрание сочинений Эдгара По: в 5 т. Т. 1. Изд. 3-е, перераб. М., 1911. С. IX.
- <sup>27</sup> Брюсов В.Я. Эдгар По // История западной литературы. Т. 3. М., 1914. С. 333–334.



«...НО РОЗА В РУКЕ – ДЛЯ ЧЕГО?»  
О НОВОМ КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОГО ОБРАЗА  
В ЛИРИКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

В статье ставится вопрос о литературных источниках образа розы в лирике Булата Окуджавы. Рассматривается своеобразие интерпретационного контекста классического образа.

**Ключевые слова:** Окуджава; Пушкин; роза; контекст; мотив; метафора; мифологема; античность; аллюзия; реминисценция.

Вопреки филологическому мифу о том, что роза «давно скомпрометирована как в мировой, так и в русской поэзии»<sup>1</sup>, этому образу остаются верны самые смелые экспериментаторы XX столетия – от Маяковского<sup>2</sup> до Бродского. Вечность розы обусловлена ее необычайной способностью обновляться, сохраняя «все то, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока»<sup>3</sup>. Традиционалист Окуджава, дороживший памятью культуры, именно в диалоге с известным и каноническим создавал преимущественно новые, глубоко индивидуальные контексты розы.

Вопрос об источниках розы в лирике Окуджавы однозначно не решается. С.В. Ломинадзе видит здесь прежде всего грузинские корни, в частности, влияние Николоза Бараташвили в переводах Б.Л. Пастернака, шире – опосредованную восточную традицию<sup>4</sup>. Но традиционным спутником «розы Гафиза» был соловей, а поэт нигде не воспроизводит эту пару и даже не дает отсылок к соответствующему литературному фону. Когда Окуджава насаждает розу в пространстве арбатском<sup>5</sup> («Арбатский романс», «Речитатив», «Арбатские напевы»), подмосковном<sup>6</sup> («Роза сентябрьская из Подмосковья...»), варшавском («Украшение жизни моей...»), парижском («Парижская фантазия»), обнаружить ее восточное происхождение затруднительно.

Иногда Окуджава подсказывает литературный источник розы, направляя читательское восприятие собственного образа: так, «роза красная» в стихотворении «Я горой за сюжетную прозу...» демонстративно возведена к «банальной» поэтике городского романса, но благодаря этому ироническому нажиму и рождаются новые смыслы. Реминисценции из элегического романса И. Мятлева, памятного своей первой строкой («Как хороши, как свежи были розы...»), неизменно остраиваются.

Размежевание с поэтом-предшественником также может быть эксплицировано; при этом дополнительный ассоциативный контекст *розы* формируется в диалоге с поэтом-современником. Общепризнано значение Александра Блока для начинавших литературный путь в годы «оттепели»; с годами многие из них освобождались от своей юно-



шеской завороченности<sup>7</sup>, что проблематизирует вопрос о блоковской традиции даже в творчестве Окуджавы. Среди значимых для него рецептов Блока – поэма Андрея Вознесенского «Оза» (1964), где Прекрасная Дама атомного века, светящаяся, «озонная», является современному рыцарю из Дубны, а демонический двойник героя разоблачает одновременно и литературный прием, и унаследованную от Блока высокую иллюзию: «Оза, Роза ли, стервоза – // как скучны метаморфозы, // в ящик рано или поздно... // Жизнь была – а на фига?!»<sup>8</sup>. Имя собственное *Роза* в ряду с призрачной *Озой* и вкупе с рифмой на *метаморфозы* – ироническая вариация на тему Вечной Женственности, ее земных воплощений и переименований. Окуджава в «Считалочке для Беллы» (1972) подхватывает острую рифму «от Вознесенского» и обыгрывает ходячую истину «нет розы без шипов»: его Дама «знала счет шипам и *розам*, // и безгрешной не слыла, // всяким там *метаморфозам* // не подвержена была»<sup>9</sup>. Блоковская мистика розы тем самым упраздняется.

В этом контексте и ключевой образ стихотворения-песни «Я пишу исторический роман» (1975) обнаруживает полемическую цель. «Черную розу в бокале золотого, как небо, аи» аллюзирует первая строфа: «В склянке темного стекла // из-под импортного пива // роза красная цвела // гордо и неторопливо». Ответ Окуджавы Блоку построен как «негатив» первоисточника: черная – красная, бокал – склянка, аи – пиво, золотое – темное. «Мистицизму в повседневности» противопоставлено «обыкновенное чудо», богемной эстетике времен модерна – советская «эстетика дефицита». С розой соседствует объективно низкая, анти-поэтическая предметная деталь, подразумеваемый блоковский фон усиливает эффект, и все же «роза очень хорошо себя чувствует в бутылке»<sup>10</sup>. Осеняющая быт *идеальность* розы, как показано в наших статьях<sup>11</sup>, восходит к поэзии «золотого века», прежде всего к лирике Пушкина. Но именно этот источник – важнейший для Окуджавы – чаще всего остается в подтексте.

Среди всего разнообразия лирических ситуаций Окуджавы, в которых находит свое место роза, многократно повторяется та, которую можно обозначить поэтической формулой из арбатского цикла: «...Лишь с розою в руке». Цитата, вынесенная нами в заглавие, характерным для поэта образом заостряет внимание на «оправдании» присутствия старомодной розы в современности: «Но роза в руке – для чего?» /374/.

Роза издавна выступала как атрибут условного портрета, располагаясь в строго определенной его зоне – близ женского сердца или в пиршественном венке юноши: «Розой, дева, украшай // Груды молодые. // Другу милому венчай // Кудри золотые» (Дельвиг)<sup>12</sup>; «Не розу пафосскую, // Росой оживленную, // Я ныне пою... // Но розу счастливую, // На персях увядшую // Элизы моей» (Пушкин)<sup>13</sup> (ср. также с парафразом классического мотива у Блока: «Женщины с безумными



очами, // *С вечно смятой розой на груди!*»<sup>14</sup>). Показательно, что роза у Окуджавы (всегда красная!) характерным чувственным ореолом не обладает. В контексте любовной темы смысловой сдвиг особенно нагляден. *Красная роза* выступает здесь как метафора обручения, и традиционная иносказательная *бренность розы* (недолговечность любви, красоты, самой жизни) поэтически утверждает *стойкость слабых* (стихотворение середины 1980-х):

Все влюбленные склонны к побегу  
по ковровой дорожке, по снегу,  
по камням, по волнам, по шоссе,  
на такси, на одном колесе,  
босиком, в сандалях, в башмаках,  
*с красной розой в слабых руках.*  
/573–574/

В другом стихотворении (начало 1990-х) тот же образ овечьей меланхолии, недоумением перед поздней любовью, соединяющей в преддверии вечной разлуки:

Два тревожных силуэта,  
растворившихся в веках...  
*Господи, да мы ли это*  
*с красной розой в руках?*  
<...>  
Видя близкую разлуку,  
помня поздние слова...  
*И рука ласкает руку*  
*безнадежно и едва.*  
/587/

Приращение смысла происходит в мотивном поле *единения–дружества–спасения*; варьируется известное: «Возьмемся за руки, друзья, // *чтоб не пропасть поодиночке*» /310/. Драматическое интонирование этого излюбленного мотива Окуджавы – именно в сопряжении с *розой* – имеет свою предысторию.

*Роза в руке* появляется впервые в поэтическом диалоге Окуджавы с Давидом Самойловым:

«Я маленький, горло в ангине...»  
(Так Дезик однажды писал.)  
На окнах полуночный иней,  
и сон почему-то пропал.

Если у Самойлова горизонт детского видения («здесь и сейчас») размыкает пушкинская цитата («Я – маленький, горло в ангине. // За



окнами падает снег. // И папа поет мне: “Как ныне // Сбирается вещий Олег...”<sup>15</sup>, то Окуджава вводит с той же целью аллюзию на старинный, утративший авторство романс «О бедном гусаре замолвите слово...»:

Метался Ордынкой январской  
неведомый мне человек,  
наверно, с надеждой гусарской  
на стол, на тепло и ночлег.

Отмечено, что «разрабатывая самойловскую тему “плачу над бренностью мира”, Окуджава соединяет две ее трактовки: конкретную – трагедия реальных людей (упоминается мать поэта) – и экзистенциально-обобщенную – жажда тепла для заброшенного в бесприютный мир человека»<sup>16</sup>. Роза и соединяет эти смысловые планы, определяя дальнейшее развитие лирического сюжета:

С надеждой на свет и на место,  
с улуйскою розой в руках,  
кидался в подъезд из подъезда,  
сличал номера на домах.

Эпитет, сопровождающий розу, восходит к якутским топонимам Улу, Улуй, характерным для Красноярского края, где мама отбывала вечную ссылку: «И с фанерным чемоданчиком // мама ехала моя // удивленным неудачником // в те богатые края» /450/ («Не успел на жизнь обидеться...», <1989>). Но «те богатые края» приняли многих и многих; показательно, что обращение к декабристу-каторжанину («Лунин в Забайкалье», <1975>) сопровождается сходной оценкой его статуса: «О вы, неудачник опасный...» /352/. Дело не в исторических параллелях как таковых, хотя они и были чрезвычайно важны для Окуджавы (так, роман «Свидание с Бонапартом» посвящен памяти отца). Старинный «гусарский» (декабристский) мотив открывает выход в сферу ностальгического мифа о «золотом веке», о пушкинской эпохе как «стечественной “античности”»<sup>17</sup>. Неканонический эпитет розы раскрывает свой особый смысл на фоне классического оксюморона: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? // В веке железном, скажи, кто золотой угадал?»<sup>18</sup>, а также в ряду позднейших откликов на него.

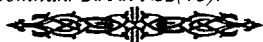
Пушкинская «загадка Сфинкса» обновляла мифологему «века железного», включая ее в актуальный для «русской античности» гиперборейский текст<sup>19</sup>. В границах бинера север – юг Россия «оказывалась тем “благодатным” краем, который, по закону единства противоположностей, был естественным и полноправным последователем блистательных успехов культуры “полуденных стран”»<sup>20</sup>. В этом контексте роза у Пушкина – самая естественная, «природная» метафора традиции.



Ходасевич в стихотворении «Петербург» (1925) конкретизирует метафорические *снега* в соответствии с эпохой (явление музы «в тьме гробовой, российской», путь «через ледяной канал»), подчеркивая в итоге неизменность высших ценностей культуры: «Привил-таки классическую розу // К советскому дичку»<sup>21</sup>; именно пушкинский фон делает ощутимым неизбежное для поэта XX столетия тяжкое напряжение сил, драматизм самого творческого акта. Наконец, *улуйская роза* «среди мрака и снега» /373/ символизирует тщетное усилие одиночки восстановить связь времен, преемственность ценностей. *Роза*, средоточие наивной *надежды гусарской*, отмечает *неведомого человека* знаком вечности – и неприкаянности, он обречен перепутать «тот адрес загадочный» /373/ («улицу, город и век»).

Реминисценции, формирующие смысл ключевой метафоры, при ближайшем рассмотрении множатся. Ночные уличные блуждания соотнесены по контрасту со стихотворением «Былое нельзя воротить...» (1964): «Теперь нам не надо *по улицам мыкаться ощупью*. <...> [М]ы всё обрели: *и надежную пристань, и свет*» /284/. Переосмысливая собственный популярный текст, поэт возвращается к источнику раннего образа: «Я буду метаться по табору улицы темной // За веткой черемухи в черной рессорной карете, // За капором снега, за вечным за мельничным шумом...»<sup>22</sup>. В стихотворении шестидесятых были актуальны отдельные параллели с Мандельштамом<sup>23</sup>, теперь же востребовано образное единство: темное городское пространство – метания – снег – цветущая ветка. Отношения элементов мандельштамовской метафоры в прочтении Окуджавы заметно смещены, что ставит перед исследователем специальную проблему; оставаясь в рамках нашей темы, отметим лишь, что *роза* вместо *черемухи* (которая сама ассоциируется со снегом) необходима для усиления контраста; с другой стороны, *роза* в мире предшественника эмблематизирует поэзию пушкинских времен («Венеитинову – розу...», «Батюшков нежный... Ньюхает розу и Дафну поет»<sup>24</sup>).

Окуджава признавался неоднократно, что непосредственные детские впечатления свидетеля эпохи («очень красного мальчика», как иронически определял он себя) были перечеркнуты позднейшим осознанием происходившего, поэтому «воспоминания» в данном случае – условный прием. Вероятно, увидеть то время заново, изнутри, глазами *московского муравья* и помогал Мандельштам. Его лирический герой – изгой, тоскующий о единении с миром, чудаковато-независимый, уязвимый – самоощущению Окуджавы, как показано в статье М.М. Гельфонд, объективно близок<sup>25</sup>. Нечто созвучное мандельштамовской слабеющей связи с миром («Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь – ерунда!»<sup>26</sup>) ощутимо в попытке *неведомого человека* достучаться до людей –



Не с тем, чтобы жизнь перестроить,  
а лишь обогреться душой  
и розу хотя бы пристроить  
в надежной ладони чужой.

Эпитет *чужой* оказывается в сильной позиции, поэтому *надежная ладонь* никогда не будет протянута навстречу *руке с розой*:

... Все спали, один без другого  
не мысля себя на веку,  
*не слыша, как кто-то без крова  
в январском сгорает снегу.*

А может, не спали – бледнели,  
в потемках густых затаясь,  
как будто к январской метели  
лицом обернуться страшась.

Полночную тьму разрезало  
неистойвой трелью звонков.  
*Там кожа с ладоней слезала,  
коснувшись промерзших замков.*

Так возникает контрастная параллель к *вручению розы*. Одновременно совершается характерное для «отзывчивой» лирики Окуджавы размывание границ между *я* и *другим*<sup>27</sup>; здесь это свойство реализуется как боль *за другого*, как недоумение, вызванное экзистенциальным чувством вины *перед всеми*:

И что-то меня подымало,  
*сжигало, ломало всего.*  
Я думал: а вдруг *это мама?*..  
*Но роза в руке – для чего?*

Итоговый смысл реализуется через принцип тождества, охватывающий все отношения «я» с миром. С одной стороны, в *неведомом человеке* угадывается *мама*, и *сгоревший в январском снегу* оказывается двойником лирического героя, мучимого жаром болезни. С другой стороны, детское бессилие помочь оборачивается невольным согласием с теми, кто *затаился*, а руки, для которых была предназначена *роза*, обожжены прикосновением к ледяному железу – в память то ли жертвенного страдания, то ли, напротив, предательства:

Мне слышались долгие звуки,  
но я не сбегал во дворы...  
*И кровоточат мои руки  
с той самой январской поры.*

/373–374/



Когда лирический герой Окуджавы сам появляется *с розою в руке*, за ним тянется, по слову Мандельштама, «огромный флаг воспомина- нья». Во второй части маленького цикла «Арбатские напевы» (1982) вечная драма отчуждения освещается – с поправкой на бескровную эпоху – грустно-иронически:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.  
В Безбожном переулке хиреет мой талант.  
Вокруг чужие лица, безвестные места.  
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Я выселен с Арбата и прошлого лишен,  
и лик мой чужеземцам не страшен, а смешон.  
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,  
и горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.

*Роза* как атрибут *эмигранта* подчеркнута аристократична – и старомодна, экзотична, даже нелепа:

*Без паспорта и визы, лишь с розою в руке  
слоняюсь вдоль незримой границы на замке  
и в те, когда-то мною обжитые края  
всё всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я.*

<...>

Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...  
*Заледенела роза и облетела вся.*

/392/

*Роза* в подобных случаях выполняет у Окуджавы ту же функцию, что и тросточка чаплинского «маленького человека»<sup>28</sup>. Впрочем, «с белорукой тростью» выходил в отторгающий его московский мир и герой Мандельштама («Еще далеко мне до патриарха...»)<sup>29</sup>. По другой «родственной линии» *арбатский эмигрант*, вероятно, связан с бедным принцем Андерсена, чье фамильное достояние заключалось в *настоящей розе и живом соловье*; подобно тому как мода на искусные подделки обесценила сказочное сокровище, «святые арбатские места» /391/, превращенные в декорацию Арбата, потеряны для лирического героя Окуджавы.

*Эмигрант* отнюдь не склонен рисоваться своей опалой. Более того, в первой части цикла заявлено категорично: «Я унижен тобою, разлука, // и в изменника сан возведен» /391/. Беспощадный суд, алогичный с житейской точки зрения, неизбежен в этической системе, по законам которой *с той самой январской поры у безвинного кровоточат руки*. Отсюда развязка лирического сюжета, неожиданная на фоне традиционной поэзии разлуки и утраты. *Утренняя роза* из первой части





«Арбатских напевов» («В час, когда *распускаются розы*, // так остры обонянье и взгляд» /391/), казалось бы, предвещает элегический финал цикла в духе Мятлева–Тургенева («Как хороши, как свежи были розы...»). Но *заледеневшая роза* – парафраз *розы улуйской*, согреваемой в ладони. *Вручение розы*, загадочное для разлученного с мамой–каторжанкой («Но роза в руке – для чего?»), разобщенного с двойником–гусаром – метафора завещания (неисполненного), последней надежды (несбывшейся).

Комплекс описанных выше смыслов актуализируется заново, когда в поздней любовной лирике Окуджавы *вручение розы* становится возможным: равенство двоих, соединивших *слабые руки*, символизирует, наряду с краткой гармонией, искупление того, что все-таки неискупимо – ввиду неувовимости самой вины, ее экзистенциальной природы. Семантика *красной розы* определяется не только локальным контекстом, но и развитием этого сквозного мотива, тревожным вопросом: «Но роза в руке – для чего?»

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб., 2007. С. 18.

<sup>2</sup> См. об этом: *Александрова М.А., Большухин Л.Ю.* Розы Маяковского // Вестник ННГУ. 2009. № 6. Ч. 2. С. 18–25.

<sup>3</sup> *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 133.

<sup>4</sup> *Ломинадзе С.В.* «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» – грузинская нить // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: материалы Первой международной научной конференции. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино. М., 2001. С. 136–137.

<sup>5</sup> См. об этом: *Александрова М.А.* «Райский сад» Тарковского и «райский двор» Окуджавы // Новый филологический вестник. М., 2008. № 1. С. 123–141.

<sup>6</sup> См. об этом: *Александрова М.А.* Поэт и роза. К теме творчества в лирике Булата Окуджавы // Голос надежды: новое о Булате Окуджаве. Вып. 4. М., 2007. С. 319–335.

<sup>7</sup> Отношение Окуджавы к Блоку явно менялось: «Знаете, Блока я очень люблю, особенно *раньше* он мне был очень близок» («Я никому ничего не навязывал...»): [Ответы на записки во время публичных выступлений 1961–1995 гг.] / сост. А. Петраков. М., 1997. С. 204). См. также: *Кушнер А.* На пути к Блоку // Ленинградская панорама: литературно-критический сборник. Л., 1988. С. 268–281.

<sup>8</sup> *Вознесенский А.А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 2000. С. 384.

<sup>9</sup> *Окуджава Б.Ш.* Стихотворения / сост. и подгот. текста В.Н. Сажина и Д.В. Сажина. СПб., 2001. С. 342. (Новая Библиотека поэта). Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте в косых скобках; курсив в цитатах принадлежит автору статьи.

<sup>10</sup> *Архангельский А.* «Всё уходящее уходит в будущее»: Судьба классических жанров в современной лирике // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 15.

<sup>11</sup> *Александрова М.А.* Роза в сюжете стихотворения Булата Окуджавы «Я пишу исторический роман» // Филологический журнал. М., 2006. № 2. С. 262–268; *Александрова М.А.* Поэт и роза. К теме творчества в лирике Булата Окуджавы //



Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве / сост. А.Е. Крылов. Вып. 4. М., 2007. С. 319–335.

<sup>12</sup> Дельви́г А.А. Стихотворения. Л., 1951. С. 78. (Библиотека поэта. Малая сер.).

<sup>13</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / под ред. Б.В. Томашевского. Изд. 2-е. Т. III. М., 1957. С. 217.

<sup>14</sup> Блок А.А. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. Вл. Орлова. Т. I. М., 1955. С. 281.

<sup>15</sup> Самойлов Д.С. Стихотворения / сост., подгот. текста В.И. Тумаркина; примеч. А.С. Немзера и В.И. Тумаркина. СПб., 2006. С. 88. (Новая Библиотека поэта).

<sup>16</sup> Зайцев В.А. (в соавторстве с Бойко С.С.) Булат Окуджав и поэты-современники // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: материалы Первой международной научной конференции. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино. М., 2001. С. 68.

<sup>17</sup> Чури́нин С.И. На ясный огонь // Новый мир. 1985. № 6. С. 258–259.

<sup>18</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. III. С. 113.

<sup>19</sup> Ср.: в стихотворении «Странствователь и Домосед» беспокойный уроженец Афин «За розами побрел – в снега Гипербореев» (Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. В.А. Кошелева. Т. I. М., 1989. С. 249).

<sup>20</sup> Кошелев В.А. Историософская оппозиция «запад – восток» в творческом сознании Пушкина // Русская литература. 1994. № 4. С. 8.

<sup>21</sup> Ходасевич В.Ф. Стихотворения / сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л., 1989. С. 155. (Библиотека поэта. Большая сер.).

<sup>22</sup> Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. / сост. П.М. Нерлера; подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. Т. I. М., 1990. С. 157.

<sup>23</sup> Отмечено: Сажин В.Н. [Примечания] // Окуджава Б.Ш. Стихотворения. СПб., 2001. С. 635.

<sup>24</sup> Мандельштам О.Э. Сочинения. Т. I. С. 189.

<sup>25</sup> Гельфонд М.М. Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // Голос надежды: новое о Булате / сост. А.Е. Крылов. Вып. 3. М., 2006. С. 325–335.

<sup>26</sup> Мандельштам О.Э. Сочинения. Т. I. С. 179.

<sup>27</sup> Бройтман С.Н. «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджав: его круг, его век: материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 190–195.

<sup>28</sup> Это сравнение было сделано в докладе Н.Н. Кякшто, но в статью не вошло: Кякшто Н.Н. «Московский текст» в поэзии Булата Окуджавы // Миры Булата Окуджавы: материалы Третьей междунар. науч. конференции. 18–20 марта 2005 г. Переделкино. М., 2007. С. 128–135.

<sup>29</sup> Ср. также с деталью-метафорой иронических автопортретов Окуджавы: пуститься в дорогу «можно просто налегке, // не трясясь перед ошибкой, // с дерзновенною улыбкой, // словно с тросточкой в руке» /340/; «Не сужу о вас с пристрастием, не рыдаю, не ору, // со спокойным вдохновением в руки тросточку беру // и на гордых тонких ножках семеню в святую даль...» /438/.



## ПРОЧТЕНИЯ

Ю.В. Красовицкая

### МОТИВ ОБНОВЛЕНИЯ В ДРАМЕ Э. ТОЛЛЕРА «ПРЕВРАЩЕНИЕ»

Драма Э. Толлера «Превращение» затрагивает проблему обновления человека, которое осуществляется через возвращение к его первоначальной неиспорченной природе и одновременно через усиление его значимости в мире, как борца и жертвующего собой во благо других, подобно Иисусу Христу. **Ключевые слова:** Толлер; «Превращение»; экспрессионизм; «новый человек»; обновление; религиозность; обмирщение

«Экспрессионизм существовал во все времена. Не было ни одной области, которая бы не знала его, ни одной религии, которая бы его страстно не создавала. Не было ни одного племени, которое бы не воспевало и не воплощало с его помощью свое смутное религиозное чувство»<sup>1</sup>. Так писал Казимир Эдшмид в своем небольшом сочинении «Экспрессионизм в поэзии» («Über den dichterischen Expressionismus»). Религиозность экспрессионизма, связанная, в первую очередь, с его духовностью подчеркивалась многими современниками и последующими исследователями. В то же время отношение к религии, к Богу было весьма не простым. Этот вопрос заслуживает отдельного внимания.

Экспрессионистам была близка «теология кризиса» – новое ответвление европейского протестантизма, появившееся в начале XX в. В соответствии с идеями наиболее ярких представителей этого учения – К. Барта, П. Тиллиха – Бог уже не мог быть лишь добрым утешителем, он воспринимался как страдающий, жертвующий собой ради человечества. Всякий рационализм и материализм решительно отвергались, считалось, что истинный Бог познается только в самоотречении, в экстатическом самопожертвовании и даже в безумии.

В экспрессионизме человек нередко поднимался до уровня Бога и также принимал на себя роль страдающего, жертвующего собой ради других людей борца, спасителя и провидца. Подобное возвышение человека не может не указывать на безусловное и необратимое обмирщение культуры. Тем не менее, экспрессионисты не только возвращались в своих произведениях к религиозным представлениям и образам, но ставили их в центре внимания, ведь искусство воспринималось только как «этап на пути к богу»<sup>2</sup>.

Непосредственно о человеке К. Эдшмид писал: «Каждый человек теперь не только индивидуум, связанный долгом, моралью, обществом, семьей. Он в этом искусстве становится не чем иным, как самым воз-



вышненным и самым жалким – он становится человеком... Он не принадлежит к сверхчеловекам, он только человек, трусливый и сильный, добрый, подлый и прекрасный, такой, каким его бог, создав, отпустил в мир... он может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великий экстаз может возносить его душу. Он поднимается до пределов бога великой вершиной чувства, достичь которой можно лишь в неслыханном экстазе духа»<sup>3</sup>. Слабый и одновременно поднимающийся «до пределов бога» – таким предстает человек в произведениях экспрессионистов. Но и это, на первый взгляд, очевидное противоречие не исчерпывает проблему. Во многих произведениях речь идет об обновлении, о «новом человеке».

Идея обновления волновала экспрессионистов, в том числе, вследствие сложившейся исторической ситуации. Кризис, охвативший Европу и приведший к Первой мировой войне, свидетельствовал об истощении старой системы и необходимости срочных изменений в самых разных сферах жизни. Экспрессионисты очень быстро осознали весь ужас и катастрофичность войны. Она воспринималась многими как светопреставление. Мысли о конце света становились причиной частого обращения к библейским мотивам и сюжетам. Человек, в этой ситуации, воспринимался как страдалец, жертва. В то же время именно на него возлагались все надежды. В процессе внутреннего преображения должен был появиться «новый человек». Именно он нередко становился главным героем в драмах экспрессионистов.

Несмотря на частое обращение к библейским мотивам, их восприятие и изображение в драматических произведениях значительно отличалось от того, как они были представлены в Священном Писании. На некоторые из произошедших изменений мне бы хотелось обратить внимание в данной статье. Хорошим примером для этого может послужить драма Э. Толлера «Превращение».

Прежде чем приступить к разбору драмы, приведу слова Дойблера: «Человек – это оболочка духовности. Его непрерывное страдание – гнездо, из которого вылетит звездное дитя, вечность» [«Der Mensch ein Gehäuse für Geistigkeit ist. Sein dauerndes Leid dazusein: ein Nest, aus dem das Sternenkind die Ewigkeit erfliegen wird!»]<sup>4</sup>. Стесненный природными «физическими» рамками, человек таит в себе невероятный духовный «заряд», который жаждет сбросить все оковы, вырваться на свободу, пережить внутреннее превращение и обновление. Мотив прорыва, превращения становится одним из основных в драме Э. Толлера.

Слово, вынесенное в заглавие пьесы – «Wandlung» – происходит от глагола «wandeln», имеющего два значения: «изменять», «превращать» и «бродить», «странствовать». Интересно рассмотреть оба значения по отдельности.

Во-первых, необходимо отметить возникающую параллель. В религиозном контексте «Wandlung» является синонимом слова



«Transsubstantiation», обозначающим превращение во время причастия освященных хлеба и вина в тело и кровь Христову. Таинство причастия означает благодатное приобщение души к высшей божественной природе и в ней к вечной жизни. Это добровольное принятие человеком божественной благодати.

Подобная коннотация дает право предполагать, что далее речь пойдет о духовном преображении и просветлении героев. Об обновлении в христианском понимании этого слова.

Второе значение глагола «wandeln» – «бродить, странствовать», несмотря на свою кажущуюся удаленность от первого, напрямую связано с ним. Иисус Христос сначала проходит долгий и трудный путь со своей проповедью, после чего его ожидает мучительный крестный путь. Кроме того, само причастие также воспринимается как воплощение страстей Христовых. Добавление второго значения, таким образом, позволяет предположить, что далее речь пойдет не просто о просветлении человека через Божью благодать, но о преодолении ради преображения ряда трудностей на своем пути.

«Борьба человека» [Das Ringen eines Menschen] – гласит подзаголовок, еще больше убеждающий в правильности высказанного предположения. В соответствии с учением апостола Павла (Галл 5: 17) человек постоянно испытывает борьбу плотского и духовного. Эта мысль была подхвачена и отражена в «Исповеди» Августина Блаженного и в трудах протестантов. Будучи грешным по своей природе, человек вынужден постоянно преодолевать искушения плоти. Эта борьба не прекращается даже после духовного обновления. Такую ли борьбу или что-то иное имел в виду автор – на этот вопрос в дальнейшем может ответить только сам текст.

Пьеса начинается со стихотворения, название которого – «Взбудораживание» («Aufrüttelung») – уже говорит само за себя. Оно должно нарушить, «встряхнуть» спокойствие читателей, подготовить и в некоторой степени объяснить смысл разворачивающегося в дальнейшем действия.

Стихотворение можно без труда разделить на три части. В первой – лирическое «мы» погружено в состояние расслабленного созерцания: «Мы собираем сказки мягкими руками», а вокруг «вера образует храмы из солнечных лучей» (в этом описании ощущается зыбкость и нереальность веры), «из высоких сводчатых врат сыплются дары». Несмотря на кажущуюся идилличность картины, самые первые слова вносят оттенок тревоги – это призыв «разбей чашу из блистающих кристаллов, из которой жемчужно-тающие чудеса сыплются, как кровавая пыль из темно-красных тюльпанов». И действительно, зыбкую идиллию нарушает отчаянный крик человека, превращенного в убивающего отвратительного зверя. Лирическому «мы» во второй части стихотворения открывается совсем другая картина – это истекающая грязью и ложью, окутанная дымом и отчаянием Европа, и в ней кричит человек.



В третьей части появляется «брат», наделенный знанием страдания и радости, света и презрения, он желает воздвигнуть храм высокой радости (новый храм!) и раскрыть ворота перед «высшим» страданием, в противовес тем вратам, с которых сыпались дары. Он готов к действию, к борьбе. «Дорогу!» – звучит его пламенный призыв.

В слове «брат» скрыто, как минимум, два значения. Это брат – идейный товарищ, – образ которого возник еще во времена Французской революции, и брат по вере, брат во Христе.

Действие предваряет еще один подзаголовок – «Вы есть путь» [Ihr seid der Weg]. Эта фраза не является цитатой из Библии, однако возникает ощущение непосредственной связи со Священным Писанием. В послании к римлянам апостол Павел восклицает: «Все совратились с пути, до одного негодны: нет делающего добро, нет ни одного... Они не знают пути мира. // Нет страха Божия пред глазами их» (Рим 3:12, 17-18). «Братья», обладающие знанием, волей и состраданием, должны пойти новым путем, они сами есть путь. В Новом завете о «новом пути» сказано, что его открывает через плоть Свою, посредством Крови Своей, Иисус Христос (Евр 10:19-20). Это путь, который должен привести на небеса. Вера – есть путь к жизни. В драме речь идет о том, что происходит здесь и сейчас – на земле. Дорогу, новый путь прокладывают люди. Ожиданием нового проникнута вся пьеса. «Действие разыгрывается в Европе перед началом возрождения» [Die Handlung spielt in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt], – уточняет сам автор<sup>5</sup>.

Война, схематично изображенная во второй части стихотворения, становится толчком и стимулом к обновлению – к отказу от всего старого зыбкого и сомнительного. С описания ее страшных плодов начинается действие пьесы.

Пролог драмы имеет весьма символическое название – «Казарма мертвых». После смерти должно последовать возрождение, однако тут же дается поправка – пролог, по замечанию самого автора, мог бы стоять и в самом конце драмы. Это доказывает лишь то, что вся драма является призывом, побуждением к действию и пробуждению, но не более того. Это не программное сочинение и не план, реализация которого должна что-то изменить. После завершения последней картины, ничего не меняется, все остается на своих местах.

Драма поделена на пролог (Vorspiel) и шесть частей (Stationen), которые включают в себя тринадцать картин (Bilder). Картины делятся на шесть «реальных» и семь, будто окутанных завесой сна – «нереальных» (Traumbilder) (в начале пьесы все они перечисляются автором, хотя в дальнейшем отличить их, даже по смене обычной прозы на ритмическую, оказывается не сложно). Именно в «нереальных» картинах наиболее явственно отображается процесс внутреннего поиска и изменения главного героя – Фридриха.



В начале все внимание сосредотачивается на теме войны. Описание ужасов, связанных с ней, наводит на мысль о конце света. Мертвецы оживают (картина 4 «Между проволочными заграждениями»), главный герой сравнивает себя с Агасфером, обреченным на неприкаянное странствие по земле до Второго пришествия. Появление Агасфера должно предвещать беду, в то же время оно дает повод задуматься о том, что время Страшного суда настало. В соответствии с представлениями христиан, после суда происходит воскрешение праведников для новой жизни – их долгожданное и окончательное обновление. Тема суда в драме не затрагивается – скелеты встают из мертвых лишь для того, чтобы рассказать об ужасе и грязи войны. Тема обновления, напротив, присутствует постоянно на протяжении всего действия.

Главный герой – Фридрих – позиционируется как «новый человек», однако его обновление происходит не сразу. Этому предшествует череда испытаний и мучительных сомнений.

Фридрих ощущает себя чужаком среди тех, кто имеет Родину и связь с окружающими, что позволяет чувствовать себя частью целого. Герой отмечает с горечью: «Они могут смеяться и радоваться. У них есть их земля, в которой они имеют корни» [Sie können lachen und frohen Herzens Tat tun. Sie haben ihr Land, in dem sie wurzeln...]. (С. 18) Одновременно с осознанием собственной чуждости Фридрих прямо высказывает нежелание быть частью общества, неприятие окружающей буржуазной действительности. Он с насмешкой говорит о своем успешном дядюшке, скрывающем за показной интеллигентностью и просвещенностью цепкую предприимчивость и умение делать деньги любыми способами.

В ответ на увещевания матери пойти на рождество в церковь, принять участие в божественной литургии Фридрих заявляет: «Скажи лучше, на службу людей, а не на службу Бога, из которого сделали закостеневшего бездушного судью, который написал единственную книгу закона и судит по ней людей» [Oh, sag doch lieber zum Dienst der Leute, und nicht zum Dienst Gottes, aus dem Ihr einen verknöcherten, engherzigen Richter machtet, der ein einziges Gesetzbuch schrieb, nach dem er Menschen richtet]. (С. 19) Не такого Бога ищет Фридрих. Он не может жить в мире, где над людьми властвуют деньги и жажда наживы, где никто не заботится о душе. Своей матери он бросает упрек: «Ты заботилась обо мне деньгами... но что сделала ты для моей души?» [Du hast für mich gesorgt mit Geld... Was aber tatest du für meine Seele?]. (С. 19) В разговоре с Другом Фридрих заявляет: «Я не желаю вас. Я достаточно силен один, совсем один» [Ich will Euch nicht. Ich bin allein stark genug, ganz allein]. (С. 20)

Фридрих ищет свой путь.

«Преобразование» – это «драма состояний» («Stationendrama»). Сам путь и остановки означают, в первую очередь, не физическое переме-



шение в реальном пространстве, но служат символическим обозначением внутреннего, душевного развития, в ходе которого совершается постепенное преображение героя.

Ощущение собственной отчужденности мучительно для Фридриха. Он уходит добровольцем на войну в надежде, что его поступок будет по заслугам оценен на родине. «Теперь я смогу доказать, что я принадлежу к ним... Теперь Родина делает мне подарок» [Nun kann ich beweisen, daß ich zu ihnen gehöre... Nun beschenkt mich das Vaterland]. (С. 21) Несмотря на все свои старания, он все равно остается чужим. Однажды в разговоре солдаты открыто указывает ему на то: «Второй солдат: И если ты тысячу раз будешь воевать в наших рядах, ты останешься чужаком. Первый солдат: Проклятие висит над тобой, не имеющий родины» [Zweiter Soldat: Und wenn du tausendmal in unseren Reihen kämpfst, darum bleibst du doch der Fremde. Erster Soldat: Fluch hängt an dir, Vaterlandloser]. (С. 24) Однако такое же проклятие висит и над всеми остальными солдатами. Они не нужны родине. «Первый солдат:... Мы все в конечном счете без родины...» [Erster Soldat:... Wir sind ja schließlich alle ohne Vaterland]. (С. 24)

Внутренний подъем вызывает в герое не только надежда избавиться наконец от своего мучительного ощущения отчужденности, но и вера в возможность всеобщего единения. Он убежден, что время духовного возрождения вот-вот настанет: «Великое время родит нас всех для величия... Возродится дух...» [Die große Zeit wird uns alle zu Großen gebären... Auferstehen wird der Geist...]. (С.21) Однако очень скоро надежды разбиваются о военную действительность, шокирующую своей жестокостью, беспринципностью и бессмысленностью. Родина не ценит жертвы своих солдат, и солдаты очень скоро убеждаются в этом на собственном опыте.

За участие в рискованной операции, заранее обреченной на поражение и неминуемую гибель, Фридрих, оказавшийся и здесь добровольцем и чудом оставшийся в живых, получает наградной крест. Этот крест – лишь формальность, однако в драме он играет немаловажную роль. Являясь одним из основных христианских символов, крест, вполне обоснованно, наделяется дополнительными значениями и в драме.

В первый раз он появляется в тексте чуть раньше, когда Фридрих и другие бойцы, расположившись на ночлег, вдруг встречаются с обезумевшим солдатом. «Отведи его к человеку из Красного креста», – говорит Второй солдат, Первый отвечает ему на это: «Я спаситель, йоху! Теперь я иду в Красный крест. Красный означает, что кровь должна быть смыта» [Zweiter Soldat: Führ ihn zum Mann des Roten Kreuzes... Erster Soldat: Ich bin der Erlöser, juchhe! Jetzt gehe ich zum Roten Kreuz. Rot bedeutet, daß Blut abgewaschen werden soll]. (С. 25) Слова Первого солдата являются непосредственной аллюзией на земной путь Иисуса Христа. Только в драме все представлено на ином, более низком уров-





не. Это почти издевка: «спаситель» оказывается по сути убийцей, действующим не по своей воле, но по принуждению слепого государственного аппарата. Он ведет в Красный крест безумца, вышедшего из пустыни. Не пародийными оказываются только страдания человека, научившегося утолять жажду собственной кровью. («Фридрих: Вот вода. Безумец: Я пью свою собственную кровь, мне не нужна твоя...») [Friedrich: Hier nimm Wasser. Irrer: Sauf mein eignes Blut, brauch nicht deines...]. (С. 24))

По окончании разведывательной операции единственного оставшегося в живых, Фридриха находят привязанным к дереву. «Сестра: Вас нашли привязанным к дереву... Фридрих: Не к кресту...» [Schwester: Man fand Sie an einen Baum gebunden... Friedrich: Nicht an ein Kreuz...]. (С. 29) После описанного выше разговора солдат и встречи с безумцем вопрос Фридриха уже не вызывает удивления. Его смерть могла бы выглядеть как мученическая жертвенная смерть Христа. Однако не менее очевидным, чем параллель с библейским сюжетом, оказывается снижение самих образов и их значения.

Итак, над кроватью Фридриха в лазарете висит распятие, сестра из Красного креста заботится о нем, в награду за совершенный подвиг герой получает наградной крест. Крест символизирует включение Фридриха в круг соотечественников. При этом он является символом страдания и искупления. Герою приходится выстрадать право считаться своим. Заканчивается одна часть пути и вместе с ней военная служба Фридриха. Сходство с Агасфером остается в прошлом. Еще в лазарете в бреду Фридрих «отгоняет» от себя образ вечного неприкаянного странника: «...я тебя не знаю... кто ты... Агасфер... убогий... возвращаясь... в страшные удушающие города, здесь ты не найдешь трущоб... я иду не с тобой...» [...kenne dich nicht... wer bist du... Ahasver... Armseliger... schleich dich zurück... in alpeuchende Städte, hier findest du nicht Höhlen... ich wandre nicht mit dir...]. (С. 28) Отныне, перестав быть чужаком, Фридрих понимает, что больше не хочет преодолевать свою отчужденность, теперь не он чужой, но мир, окружающий его, оказывается чуждым. «Десять тысяч мертвцов!.. Это освобождение? Это великое время? Это великие люди?» [Zehntausend Tote!.. Ist das Befreiung? Ist das die große Zeit? Sind das die großen Menschen?]. (С. 29) Фридрих постепенно приближается к убеждению в необходимости не подстраиваться под окружающий мир и сливаться с ним, но менять его.

Теперь все чаще появляются указания, позволяющие сравнивать путь героя со страстным путем самого Христа. Три ночи Фридрих проводит в беспамятстве. Когда, наконец, приходит в себя и видит склонившуюся над ним медицинскую сестру, спрашивает: «Ты мать Божья?» [Bist du die Mutter Gottes?]. (С. 28) Чуть позже он называет ее «носителем креста» [Kreuzträgerin], «возвестительницей любви»



[Verkünderin der Liebe]. (С. 29) Крест красный оттого, что кровь смывается, – эта ассоциация запомнилась Фридриху после встречи с безумцем и услышанного разговора солдат. Любовь и мир должно нести в себе все, что так или иначе даже косвенно и символически связано с Богом.

Отношение к религии в драме оказывается весьма неоднозначным. Герои ни разу не выступают с критикой по отношению к вере или церкви. Тем не менее, они неоднократно выражают недовольство тем, что за показной набожностью или громкими проповедями скрывается пустота. Человек приобретает невероятную самостоятельность, и все же его силы небезграничны. «О Боже!» – восклицает Фридрих, когда пытается утешить мечущегося в беспамьятстве раненого. (С. 23) «Боже мой!» – снова невольно вырывается у него возглас, когда появляется обезумевший солдат. (С. 25) Человек обращается к Богу, будто по инерции, когда реальность окончательно выходит за рамки его понимания. Но этот призыв остается без ответа, надеяться приходится на собственные силы.

Интересной в этой связи представляется шестая картина, в которой одним из действующих лиц становится священник. В картине представлены современные «достижения науки и техники» – искалеченных солдат с помощью многочисленных протезов «пробуждают к новой жизни» [Zu neuem Leben auferweckt]. (С. 31) Раньше это были лишь куски мяса – теперь это полноценные члены общества, по мнению врача. Ответом ему могут служить слова одного из калек: «Моя душа умерла от отвращения» [Meine Seele starb vor Ekel]. (С. 32) Однако врач, с голым черепом вместо головы, не считает нужным задумываться над этой проблемой.

Медицинские светила не могут вернуть калекам покой и радость жизни. Остается надежда утешиться верой. Священник приходит, чтобы подарить несчастным успокоение. «Спасителя несу я вам, – говорит он, протягивая вперед распятие. – Он знает о ваших трудах и страданиях – / О, придите к нему... / Он даст вам исцеление, даст вам любовь» [Den Heiland bring ich euch...Er weiß um euer Müh und Leiden – / O kommt zu ihm... / Er gibt euch Heilung, gibt euch Liebe]. (С. 33) (Интересно также, что спаситель Христос обозначается словом «Heiland», а не «Erlöser», как называет себя солдат в разговоре с Фридрихом). В ответ на призвание священника калеки спрашивают, как же мог Он допустить все это и почему Он не может лишить несчастных страданий, лишив их этой жизни. «Вы богохульствуете», – отвечает священник. [Ihr lästert]. «Это Он богохульствует по отношению к нам, / Если хочет заставить нас верить, / Что знает о наших страданиях», – отвечают калеки. [Er lästert an uns, / Wenn er uns glauben machen will, / Daß er um unser Leiden weiß!] (С. 33) В этих словах скрыто столько боли и ужаса, столько сочувствия и любви к человеку, что действительно сложно упрекать говорящих в каком-либо неуважении или пренебрежении по отношению к Богу. Человек



вынужден терпеть нечеловеческую боль, поэтому его упрек уже не звучит как богохульство. Человек почти уравнивается в страданиях с самим Христом.

Священник ничего не может возразить. Он пришел утешать, но при этом сам нуждается в утешении. [Wie könnt ich, selber trostbedürftig, den Trost euch spenden, / Nach dem mich brennender, denn euch verlangt?]. (С. 33) Слишком велико людское страдание – религия и вера не могут уменьшить его. Священник ломает крест и падает на колени перед калекami. Время слепого поклонения и почитания святынь прошло. Он впервые задумывается о том, что что-то важное изменилось. «О Иисус, твое учение исказили – / Как иначе дошло до того, что оно бессильно искрошилось» [O Jesus, deine Lehren sind verstümmelt – / Wie gings sonst zu, daß kraftlos sie zerbröckeln]. (С. 33) Изменения, однако, судя по всему, произошли не в учении, а в сознании людей.

В разговоре Фридриха с искалеченной женщиной в седьмой картине с подчеркнутой издевкой излагаются привычные основы веры: Бог любви, сострадания и благодеяний обещает спасение и благословение беднякам после смерти. Эти обещания не могут утешить страждущих. Нищим Бог представляется стоящим за дирижерским пультом и осыпаемым конфетти на празднестве богачей. Страдания достигли того уровня, когда вместо веры появляется лишь один вопрос – как Бог мог все это допустить. Проходя по улицам и прося милостыню, они продолжают автоматически повторять: «Господь да пребудет с вами» [Jesus sei mit Euch] (С. 38), но в этих словах не слышно и проблеска веры и надежды на Бога.

После встречи с нищими Фридрих снова вспоминает об Агасфере – проклятом Богом вечном страннике, – за которым он должен следовать. Желание идти за ним звучит как протест против всего, что окружает в действительности, против продавшей государству церкви и одновременно против допустившего весь этот кошмар творца.

Назрела необходимость перемен и обновления. Но, что знаменательно, сущностью обновления становится возврат к прошлым идеалам. Стоит отметить, что христианское обновление является, по сути, также возвратом к идеалу, утерянному человеком вместе с раем.

Седьмая картина завершается разговором Фридриха с Сестрой. Как тогда в лазарете героя оберегала Сестра из Красного креста, так теперь спасительницей, предотвращающей попытку самоубийства героя, становится также Сестра. Из ее уст звучат очень важные для Фридриха слова: «Твой путь ведет тебя к Богу... К Богу, который есть дух, любовь и сила, / К Богу, который живет в человечестве. / Твой путь ведет тебя к людям» [Dein Weg führt dich zu Gott... Zu Gott, der Geist und Liebe und Kraft ist, / Zu Gott, der in der Menschheit lebt. / Dein Weg führt dich zu den Menschen]. (С. 40) Бог по-прежнему остался в сознании людей воп-

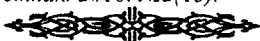


лощением любви и благодатной силы, но изменилась «позиция» человека по отношению к нему. В соответствии с библейскими представлениями, человек есть создание Божье, созданное по Его образу и подобию. Человек грешен, и грех зияющей пропастью отделяет его от Божественной благодати. Лишь обновляясь и преображаясь по воле Бога, он может частично преодолеть эту пропасть, обрести вновь подобие Божие. В драме, скорее, не человек тянется к Богу, но Бог пребывает в человеке.

Седьмая картина становится осевой, центральной. После разговора с Сестрой в жизни героя происходят важные изменения – начинается процесс его внутреннего обновления. Желаящий идти к людям должен, в первую очередь, открыть человека в самом себе. [Wer zu den Menschen gehen will, / Muß erst in sich den Menschen finden]. (С. 40)

Девятая «нереальная» картина в пятой части драмы названа «Смерть и воскресение» («Tod und Auferstehung»). Один из заключенных, за которым скрывается сам Фридрих, совершает самоубийство – падает в лестничный пролет и распластывается на полу в позе распятого. Человек будто уподобляется Христу в своих страданиях. «Мы соединены в страдании» [Wir sind vereint im Leiden] (С. 44), – восклицают заключенные – свидетели разыгрываемой сцены. Объединены не только между собой, но и с самим Богом. На призыв сторожа покаяться герой, еще едва живой, отвечает: «Вы заучили неверно. / Не римляне прибили его к кресту / Он сам распял себя» [Ihr lerntet Irrwahn. / Nicht Römer schlugen ihn ans Kreuz / Er kreuzigte sich selbst]. «Мы сами прошли болезненными остановками / И посылаем детей / К собственному распятию...» [Wir selber gingen schmerzende Stationen / Und schicken Kinder aus / Zur eignen Kreuzigung...]. «Ребенку мы в наименьшей степени / Можем стать спасителями... / Беспомощно мы взираем на страстной путь...» [Dem Kind am wenigsten / Erwachsen wir als Retter... / Hilflose schau'n wir dem Passionsweg zu...]. (С. 44, 45) Эти слова ужасают стража тюрьмы, он призывает Божью Матерь простить умирающему его богохульство. Однако и это не смущает заключенного. Он считает Богородицу такой же беспомощной и несчастной матерью, как и всех других женщин, вынужденных оплакивать своих детей. [Auch sie ist hilflos. / Lügt ein zitterndes Vergeben. / Wird ewig ihren Sohn beweinen, / Und daß sie's tut, / Nur darum ist sie rein und unbefleckt]. (С. 45)

Заключенный пытается своим поступком указать путь другим: «Возможно, распятым можно спастись, / Воскреснуть для высшей свободы» [Vielleicht, gekreuzigt kann es sich erlösen, / Zu hoher Freiheit auferstehen]. (С. 45) Распятие и воскресение воспринимаются здесь вполне в духе христианства как освобождение от земной жизни и ее страданий для новой вечной жизни. Однако реализация идеи выглядит скорее как страшная пародия на сюжет, описанный в Евангелиях. И все же новая жизнь начинается: в тюрьме на глазах у несчастных узников появ-



ляется на свет младенец – ребенок погибшего. Это событие символизирует начало новой жизни на земле.

Эту мысль подтверждает следующая десятая сцена. В ней поднимается из могилы Странник (с лицом Фридриха). «Я чувствую, будто сегодня / Я впервые родился... / Судья стал Обвиняемым, / Обвиняемый стал судьей. / И оба, прощая, протягивают друг другу окровавленные руки» [Mir ist, als ob ich heut / Zum erstenmal erwache... / Der Richter ward zum Angeklagten, / Der Angeklagte ward zum Richter. / Und beide reichen sich verzeihend blutbefleckte Hände]. (С. 46) Сбылось предсказание Сестры: обвиняемый стал судьей, а судья – обвиняемым. Странник восстает из могилы. Он будто стал свидетелем Страшного последнего суда, при этом Бог оказался на месте человека, а человек на месте Бога. Они протянули друг другу окровавленные руки, будто в знак равенства перенесенных страданий. После этого видения Странник вновь оказывается на земле среди людей – именно здесь должно начаться обновление. Основными его условиями являются возрождение веры в человека и любви – ведь и Бог есть любовь. При этом «верховенство» Бога над человеком не отрицает.

В разговоре со Студенткой в одиннадцатой картине Фридрих восклицает: «Служи духу, служи твоему Богу» [Diene dem Geist, diene deinem Gott]. (С. 51) Вскоре к нему подходит человек со словами: «Вы позорите Бога» [Sie schänden Gott]. «Я прославляю его» [Ich heilige ihn] (С. 52), – отвечает герой. Он больше не чувствует себя чужим, потому что находит свои корни внутри самого себя [ich wurzle in mir]. (С. 57) «Опора» на внутренние силы заставляет вспомнить о внутреннем духовном человеке, о котором так много говорилось в учении апостола Павла и сочинениях его последователей.

«И вы могли бы быть людьми, если бы поверили в себя и людей, – обращается Фридрих к собравшемуся народу, – если бы вы были преисполнены духа» [Und ihr könntet doch Menschen sein, wenn ihr den Glauben an euch und den Menschen hättet, wenn ihr Erfüllte wäret im Geist]. (С. 60) В словах Фридриха звучит боль. Он видит в собравшихся измученных, подавленных, озлобленных, но одновременно хороших изначально людей. «Я знаю, – продолжает он, – о вас, молодые люди, о вашем поиске Бога» [Ich weiß um euch junge Menschen, um euer Suchen nach Gott]. (С. 59) Вздолбленные словами Фридриха, люди смотрят в небо, протягивают вверх руки. Именно этого просветления ожидал герой. До этого он укорял своих слушателей, что они превратили Бога в безликий культ. «Вы вырезали Иисуса Христа из дерева и прибили к деревянному кресту, потому что вы сами не хотели идти крестным путем, который привел его к спасению... [Ihr habt Jesus Christus in Holz geschnitzt und auf ein hölzernes Kreuz genagelt, weil ihr selbst den Kreuzweg nicht gehen wolltet, der ihn zur Erlösung führte...]. (С. 59) Фридрих «от-



крывает» Бога в людях. Они должны обратиться внутрь себя, преисполниться духом, освободиться от власти машин. Переживший смерть и рождение в «нереальных» картинах, Фридрих становится первым «новым человеком» и пророчит скорое рождение «нового человечества» – «Так корчится сегодня земля... разорванное кровавое лоно, чтобы родить новое человечество» [So wälzt sich heute die Erde...Zerrissener, blutiger Schoß, um neu zu gebären die Menschheit]. (С. 54)

Фридрих старается бороться с пережитками прошлого: против стесняющих свободу тесных рамок семейного и общественного порядка, против подавляющей власти денег и машин, против стремления превратить человека в бездумный слепой механизм, лишенный души и поставленный на службу государственного аппарата. Так должно выглядеть обновление жизни на земле. Христианские представления о страданиях и искупительной жертве Христа, об обновлении и очищении через веру в Бога претерпевают, таким образом, некоторые изменения. В экспрессионистской драме человек становится самостоятельным действующим субъектом. На него возлагаются надежды, когда кажется, что Бог бессилён. Своими страданиями человек уподобляется Иисусу Христу, он наделен духом, возвышающим его над всем, что существует на земле. Именно в возврате к этой духовности, обретении истинного человеческого лица заключается суть обновления.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эдмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 311. На нем. яз.: *Edschmid K. Über die dichterischen Expressionismus // Экспрессионизм / сост. Н.С. Павлова. М., 1986. С. 331. «Es gab Expressionismus in jeder Zeit. Keine Zone, die ihn nicht hatte, keine Religion, die ihn nicht feurig schuf. Kein Stamm, der nicht das dumpfe Göttliche damit besang und formte»*

<sup>2</sup> Эдмид К. Указ. соч. С. 310. *Edschmid K. Op. cit. S. 330: «eine Etappe ist zu Gott».*

<sup>3</sup> Эдмид К. Указ. соч. С. 306–307. *Edschmid K. Op. cit. S. 326–327: «Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebendste und Kläglichste: er wird Mensch... Er ist nicht un-, nicht übermenschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ...So kann er sich steigern und zu Begeisterung kommen, große Ekstasen aus seiner Seele aufschwingen lassen. Er kommt bis an Gott als die große, nur mit unerhörter Ekstase des Geistes zu erreichende Spitze des Gefühls».*

<sup>4</sup> *Däubler Th. Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart, 1976. S. 53.*

<sup>5</sup> *Toller E. Gesammelte Werke. Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924). Berlin, 1978. S.12. Далее текст приводится по этому изданию с указанием страниц.*



## ОНИРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ СУБЪЕКТНОЙ СТРУКТУРЫ В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА «СНЫ»

Статья посвящена анализу онирических форм (сон, видение) и субъектной структуры в рассказе И.А. Бунина «Сны». Исследование этих аспектов выявляет в рассказе тесную связь между особенностями поэтики сна и темой двух культур – дворянской и «народной».

**Ключевые слова:** онирические формы; сон персонажа; видение; субъектная структура; народная культура; дворянская культура; И.А. Бунин.

«Сны» (1903) И.А. Бунина представляют собой реалистическую зарисовку с редуцированным сюжетом. Такие почти бессюжетные зарисовки, как отмечают исследователи, очень характерны для творчества Бунина 1895–1900 гг., когда было «заметно стремление писателя ослабить эпическую сюжетную основу повествования и найти иной принцип сцепления событий, новые способы расширения смысловой перспективы»<sup>1</sup>. Основными событиями в бунинских «Снах» являются рассказы персонажей о своих сновидениях. Особая значимость разных онирических форм для характеристики художественного мира, созданного автором, видна уже из заглавия этого произведения.

Собственно «онирических элементов» в рассказе Бунина два: сон мещанина и сон / видение священника (назовем его пока так, поскольку вопрос о природе этого явления открыто обсуждается в тексте рассказа и не получает однозначной оценки). Оба они вводятся в повествование в форме рассказов персонажей, что позволяет отнести их к тому типу снов, которые, по классификации Т.Я. Каменецкой, играют «роль в субъектной организации текста» и участвуют «в формировании сюжетной линии...»<sup>2</sup>. В самом начале основной рассказчик («я», от лица которого ведется основное повествование; назовем его так, чтобы отличать от остальных субъектов рассказывания) слышит о сне мещанина от сторожа на станции. Сторож рассказывает о том, что некий мещанин, жена которого умирает от родов<sup>3</sup>, видел сон, предвещающий скорую смерть его жены: «А вчерась, говорит, во сне видел: будто обрили его догола и все зубы вынули...»<sup>4</sup> [4]. В народной культуре увиденные во сне зубы связываются именно с грядущим несчастьем и смертью<sup>5</sup>.

Здесь особенно важны две детали. Прежде всего, сторож является в этом случае неким передаточным звеном, поскольку о сне ему известно только со слов самого героя-сновидца<sup>6</sup>. В конце произведения рассказ об этом сне дублируется, причем субъектом рассказывания выступает уже сам мещанин, а адресатом – не основной рассказчик, а «рыжий мужик» (поводом для повторного рассказа о сне служит об-



суждение сна / видения священника). При этом повторяется рассказ о сне мещанина практически дословно и точно так же укладывается в одну фразу: «Вчерась измаялся, ткнулся в чем был на постель и вижу – будто обрили меня догола и все зубы вынули!» [8]. Таким образом, рассказы о сне мещанина как бы обрамляют повествование о сне священника, которое является своеобразным композиционным центром произведения.

Сон священника, несомненно, вставной рассказ, достаточно развернутое повествование, в котором есть свой собственный сюжет, явное ответвление от основной сюжетной линии<sup>7</sup>. Субъектная структура этого вставного рассказа также достаточно сложна. Непосредственным субъектом рассказывания здесь является персонаж, который в тексте обозначается как «рассказчик». Но пересказывает он содержание чудесного сна / видения священника, скорее всего, даже не со слов этого последнего, а по слухам, ходившим в селе, где якобы случилась эта история:

«Позволь, ты откуда взял-то это все?

– Как откуда? Сам священник, *говорят*, рассказывал» [7].

Рассказчик передает что-то вроде народного предания. Однако вся история рассказывается как бы от лица самого священника: «Лежу, говорит, гляжу на лампадку, чувствую – в сон клонит...» [6].

Итак, в рассказах о снах мещанина и священника мы встречаемся с довольно сложной субъектной структурой. Но на этом их сходство не кончается. Как и рассказ о сне мещанина (который повторяется, впрочем, со сменой субъекта речи), в произведении дублируется концовка истории о сне священника. Композиционно она расположена сразу после рассказа мещанина о своем сне. То есть выстраивается следующая последовательность:

- сон мещанина (рассказ сторожа);
- сон / видение священника (вставной рассказ; субъект рассказывания – «рассказчик»);
- сон мещанина (рассказ самого мещанина);
- концовка сна / видения священника («рассказчик»).

Кроме того, сну мещанина и сну / видению священника, насыщенным фольклорными мотивами, дается сходное истолкование. И в том, и в другом случае сон выступает как предвестник близкой смерти. О сне мещанина упоминается в связи с возможной смертью его жены. Священник истолковывает свой сон / видение как предсказание своей собственной смерти. Об этом значении говорит и символика сна / видения священника: дочь-покойница зовет его в церковь, где горит свеча, «ровно бы покойник на ночь поставлен» [6]. Совершенно не случайно для изображения этого события используется онирическая форма: по выражению С.М. Толстой, именно «сон оказывается тем пространством,





на котором разворачивается общение <...> и разыгрываются драматические отношения между живыми и мертвыми»<sup>8</sup>.

Впрочем, в тексте имеется и еще одно истолкование, которое дается как бы изнутри видения священника. Один из его персонажей, седенький монашек, говорит священнику: «Не пужайся, служитель божий, а объяви всему народу, что, мол, означает твоя видение. А означает она ба-альшие дела!» [6]. Таким образом, значение видения священника, возможно, выходит за рамки его личной судьбы и касается «всего народа». Если принять во внимание символику этого видения (особенно возникающий в нем образ «агроманого красного кочета»), можно предположить, что под «ба-альшими делами» имеется в виду революция<sup>9</sup>. Однако в самом тексте такое истолкование не эксплицировано.

В данном случае изображается тип сознания, отличный от того, носителем которого является мещанин, – индивидуализированного, замкнутого на себе. Не случайно сон мещанина не получает в рассказе никакого иного истолкования, помимо его значения для личной судьбы этого персонажа. Рассказ о видении священника, напротив, весьма значителен по объему. Таким образом, в рассказе Бунина намечается оппозиция сна мещанина и видения священника, демонстрирующих два разных типа сознания. Одно из них замкнуто на себе и на обыденной жизни, другое же открыто и способно воспринять откровение, относящееся к судьбе всего народа.

Здесь мы должны затронуть еще одну проблему, которая равно связана со спецификой поэтики онирических форм в рассказе Бунина «Сны» и с особенностями субъектной структуры в нем. В этом произведении вопрос о том, что именно пережил один из персонажей (священник) – сон или видение, – становится предметом рефлексии со стороны самих героев. Именно им (а не «всезнающему повествователю») отдано автором право обсуждать эту проблему и, следовательно, решать вопрос о характере окружающего их мира. С подобным приемом мы встречаемся и в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», где характер художественной реальности также становится предметом рефлексии не только автора, но и персонажей (см., например, беседу Свидригайлова и Раскольникова о привидениях. Ч. 4. Гл. 1). Бунин, несомненно, продолжает эту традицию некоторого сближения кругозоров автора (как субъекта, рефлексирующего над созданным им миром) и героев. Он даже усиливает эффект, заменяя фигуру «всезнающего повествователя» сложной системой героев-рассказчиков с их субъективными точками зрения на события. Применительно к этому рассказу нельзя говорить о том, что здесь «слово повествователя поглощает слово героя, которое только нюансируется в связи с социально-культурным положением героя»<sup>10</sup>.



Проблема истинности истории о видении священника становится одной из важнейших для всего произведения в целом. В связи с этим среди героев бунинского рассказа намечаются сторонники двух противоположных позиций. Мещанин настаивает, что это было «сновидение», и резко осуждает рассказчика этой истории: «Ночь, скука, а он ишь какие суеверия сидит-разводит!»; «... брешут на него [священника], что в голову влезет» [7]. Оппозицию ему составляют рассказчик истории о священнике и рыжий мужик, которые выступают за то, чтобы считать случай со священником видением.

Здесь необходимо сказать о том, что составляет, по-видимому, основную причину столь большого значения этого спора для героев и для автора. Вопрос о том, сон перед нами или видение, напрямую связан с вопросом о свойствах, характере мира, окружающего героев. Если священник видел сон, значит, выражаясь словами мещанина, это «брехня», выдумки. В мире, окружающем героев, тогда не присутствуют грозные иррациональные силы, и собственная судьба в определенном смысле подвластна героям. В этом случае мещанин, который сам пережил вещий сон, может не бояться неотвратимой смерти своей жены. Если же непроницаемой границы между потусторонним и действительностью, окружающей героев, не существует, то сон мещанина должен толковываться как вещий. Мещанин своей попыткой свести все к «сновидению» протестует, в сущности, против вторжения рока в свою жизнь.

«Побеждает», очевидно, точка зрения рыжего мужика и рассказчика истории о священнике. Мещанин после рассказа о своем сне засыпает, и последнее слово, таким образом, остается за рыжим мужиком, признающим присутствие потусторонних сил в этом мире. Аргументом здесь может служить и то, что события, происходящие со священником, изображаются как реальные и в самом вставном рассказе определяются именно как *видение*. Границы его с условной действительностью четко не обозначены. Можно говорить лишь о конце рассказа об этом видении, он определяется вторжением реплики мещанина: «Вот за это-то вашего брата и чертями-то называют» [6]. Все это указывает на некоторую неточность обобщения, сделанного Т.Я. Каменецкой: «В более ранних рассказах [Бунина] грань, разделяющая сон и реальность, еще была заметна...»<sup>11</sup>. В данном случае в системе онирических элементов присутствует и такая форма, которая демонстрирует иной характер границ с реальностью.

Итак, вопрос о характере мира, обычно находящийся в «ведении» только автора или повествователя, в «Снах» относится к кругозору героев. В его обсуждении не участвует, однако, основной рассказчик. Он вообще нарочито отделен здесь от остальных героев, которые рассказывают о своих и чужих снах и активно обсуждают проблему снов и видений. Основной рассказчик остается случайным и пассивным слу-



шателем. Он слышит рассказ о видении священника случайно, потому что истопник не закрыл дверь в другое отделение вагона. Наконец, основной рассказчик не является сновидцем. На станции он спит без сновидений, а в вагоне не спит вовсе. Таким образом, для основного рассказчика мир снов и сфера, в которой этот мир обсуждается, закрыты, недоступны.

На наш взгляд, такая особенность поэтики связана с развитием в рассказе Бунина «Сны» темы соотношения двух культур – дворянской и «народной»<sup>12</sup>. Эта тема, одна из центральных для русской литературы, чрезвычайно важна в этом произведении. В самом деле, имена персонажей здесь ни разу не упоминаются, зато четко обозначаются их социальные характеристики: основной рассказчик явно принадлежит к дворянскому сословию (на станции он проходит в «комнату для господ»), появляются также мещанин, мужик и т.д. При этом очень реалистично передается речь персонажей<sup>13</sup>, что еще более подчеркивает намеренную автором оппозицию.

Спит «без сновидений» не только основной рассказчик, но и юнкер, который также является носителем дворянской культуры. Упоминания о «крепком сне» основного рассказчика и юнкера образуют своеобразную рамку. Первое появляется в начале рассказа: «Не снимая полушубка, я лег на вытертый плюшевый диван и тотчас же уснул, утомленный тяжелой дорогой под дождем и снегом» [3]. Второе возникает в самом конце: «... с лавки возле меня поспешно вскочил юнкер в очках, оглянулся вокруг странными глазами и <...> тотчас же снова заснул» [9].

В рассказе Бунина подчеркивается стремление остальных героев обособиться, отделиться от основного рассказчика, носителя иной, «не народной» культуры. Так, рыжий мужик говорит основному рассказчику, ставшему невольным слушателем рассказов о снах: «Не господское это дело мужичьи побаски слушать» [8]. Наиболее близко к основному рассказчику стоит мещанин, который тоже достаточно далек от народной культуры. Близость этих героев подчеркивается тем, что в создании их образов важную роль играют мотивы *тоски* и *скуки*, которые являются в рассказе неотъемлемым атрибутом только мещанина и основного рассказчика. Ср.: «Спал я, как мне казалось, долго, но, открыв глаза, с *тоской* увидел, что на часах всего половина восьмого» [3]; слова мещанина: «Ночь, *скука*, а он ишь какие суеверия сидит-разводит!» [7]. Мотив *скуки*, сопровождающий, начиная с романтизма, образ разочарованного героя, маркирует здесь именно тех персонажей, для которых закрыт мир «народной культуры».

Подведем итоги. В рассказе Бунина «Сны» онирические формы, мотивный состав которых явно восходит к фольклорной традиции, оказываются тесно связанными с особенностями субъектной структуры произведения, фактически организуя, выстраивая ее. Субъектами рас-



сказывания здесь выступают как минимум четыре персонажа (основной рассказчик, сторож, рассказчик истории о священнике и мещанин). В произведении изображаются вещий сон и видение, причем оба они вводятся в повествование сходным образом – через рассказы героев о них. Они связаны общей темой смерти и дублируются (целиком или частично) в тексте. Таким образом, обе «сновидные» линии занимают важное место во вполне симметричном композиционном построении бунинского рассказа.

Однако симметрия в данном случае выявляет не столько сходства, сколько различия. Сон мещанина и видение священника во многом противопоставлены друг другу, а сами эти герои-сновидцы изображены как носители двух разных типов сознания. Однако необходимо учитывать, что в рассказе Бунина «Сны» нет законченной этической иерархии: по выражению О.В. Сливичкой, «не борьба, а схождение и расхождение полюсов определяет бунинскую вибрацию»<sup>14</sup>. Прямая авторская оценка, однозначная и неоспоримая, здесь отсутствует. В этом произведении некоторые функции «всезнающего повествователя» отданы персонажам. Вопрос о природе мира, окружающего героев, относится не только к кругозору автора, но и героев. Исключение составляет фигура основного рассказчика, для которого мир снов оказывается закрытым. В частности, через обособление основного рассказчика в произведение вводится тема двух культур – дворянской и «народной», в которой ярко проявляется фольклорное начало.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бройтман С.Н., Магомедова Д.М. Иван Бунин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн.1. М., 2000. С. 552. См. также: Левин В.Д. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 276–279.

<sup>2</sup> Каменецакая Т.Я. Сны и сновидения в произведениях И.А. Бунина (1910–1920-е гг.) // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 53. (Гуманитарные науки. Вып. 14). URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053\(01\\_14-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a05&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053(01_14-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=a05&doc=../content.jsp) (дата обращения 25.06.2010).

<sup>3</sup> Тот же мотив присутствует в знаменитом кошмаре Анны в романе Л. Толстого «Анна Каренина» (Ч. 4. Гл. 3). Подробнее о его семантике см.: Леннkvист Б. Сон Анны Карениной – окно в роман // *Studia Litteraria Plono-Slavica*. Вып. 5. Варшава, 2000. С. 191–205.

<sup>4</sup> Текст рассказа «Сны» здесь и далее цитируется по изданию: Бунин И.А. Сны // Полное собрание сочинений И.А. Бунина. Т. 4. Пг., 1915. (Приложение к журналу «Нива» на 1915 г.). Страницы указываются в скобках после цитат, приводимых в соответствии с современными правилами орфографии. Курсив в цитатах везде наш. – О.Ф.

<sup>5</sup> См. об этом: Лурье М.Л. Вещие сны и их толкование (На материале современной русской крестьянской традиции) // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 38.



<sup>6</sup> Ср. с пересказами чужих снов в фольклорной традиции: «Далеко не всегда в рассказах о вещих снах повествование касается самого рассказчика – иногда они представляют собой пересказы чужих историй, слышанных от других людей уже в готовом виде» (*Лурье М.Л. Указ. соч. С. 27*).

<sup>7</sup> См., например, следующее определение «вставной новеллы»: «...законченное повествование, включенное в роман или повесть и как бы выпадающее из основной сюжетной линии. В.н. может быть рассказ героя или описание его сна...». Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2003. Стлб. 153.

<sup>8</sup> *Толстая С.М. Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 206.*

<sup>9</sup> Так расшифровывает символику этого видения А.А. Волков: «В сказке о красном, белом, черном кочетах (петухах), которую рассказывает один мужик (“Сны”) с загадочно-серьезными и злыми глазами, тоже содержится намек на назревающие революционные события, к которым у Бунина нет и тени сочувствия». См.: *Волков А.А. Бунин // История русской литературы: в 10 т. Т. X. Литература 1890–1917 годов. М.; Л., 1954. С. 562.* Ср., например, с известным выражением «пустить красного петуха» в значении «поджечь». В свою очередь, «мировой пожар» является устойчивой метафорой революции:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем.

(А. Блок, «Двенадцать»).

<sup>10</sup> *Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. М., 1999. С. 144.*

<sup>11</sup> *Каменецкая Т.Я. Эволюция повествования в произведениях И.А. Бунина 1910 – 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. С. 30.*

<sup>12</sup> Любопытно, что сам И.А. Бунин, перечисляя в письме к Ф.А. Степуну от 13 октября 1952 г. «роды» своих сочинений, относит «Сны» в раздел «О народе». См.: *Бунин И.А. Избранные письма // И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2001. С. 80.*

<sup>13</sup> Такая особенность творческой манеры Бунина не раз отмечалась исследователями. В частности, Л.А. Колбаева писала, что «если он [Бунин] изображает мужика, то знает приметы речи, облика, повадки не просто русского крестьянина, но крестьянина орловского или воронежского...» (*Колобаева Л.А. Проблема личности в творчестве И. Бунина. Общая постановка вопроса // Колобаева Л.А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX – XX веков. М., 1987. С. 38*). О сказовой манере в произведениях Бунина см. также: *Каменецкая Т.Я. Эволюция повествования в произведениях И.А. Бунина 1910 – 1920-х годов. С. 11–12.*

<sup>14</sup> *Сливицкая О.В. Основы эстетики Бунина // И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2001. С. 459.*

М.В. Орлова

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА Н.В. ГОГОЛЮ:  
*штрихи к портрету скульптора Н.А. Андреева***

В статье рассказывается об истории создания первого памятника Н.В. Гоголю в Москве. Чтобы дополнить «написанный» разными исследователями портрет скульптора Н.А. Андреева новыми штрихами, используются забытые, ранее не опубликованные материалы, хранящиеся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи.

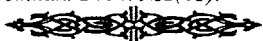
**Ключевые слова:** памятник Н.В. Гоголю; Москва; скульптор Н.А. Андреев; художница М.П. Гортынская; портрет.

Казалось бы, об истории создания первого памятника Гоголю в Москве, как и о скульпторе Андрееве, уже все написано. Памятник «живет» сто первый год, скульптору посвящены статьи и книги. Художница Мария Петровна Гортынская, жена Николая Андреевича Андреева, в своих неопубликованных воспоминаниях<sup>1</sup> отмечала достоинство работ искусствоведов А.В. Бакушинского, А.И. Замошкина и особенно Л.П. Трифионовой<sup>2</sup>. Впрочем, перечисленные имена упомянуты Гортынской в связи с работой Андреева над образом В.И. Ленина, художница рассказала об этом этапе искусствоведам и сама не оставила подробных воспоминаний.

В 1997 г. в номере 43–44 журнала «Наше наследие» опубликована статья Н. Семеновой «Скульптор Николай Андреев», в которой автор, отойдя от канонического изображения Андреева-творца «Ленинианы», представила скульптора многогранным художником, назвав его «целой эпохой русского искусства». Хотя такая формулировка достаточно шаблонна, она справедлива. К сожалению, некоторые факты, упоминаемые в статье, даны Н. Семеновой без ссылок на источники, что снижает научную ценность использованного ею интереснейшего материала.

В 2009 г. издан многолетний иллюстрированный труд историка А. Шефова «Скульпторы Николай и Вячеслав Андреевы», где подробно изложена творческая биография братьев Андреевых – художников Николая Андреевича и Вячеслава Андреевича Андреевых. Автор ссылается на работы искусствоведов В. Зименко, Н. Дубовицкой и многих других.

Во втором и третьем томах «Бахрушинской серии» (2009 г.) среди материалов, собранных в начале XX в. Алексеем Александровичем Бахрушиным, представлена хроника событий, связанных с этапами создания памятника и его открытием.



К столетию со дня открытия памятника в периодической печати появились статьи, в которых были впервые опубликованы забытые документы<sup>3</sup>. Особого внимания заслуживает статья сотрудника Государственной Третьяковской галереи Натальи Ильиной «Вокруг памятника Гоголю»<sup>4</sup>. Автором впервые представлены уникальные материалы, хранящиеся в отделе рукописей Третьяковской галереи в фондах Николая Андреевича Андреева, Ильи Семеновича Остроухова и Александры Павловны Боткиной. Н. Ильина цитирует письма современников Андреева, представляет фотографии закладки памятника Гоголю, макета на строительной площадке, модели памятника в мастерской Н.А. Андреева, пригласительные билеты, программы торжеств по случаю открытия памятника и другие материалы.

Во время работы в отделе рукописей Третьяковской галереи для комплектования одного из фондов Дома Н.В. Гоголя были «открыты» малоизвестные документы, по разным причинам не публиковавшиеся ранее. Этим забытым документам посвящена данная статья в связи с необходимостью дополнить новыми штрихами портрет Н.А. Андреева в годы создания памятника Н.В. Гоголю.

Известно, что гоголевские торжества в России в начале XX в. отмечались с невиданным размахом. О Гоголе писали книги, статьи, стихи, его именем называли улицы, учебные заведения, издавали его сочинения. Дмитрий Философов в 1905 г. в письме к Илье Остроухову, в то время уже известному коллекционеру сообщил о том, что в «Кружке любителей изящных изданий» членами кружка разыгрываются 26 оригинальных рисунков Кардовского в беспроигрышную лотерею по 15 рублей билет. В Петербурге издан «Невский проспект» Гоголя с иллюстрациями Кардовского – 125 экземпляров, и на днях книга поступит в продажу и в Москве, 25 рублей экземпляр<sup>5</sup>. О новых изданиях сочинений Гоголя, доступных широкому кругу населения, в юбилейные годы писали в газетах. Например, в 1909 г. в газете «Русские ведомости» сообщили: «Главными новинками на книжном рынке по части Гоголя являются два издания: одно – петербургское (товарищество «Общественная польза», другое – московское (издание т-ва И.Д. Сытина)»<sup>6</sup>.

В 1902 г. был организован комитет по сооружению памятника Гоголю, его возглавил городской голова князь В.М. Голицын. В 1905 г. избран новый московский городской голова – Н.И. Гучков, он стал и главой комитета. Гучков был компаньоном, родственником и сторонником взглядов И.С. Остроухова, избранного попечителем Третьяковской галереи в том же, 1905 г. Комитету по сооружению памятника Остроухов предложил отказаться от конкурсов, поручив работу одному талантливому скульптору, и сам провел удачные переговоры с Андреевым.

В начале XX в. имя скульптора мало известно. Он интенсивно работает и живет в доме, в то время находившемся во владении художни-



ка-мраморщика В.И. Орлова, в Большом Афанасьевском переулке<sup>7</sup>. В 1957 г. на доме 27, строение 3 была установлена мемориальная доска с надписью: «В этом доме в 1900–1932 годах жил и работал выдающийся советский скульптор Николай Андреевич Андреев». Диапазон творчества Андреева широк. «Произведения этих лет очень неравноценны и разностильны. В них проявились импрессионизм, и модерн в различных его проявлениях, и стилизация, и воздействие искусства примитива, а какой-то мере налет Парижского салона», – охарактеризовала период Л.П. Трифонова<sup>8</sup>. Первая скульптурная работа, посвященная Андреевым Гоголю – бюст, установленный в Миргороде в 1904 г. Остроухов считал этот бюст удавшимся, а скульптора – высокоталантливым.

М.П. Гортынская в главе воспоминаний, названной «Памятник Н.В. Гоголю», в рукописи зачеркнула первую фразу: «Николай Андреевич не любил говорить о своей работе над памятником (как и вообще о своих работах), но очень интересно рассказывал о лете, проведенном на Полтавщине...». Художница не написала в воспоминаниях о поездке Андреева на родину Гоголя, рассказав об этом в разное время искусствоведам. Текст главы воспоминаний начинается с упоминания о необычном условии, поставленном Николаю Андреевичу комитетом перед началом работы: если хоть один из членов комитета будет против проекта Андреева, комитет обратится к другому скульптору<sup>9</sup>. Как известно, проект памятника позже, 28 апреля 1906 г., был принят единогласно. Во время работы над образом Гоголя скульптор читал произведения писателя, делал зарисовки, много фотографировал. Исследователи неоднократно писали о том, что при создании барельефов постамента Андрееву позировали актеры Московского художественного театра, сестры, писатель В.А. Гиляровский, сестра Н.В. Гоголя Ольга Васильевна Гоголь-Головня.

Не раз отмечалось, что Андреев ценил работу с натуры. Как преподаватель Строгановского училища Андреев, по словам Гортынской, признавал только работу с натуры. Художница вспоминала о занятиях в классе скульптора: «Нам позировали гуси, петухи с курами, лиса, медвежонок, обезьяна Яшка. Все это находилось в непрерывном движении, от которого голова шла кругом»<sup>10</sup>. Скульптору нравился профильный портрет Гоголя, сделанный с натуры дедом М.П. Гортынской Э.А. Дмитриевым-Мамоновым в 1852 г.<sup>11</sup>, а для изображения писателя, по утверждению Л. П. Трифоновой, Андрееву позировал брат – Вячеслав Андреев. Таким образом, при работе над созданием памятника непосредственное восприятие натуры совместилось с воображением художника<sup>12</sup>.

Зимой 1906 г. Андреев предложил студенткам, своей будущей жене и ее подруге, по словам художницы «в память о прежних заслугах, как он сказал, принять участие в рисовании с натуры в мастерской его со-





седки, скульптора Сеницкой <...>. «Николай Андреевич, – продолжает Гортынская, – тут уже был не преподавателем, а рисовал сам. С осени следующего года мы переехали к нему в “маленькую” мастерскую – в “большой” он лепил фигуру Гоголя для памятника и никого к себе не пускал; барельефы к памятнику, уже отформованные, висели на стенах»<sup>13</sup>. На зимних и весенних каникулах 1907 г. в подмосковном имении Дарьино под руководством Андреева все желающие и среди них актеры Московского художественного театра лепили из снега «огромную бабу в виде маркизы». «Тетя, после моего возвращения домой, – писала М.П. Гортынская, – довольно ехидно говорила: “Слышала, твой рыжий Андреев вскружил голову всем дарьинским дамам”. Не желая замечать насмешки, я радостно отвечала: “Я же тебе говорила, что он замечательный, и совсем не рыжий”»<sup>14</sup>.

Фигуру Гоголя Николай Андреев закончил и отформовал в гипсе к 30 марта 1907 г., а 19 мая 1907 г. в газете «Парус» сообщали: «Вчера эта колоссальная фигура, разделенная на четыре гипсовые глыбы, упаковывалась в ящики для отправки в Петербург. Там на заводе Морана фигура будет отливаться из бронзы. Пока произведение художника не вышло из мастерской, для оценки его не наступило время»<sup>15</sup>. М.П. Гортынская вспоминала об этом времени: «Большая мастерская освободилась, и мы перенесли свои занятия туда»<sup>16</sup>. В машинописной копии воспоминаний автор добавила карандашом вставку – краткое описание места жительства и работы практичного Андреева: «Это было высокое, большое помещение с застекленной стеной. Там же очень остроумно были устроены просторные антресоли, где и жил сам Николай Андреевич»<sup>17</sup>. Один из корреспондентов, взявший интервью у скульптора в феврале 1908 г., описал мастерскую подробнее: «На двор выходит громадное, из множества стекол, связанных решеткой, чуть ли не в два этажа, окно. <...>. Мастерская. Два стула и кругом них какие-то непостижимые глыбы, покрытые саванами из мокрого, грубого холста»<sup>18</sup>.

От дома Андреева до Арбатской площади, – места, выбранного для возведения памятника, – всего несколько минут ходьбы, и это было удобно для скульптора. В письме, хранящемся в фонде А.П. Боткиной и ранее не опубликованном, Андреев писал Остроухову 31 августа 1908 г. в Карлсбад, где Илья Семенович лечился на водах: «Многоуважаемый Илья Семенович!

Глубокий поклон Надежде Петровне<sup>19</sup>.

У нас теперь отличная погода – ясные прохладные дни и теплые ночи, – луна.

У меня теперь которое утро прогулка на “Гоголя”. Все заметьте быстро идет к концу: лестницы готовы и замкнулись в ступени, легли бычки.



Можно там стоять, прислонясь к забору, что со стороны бульвара: солнце сзади. Перед глазами широкая лестница, дальше, на уровне глаз, первые камни пьедестала над ними. Колоннада бревен – очень внушительно.

А жаль, что Николай Васильевич в свое время не переехал на Прецистенку – памятник вышел бы интереснее лицом к бульвару. С площади же его смотреть совсем нельзя – слепит солнце. Да и некому; – все на трамвай спешат или трамвая остерегаются...

А что если бы повернуть? А сзади вдоль решетки посадить лип – вырастут и закроют от площади, а с бульвара красиво... особенно благодаря лестнице.

За границу выехать не придется – начинается самое важное: завтра приезжают монтеры Морана, Виллер начинает ставить решетку. Готова цинковая модель фонарей. Техники в частной беседе обещают, что через 10 лет цинк выкристаллизовывается в рыхлую-хрупкую массу... Утешительно!

На днях комитет.

Пока писать нечего. Вот теперь начнется работа, заметите – буду писать часто.

В Москве никого не вижу и ничего не знаю.

Всего, всего хорошего.

Ваш искренне преданный»<sup>20</sup>.

Очевидно, что Андреев испытывал сомнения, что все его мысли были связаны с деятельностью по созданию памятника, у скульптора было мало времени даже на общение. Андреев вел активную всепоглощающую работу и по сооружению памятника, и по оформлению территории вокруг него: работал с московской фирмой Виллера для изготовления литейной части решетки и фонарей, с художественной бронзо-литейной и гальванопластической фабрикой Морана в Санкт-Петербурге. На фабрике Морана к сентябрю отлили памятник. В газете «Утро России» 26 сентября 1907 г. сообщили, что памятник «в настоящее время уже отлит из бронзы на фабрике Морана в Петербурге»<sup>21</sup>.

Некоторые исследователи полагают, что Ф.О. Шехтель разработал архитектурное оформление памятника. Историк А. Шефов в книге «Скульпторы Андреевы» заключил, что ни фонари, ни стилизованная решетка Шехтеля не были связаны с памятником единой идеей и не составляли ансамбля<sup>22</sup>. Исследователь Н. Семенова утверждала обратное: «[Шехтель] к “Гоголю” ровно никакого отношения не имел (если не считать тот факт, что выдающийся московский архитектор был членом Комитета по постановке памятника). По андреевским <...> эскизам отливали решетку с венками и изящные фонари <...>»<sup>23</sup>. Н. Семенова не сделала ссылку на факты, подтверждающие авторство Андреева,



но они есть: во-первых, упоминание Андреева в письме Остроухову 31 августа 1908 г. о готовых цинковых моделях фонарей, во-вторых, о созданных Андреевым моделях оснований говорилось в газетном интервью в 1908 г. Описывая мастерскую Андреева, корреспондент упоминал об основании для фонаря в виде трех гипсовых львов: на эту гипсовую отливку, занимавшую в мастерской скульптора целый угол, сам Андреев указал журналисту<sup>24</sup>.

Шли приготовления к официальному открытию памятника. В газете «Русские ведомости» 26 апреля 1909 г. была напечатана программа предстоящих Гоголевских торжеств по случаю открытия памятника в Москве. В очередной раз сообщили, что закончилась выдача билетов на гоголевские торжества. О том, как прошло открытие памятника 26 апреля, как подвела погода, как в последний день решили, что сооруженные для гостей трибуны могут не выдержать «живой» массы, какая шумиха поднялась в газетах после открытия, и графиня Уварова обещала пожертвовать 12 тысяч рублей тому, кто снесет памятник, как ее поддержал в городской думе депутат Шмаков, – обо всем этом писали не раз. Стоит добавить к этому забытое замечание жены скульптора: «Николай Андреевич выносил эти нападки внешне хладнокровно и говорил, что от таких людей похвалы были бы ему даже оскорбительны, но я думаю, что в конце концов все это не могло совсем на него не действовать, и мне кажется, что с этого времени он стал нервнее, раздражительнее, и начали проявляться признаки болезни сердца, которую он получил как следствие ревматизма, еще будучи учеником Школы Живописи Ваяния и Зодчества, где лепил в сырой мастерской фигуру Георгия Победоносца для фронтона Третьяковской галереи (по эскизу Васнецова)»<sup>25</sup>. Андреев умер от болезни сердца в 1932 г. после третьего «впрыскивания гравидана» во время лечения по методу доктора Замкова (мужа В.И. Мухиной), писала в воспоминаниях Гортынская.

В фонде А.П. Боткиной в отделе рукописей Третьяковской галереи хранится еще один уникальный неопубликованный документ – визитная карточка Н.А. Андреева. К началу XX в., как известно, визитная карточка стала неким кичем в полиграфической индустрии: развивался новый виток украшательства. Использовались бесцветные тиснения, золочение, вырубка, цветная бумага, конвертики. Вежливое напоминание о владельце сменилось на престижность самой визитной карточки, информация становилась агрессивной, кричащей. Визитная карточка Н.А. Андреева поражает краткостью и сдержанностью, на ней – только самая необходимая информация о ее владельце. Это – скромный листок плотной бумаги цвета слоновой кости размером 8,3 x 5 см с упоминанием имени, отчества и фамилии сверху карточки, а также места жительства и работы справа внизу: «Арбат, Б. Афанасьевский пер. д. Орлова».



Позже, после Октябрьской революции, когда скульптор включился в осуществление Ленинского плана монументальной пропаганды, он, по словам Гортынской, «был занят по горло», писал дома доклады и по вечерам зачитывал тексты жене, «чтобы убедиться, доходит ли их смысл до публики». М.П. Гортынская вспоминала: «Я иногда возражала, что мысли выражены так сжато, что их трудно сразу освоить и что для облегчения надо прибавить немного “водички”. Он сердито отвечал: “Никаких водичек”. Так же как в скульптуре он не любил лишних деталей, все только самое главное»<sup>26</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Воспоминания М.П. Гортынской хранятся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи в фонде Н.А. Андреева (Фонд 86). Существует рукопись и машинописная копия с авторскими правками. Далее в примечаниях ссылки будут даны по рукописи: ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224, а также ссылка на текст машинописной копии (Ед. хр. 227).

<sup>2</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 64.

<sup>3</sup> Среди них: *Вражек С.* Два памятника // Арбатские вести. 2009. № 6 (208); *Титова Н.* «Об Гоголя»: раз в столетие. Цифры, буквы, избранные картинки и точные даты – калейдоскоп столичной жизни // Московское наследие. 2009. № 8. С. 42-53; *Турчин В.* Памятник Гоголю – символ России // Наше наследие. 2009. № 85-90. С. 2-9.

<sup>4</sup> *Ильина Н.* Вокруг памятника Н.В. Гоголю // Русское искусство. 2009. № 3. С. 46-53.

<sup>5</sup> См. письмо Д.В. Философова к И.С. Остроухову от 19 марта 1905 г. // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 6537. Л.1-2 (об).

<sup>6</sup> *Якушкин В.* Новые издания сочинений Гоголя // Русские ведомости. 1909. № 95. Воскресенье, 26 апреля. Цит. по: ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 93. Л. 9.

<sup>7</sup> Об этом доме, сохранившемся в Москве по сей день в Большом Афанасьевском переулке, см., например, статью: *Португалова В.* Создатель московских шедевров // Арбатские вести. 2009. № 18 (18 августа). С. 8, 12.

<sup>8</sup> *Трифонова Л.П.* Скульптор Н.А. Андреев. Л., 1987. С. 13.

<sup>9</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 24-25.

<sup>10</sup> Там же. Л. 9.

<sup>11</sup> Подробнее об этом: ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 26.

<sup>12</sup> *Трифонова Л.П.* Скульптор Н.А. Андреев. Л., 1987. С. 21-22.

<sup>13</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 18.

<sup>14</sup> Там же. Л. 20.

<sup>15</sup> Памятник Гоголю // Парус. 1907. 19 мая. Цит. по: Николай Васильевич Гоголь. Материалы, собранные А.А. Бахрушиным. 1893-1912: в 3 т. Т. 2. М.; СПб. 2009. С. 307.

<sup>16</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 22.

<sup>17</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 227. Л. 16.

<sup>18</sup> *Т-ин.* Памятник Гоголю (Беседа со скульптором Н.А. Андреевым) // Раннее утро. 1908. № 16. 19 февр. Цит. по: Николай Васильевич Гоголь. Материалы, собранные А.А. Бахрушиным. 1893-1912: в 3 т. Т. 3. М.; СПб. 2009. С. 333.

<sup>19</sup> Надежда Петровна Остроухова, урожденная Боткина, жена И.С. Остроухова.



<sup>20</sup> ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 6537. Л. 1–2 (об.).

<sup>21</sup> Цит. по: Николай Васильевич Гоголь. Материалы, собранные А.А. Бахрушиным. 1893–1912: в 3 т. Т. 3. М.; СПб. 2009. С. 327.

<sup>22</sup> Шефов А. Скульпторы Николай и Вячеслав Андреевы. М., 2009. С. 30.

<sup>23</sup> Подробнее об этом: Семенова Н. Скульптор Николай Андреев // Наше наследие. 1997. № 43–44. С. 169.

<sup>24</sup> См. об этом: Т-ин. Памятник Гоголю (Беседа со скульптором Н.А. Андреевым). Цит. по: Николай Васильевич Гоголь. Материалы, собранные А.А. Бахрушиным. 1893–1912: в 3 т. Т. 3. М.; СПб. 2009. С. 334.

<sup>25</sup> ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 224. Л. 29–30.

<sup>26</sup> Там же. Л. 47.

Н.Д. Тамарченко

## ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА *Учебно-методический комплекс*

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Теоретическая поэтика», ориентированный преимущественно на самостоятельную работу студентов, содержит разработанные автором методические указания по изучению курса, планы семинарских занятий и обзорных лекций, списки рекомендуемой научной и справочной литературы. Цель курса – помочь студенту освоить основные понятия поэтики в контексте их системных связей и взаимозависимости, а также в соответствии с многоаспектным единством и сложностью состава самого предмета – литературного произведения.

**Ключевые слова:** теоретическая поэтика; учебно-методический комплекс.

### Пояснительная записка

#### I

Курс «Теоретическая поэтика» для специальности № 021 700 – Филология (очная форма обучения) имеет следующие главные цели и задачи:

1) представить основные понятия поэтики, т.е. науки о словесном художественном творчестве и литературном произведении, как систему. И с этой именно точки зрения разъяснить значение каждого из них и характер их взаимосвязей;

2) продемонстрировать практическое значение этих понятий как инструментов анализа художественных текстов разных типов и эпох;

3) ввести студентов в научную традицию: в изучение источников по истории поэтики, справочной литературы, работ по общим вопросам и специальных исследований.

Первая из названных задач решается прежде всего определенной структурой курса, на которую нужно обратить особое внимание при знакомстве с основным учебником. Что касается второй и третьей, то в лекциях, в учебнике и на семинарских занятиях постоянно – в той или иной степени подробно – анализируются художественные тексты и освещается история важнейших проблем и понятий поэтики. В конце каждого из планов семинарских занятий помещены рекомендательные списки литературы, а в конце программы курса – общая библиография.

#### II

Основное пособие по курсу – учебник «Теория литературы» в 2 томах под ред. Н.Д. Тамарченко, т. I. (М.: Академия, 2004, 2007, 2008).



Для освоения отдельных понятий, сравнения различных трактовок их содержания и границ полезным подспорьем может служить хрестоматия в одном из ее опубликованных вариантов: «Теоретическая поэтика: понятия и определения» (М.: РГГУ, 2001–2002); «Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум» (М.: Академия, 2004).

### III

В итоге изучения дисциплины студент должен свободно ориентироваться в системе понятий теоретической поэтики, владеть наиболее убедительными (с его точки зрения) определениями каждого из них и быть способным обосновать свой выбор, знать *обязательную* литературу по общим вопросам курса и по отдельным темам, уметь применить свои знания в анализе художественного текста любого типа и разных исторических эпох.

Качество и объем знаний студентов, а также их практические навыки работы с художественными и научными текстами проверяются как на семинарских занятиях, так и с помощью контрольных заданий разного типа и различной сложности. Такие задания предлагаются и в учебнике, и в хрестоматии, и на специальных занятиях, посвященных подведению итогов работы по основным разделам курса. Наконец, степень своей готовности к сдаче экзамена студент может определить с помощью контрольных вопросов, которыми заключается программа (первая часть предлагаемого Учебно-методического комплекса).

Объем курса – 60 часов, из них 12 часов лекций, 2 часа – итоговая письменная работа в конце второго семестра. Остальные часы отводятся на практические занятия.

## Методические указания по изучению курса

### I. О структуре учебного курса и типах занятий

Планирование курса и система занятий радикально изменились по сравнению с прежними вариантами программы (изданными в 1994–1999 гг.) в связи с выходом в свет учебника «Теория литературы», вторая часть которого – «Теоретическая поэтика» – написана автором настоящей программы<sup>1</sup>.

По традиции прежняя Программа представляла собой тезисное изложение тем, которые развернуто освещались в лекциях; некоторые из них выделялись для рассмотрения на практических занятиях. Но лекции преподавателя не могут быть пересказом учебника, написанного им самим. Отсюда совершенно иное распределение видов занятий и понимание их задач: центр тяжести переносится на практические занятия.

Студенты готовятся – по учебнику, хрестоматии и другим источникам – к обсуждению вопросов, предложенных преподавателем для практических занятий. Их подробные планы содержит вторая и более



обширная часть предлагаемого Учебно-методического комплекса. Лекции либо предшествуют ряду практических занятий в качестве введения, либо подводят итоги таким занятиям по целому разделу Программы. Следовательно, Программа включает в себя не тезисное изложение материалов всех лекций плюс темы немногих (шести) практических занятий, как это было прежде, а наоборот, планы *всего шести* вводных и заключительных лекций к основным разделам курса.

Необходимо подчеркнуть: хотя изменение характера Программы мотивировано внешними обстоятельствами, на самом деле в нынешнем своем виде, в отличие от прежних вариантов, она впервые полностью соответствует духу учебника.

Программа традиционного типа строится с установкой на репродуктивное усвоение. Согласно этому подходу, существуют специальные знания и авторитетные суждения (в частности, определения понятий), в которых следует разобраться; усвоить, т.е. запомнить, результаты своих аналитических усилий, а в ситуациях проверки их воспроизвести. Между тем, в учебнике постоянно обсуждаются разные – иногда одинаково убедительные – варианты решения проблем теоретической поэтики, а хрестоматия вообще не предлагает никаких решений или определений в качестве авторитетных.

Совпадение прежних программ по теоретической поэтике, созданных тем же автором, с канонами этого методического жанра носило внешний и вынужденный характер: оно стало неизбежным в условиях, когда специального учебника по теоретической поэтике еще не существовало. Программа должна была его заменить, т.е. быть тезисным изложением курса. Предлагаемый вариант Программы строится на совершенно иной установке: дополняющие ее планы семинарских занятий содержат не ответы на вопросы, а системы вопросов по каждой теме, призванные организовать самостоятельный поиск ответов.

Таким образом, УМК в целом представляет собой пособие для самостоятельной работы студента – нечто вроде самоучителя по курсу. И, как надеется автор, с помощью этого пособия можно, действительно, самостоятельно освоить курс. Разумеется, легче и успешнее добиться этого, участвуя в семинарских занятиях и – во многом благодаря этому – активно воспринимая обзорные лекции.

## **II. О формах контроля и критериях оценок**

1. Зачет в конце осеннего семестра может быть выставлен как в ходе семинарских занятий, так и по итогам контрольных работ. Итоговая оценка в конце курса складывается по тем же принципам: на основе участия студента в обсуждении вопросов к практическим занятиям, а также либо прочитанного доклада, либо итоговой письменной работы. Если студент по каким-либо причинам не мог принимать участие в семинарских занятиях, но выполнил итоговую контрольную и прочитал





положительно оцененный доклад, он все равно может набрать необходимую сумму баллов.

Студенты, не имеющие оценок по практическим занятиям и не писавшие контрольных работ (либо получившие в ходе занятий неудовлетворительные оценки), сдают зачет в форме собеседования и экзамен в традиционной форме ответа на вопросы экзаменационных билетов.

2. Итоговую письменную работу студент может сдать (по собственному выбору) в одном из следующих двух вариантов:

*Первый вариант:* выполняется одно из итоговых заданий к основным частям и разделам хрестоматии. Например, к части первой – №№2, 11, 13; к части второй – любое задание; к I–III разделам третьей части – любое задание. См.: Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 134–135, 223–224, 315–316, 368, 383–384.

**Примечания:**

а) Студент, выбравший одно из перечисленных заданий для самостоятельной работы, должен сообщить об этом преподавателю (запиской с точным указанием задания и своей фамилии);

б) Этот вариант не может быть предложен студенту, игнорирующему практические занятия или принимающему в них участие лишь формально.

*Второй вариант:* итоговая контрольная работа за первый семестр или за весь курс. Выполняется на специальном занятии после завершения семестра. Представляет собой письменные ответы на ряд вопросов (см. образцы контрольных заданий).

3. Экзаменационная оценка в отдельных случаях (см. ниже) может быть выставлена преподавателем и без этой работы.

4. Текущая аттестация проводится по существующим общим принципам: студент должен выполнить 60% заданий, предлагаемых планами семинарских занятий. В первом семестре этого достаточно для зачета, а в итоге изучения курса – для получения удовлетворительной экзаменационной оценки.

**Примечание:** Зачет или оценка «удовлетворительно» выставляются при условии, что студент либо полностью освоил минимум источников (это и есть 60%) ко всем занятиям, либо реферировал дополнительную литературу, но лишь к части занятий (не более половины в каждом семестре), не осваивая при этом обязательный минимум и не готовясь по другим вопросам.

5. Стопроцентным выполнением на каждом занятии считается активное и успешное участие в обсуждении вопросов семинара, основанное на полном знании (понимании) не только минимума источников, но и одного из научных текстов, предложенных для реферирования.



Такое участие в дискуссии предполагает **самостоятельное** (не сводящееся к простому чтению конспекта – пусть даже и собственного), ясное и четкое, **аргументированное** изложение избранной студентом научной позиции по тому или иному вопросу. Эта позиция должна учитывать не только научные достоинства реферируемого источника, но также применимость теоретического понятия (в предлагаемой его трактовке) к анализу и истолкованию смысла художественных текстов.

Стопроцентное выполнение планов всех практических занятий за год означает оценку «отлично» с возможным освобождением от итоговой письменной работы.

6. Студенты могут при желании взять на себя проведение семинарских занятий, заблаговременно выбрав тему и предложив такой вариант преподавателю.

Студент, который выступил в роли преподавателя, – в случае успеха в решении такой задачи – в первом семестре получает зачет без всяких дальнейших условий, во втором семестре освобождается от итоговой письменной работы.

### **Часть первая. Программа<sup>2</sup>**

#### ***1. Общие сведения о курсе***

#### **1. Место теоретической поэтики в системе подготовки студента-филолога**

По учебному плану историко-филологического факультета РГГУ «Теоретическая поэтика» – одна из нескольких дисциплин, объединяемых под общим названием «Теория литературы». На первом курсе изучаются «Введение в теорию литературы» и «Введение в теорию и историю русского стиха». Вторая дисциплина, так же как и «Введение в литературное источниковедение», имеет более *специальный* и отчасти (с точки зрения главных задач обучения) *вспомогательный* характер. Первая служит непосредственной подготовкой к изучению «Теоретической поэтики» и посвящена общеэстетическим, семиотическим и культурологическим проблемам теории литературы.

Сам предлагаемый курс (3–4 семестры) представляет собой *первую часть общего курса поэтики* – теоретической и исторической. Части разделяются по принципу синхронии / диахронии. «Историческая поэтика» изучается в течение 5–6 семестров.

Главная проблема теоретической поэтики – одновременно и специфический «язык» словесного искусства, и словесно-художественное произведение, т.е. высказывание на этом языке. И в том, и в другом смысле решить проблему означает – *овладеть определенной системой научных понятий*.

Каждое из понятий поэтики необходимо для того, чтобы выделить определенную форму художественного изображения и осознать ее в



качестве таковой, т.е. сравнить различные тексты, в которых эта форма присутствует, и определить ее инвариантную роль или функцию в создании общего смысла. Каждая форма, подобно отдельному слову, несет в себе определенное устойчивое значение. Но и повторяющиеся в литературе *комплексы* этих *форм*, такие как циклическая сюжетная схема или эпическое повествование, а также такие *типы произведений*, как жанры или литературные роды, тоже обладают устойчивой содержательностью. И эти более сложные по составу и строению формы могут быть выделены, сопоставлены и истолкованы с помощью понятий.

Различные понятия, как и сами формы изображения, взаимосвязаны, а иногда и соотнесены иерархически. Содержание предлагаемого курса – именно **система** понятий теоретической поэтики. Этим он отличается от освещения тех же понятий в справочной литературе, например, в словарях. Вместе с тем, понятия – **инструменты**, используемые для выделения определенных форм, их анализа и установления их функций в произведении. Форма же всегда имеет устойчивую (традиционную) семантику, т.е. представляет собой элемент определенного художественного языка: образной системы фольклора или литературы (той или иной эпохи), а также языка того или иного жанра. С такой точки зрения, предлагаемый курс – нечто вроде путеводителя по «языку» художественной словесности.

## 2. Тематическая структура курса: ее принципы и логика

Если признать, что методически продуманное изучение предмета – это такая организация *процесса познания*, при которой он *одновременно* приобретает *обучающий* характер, то начинать следует с фактов, подлежащих изучению в сфере данной науки, и постепенно вводить понятия, необходимые для анализа и осмысления фактов, не пытаясь сразу дать всю систему понятий.

С одной стороны, сама эта система должна быть соотнесена с природой своего предмета: то или иное понятие имеет право на существование лишь тогда, когда оно позволяет увидеть и описать вполне определенный, подлежащий только его «ведению» аспект изучаемого произведения или художественного языка или же какую-то их часть (элемент). С другой стороны, необходимо логически и дидактически (с учетом различий в степени сложности и в уровне абстрагирования) обосновать порядок рассмотрения различных сторон предмета и соответствующих понятий.

Главный факт, находящийся в центре внимания науки, о которой здесь идет речь, – *словесное произведение искусства*. Именно поэтому дисциплина называется «Теоретическая поэтика», а не «Введение в литературоведение». Правда, широко известная книга В. Кайзера «Произ-



ведение словесного искусства» (*Das sprachliche Kunstwerk*) имеет подзаголовок «Введение в литературоведение» (*Einführung in die Literaturwissenschaft*), но в отечественной традиции такое наименование дисциплины предполагает иной комплекс научных проблем и понятий.

С точки зрения главных задач предлагаемого курса, каждое из вводимых понятий, будь это «сюжет» или «композиция», должно быть, во-первых, соотнесено с определенным аспектом структуры литературного произведения, и, во-вторых, многократно использовано для анализа художественных текстов. Поэтому, даже кратко излагая содержание некоторых лекций в рамках этой программы, мы не сможем избежать ссылок на определенные приводимые в них примеры или более развернутые анализы произведений. То же требуется и от ответов студентов на различные вопросы – как на семинарских занятиях, так и во время контрольных работ или на экзамене.

Вся же *система понятий* научной поэтики должна быть построена в соответствии с современными представлениями о *словесном произведении* как о *художественной системе*. Изучение дисциплины организовано здесь таким образом, чтобы последовательное проникновение в природу словесно-художественного произведения *одновременно* было последовательным овладением системой понятий поэтики.

Высказанные соображения диктуют следующую тематическую структуру курса.

1. Вначале проблема произведения рассматривается в разрезе *специфики литературы* как особого *вида* искусства.

В художественном произведении вообще различаются два аспекта – «эстетический объект» и «материал» (в данном случае – речевой). Здесь следует учитывать, что проблемы *эстетического объекта* и эстетического *анализа* произведения специально рассматриваются в лекциях по дисциплине «Введение в теорию литературы». Поэтому первая часть предлагаемого курса теоретической поэтики – «Литература как вид искусства» – начинается с «пограничной» темы «Художественная словесность и другие виды искусства», а затем следует характеристика *материала* литературы. Таким образом, специально и подробно рассматривается здесь именно *специфика* словесного художественного творчества, а не общеэстетические проблемы; в центре внимания – поэтика, а не эстетика литературы. (Понятно, что такие разграничения достаточно условны).

В эту часть курса входят темы «Художественная словесность и другие виды искусства», «Слово (речь) как материал художественного произведения» и «Поэзия и проза» («Готовый» поэтический образ; Семантически «открытый» поэтический образ; Специфика про-



заического словесного образа; Проблема словесного образа в научной традиции).

2. Во второй части курса – «Структура литературного произведения» – вычленяются и анализируются различные *аспекты словесно-художественного произведения как целого*.

Вводный характер имеет тема «Читатель, текст и “внутренний мир” литературного произведения». Далее последовательно рассматриваются два основных аспекта словесного произведения: *предмет* изображения (или *событие*, о котором в нем *рассказывается*) и *событие* самого *рассказывания*, что включает в себя вопрос о *субъектной* структуре произведения.

На основе этих соображений возникает следующая группировка тем и связанных с ними понятий поэтики в этой части курса: во-первых, «“Рассказанное” событие: мир героя и понятия “сюжетологии”» (Художественное время, пространство, событие; Сюжет и фабула, ситуация и коллизия; Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема) и, во-вторых, «“Событие рассказывания”: структура текста и понятия нарратологии» (Компонент и композиция. Точка зрения и перспектива; Проблема повествования; Повествователь и рассказчик).

Завершающее значение имеют вопросы об авторе и герое. Третий раздел этой части курса – «Автор и герой. Границы художественного мира» (Образ автора и автор-творец; Герой, персонаж, характер и тип; Система персонажей и авторская позиция).

Нетрудно заметить, что при переходе от первой части курса ко второй осмысление литературного произведения как *единого целого* – с точки зрения его *места в системе видов искусства* – сменяется *аналитическим подходом* к художественной целостности. Тот же предмет рассматривается на новом уровне: целое поэтому определяется с помощью системы категорий «автор – герой – читатель».

3. Третья часть курса называется «Тип литературного произведения». На этом этапе новый поворот той же центральной проблемы состоит в том, что произведение рассматривается с точки зрения его *типических свойств*.

Кроме двух понятий, обычно характеризующих *тип* литературного произведения: *род* и *жанр*, в качестве понятия этого же уровня абстракции и имеющего аналогичную функцию рассматривается *стиль*.

Эта часть курса открывается вводными темами «Постановка проблемы. Термины и понятия» и «“Теоретические” и “исторические” типы произведений».

Основные темы входят в *три раздела*, посвященные трем важнейшим категориям (*рода, жанра и стиля*). В первом разделе рассматриваются структуры эпических, драматических и лирических произведений. Во втором – жанры, относящиеся к каждому из трех родов.



В третьем – стиль литературного произведения и проблемы авторской художественной реакции на чужой стиль (подражание, стилизация, пародия и вариация).

Здесь мы даем лишь самую общую характеристику тематики и структуры третьей и самой большой части лекционного курса (по количеству рассматриваемых тем она равна первым двум вместе взятым).

Стоит еще раз подчеркнуть, что хотя в третьей части курса ставятся вопросы, которые очень близки ведению исторической поэтики, подход к ним остается системно-структурным (при этом, конечно, учитывается диахроническая перспектива). В первую очередь это касается постановки проблемы жанров. Конечно, в разных жанрах в каждый момент исторического развития те или иные *родовые*, т.е. наиболее исторически устойчивые, структурные особенности реализуются с различной полнотой. Поэтому важное значение приобретает *системное* (в свете родовых структур) *соотношение жанров* в пределах эпического, драматического и лирического рода. В то же время нельзя не затронуть и проблему различия между формами *каноническими* и *неканоническими*.

### 3. Содержание курса и традиция изучения и преподавания поэтики

Как соотносится предлагаемая структура дисциплины «Теоретическая поэтика» с научной традицией, а также с традицией университетского преподавания теории литературы? С этим вопросом связаны принципы отбора научной и учебной литературы, которая считается в данном случае обязательной или рекомендуется в качестве дополнительной для студентов, желающих расширить свой кругозор (см. библиографию в конце Программы).

Учебник «Теория литературы» (под ред. Н.Д. Тамарченко; М, 2004, 2007, 2008), вторая часть которого посвящена теоретической поэтике, пока, к сожалению, – единственное специальное пособие, содержание которого полностью соответствует целям и задачам курса.

Это объясняется определенными историческими обстоятельствами. После первой кратковременной эпохи напряженного общественного интереса к поэтике (1920-е – начало 1930-х гг.), плодом которой явился классический учебник Б.В. Томашевского, в области теории литературы в течение ряда десятилетий у нас господствовали догматизм и схоластика (речь, конечно, идет только о доминирующих, официально поддерживаемых тенденциях). Ныне, после сравнительно недолгой второй эпохи популярности проблем поэтики (1960-е – 1970-е гг.), возобладавший осуществляемый под флагом «антидогматизма» и «деидеологизации» отказ от научности как таковой. Научные понятия и критерии глубины, убедительности и адекватности прочтения художественного текста



зачастую уступают место беллетристическому «самовыражению», использующему культурфилософскую лексику и эмоционально-ассоциативную логику. Тем самым наука о литературе превращается в литературную критику.

Другая современная тенденция заключается в том, чтобы под предлогом неизбежной субъективности и потенциальной идеологической ангажированности всякого знания объявить подлинно научным занятием одну только методологическую самокритику науки. В частности, – сделать единственным достойным предметом теории литературы само литературоведение, а целью – разоблачение научных иллюзий посредством «эпистемологического» анализа существующих (и почему-либо не дозревших до разрушительной самокритики) историко-литературных и литературно-критических практик.

Предлагаемый курс теоретической поэтики стремится учитывать как отечественную методическую традицию – прежде всего классический учебник Б.В. Томашевского, с теми коррективами, которых требует время<sup>3</sup>, так и традицию западноевропейскую. Например, соотношение второй и третьей частей нашего курса в известной степени аналогично соотношению двух частей упомянутой книги Вольфганга Кайзера «Произведение словесного искусства», посвященных «понятиям анализа» и «понятиям синтеза». Но в наибольшей степени основные идеи и структура курса «Теоретическая поэтика» опираются на те основы «систематической научной поэтики», которые заложены в трудах М.М. Бахтина<sup>4</sup>.

Вместе с тем для изучения еще не сложившейся науки в современной культурной ситуации необходимы, на наш взгляд, некоторые дополнительные условия:

во-первых, учет возможно более **широкого круга методологически значимых для поэтики исследований**: не только литературоведческих, но и посвященных фольклору и мифологии, а также проблемам философской эстетики;

во-вторых, постоянное **соотнесение друг с другом наиболее значительных идей**, обнаружение между ними точек соприкосновения или продуктивных (в смысле взаимодополнительности) различий;

в-третьих, необходим целенаправленный поиск высоких **образцов** литературоведческой **классики**, в которых глубокий интерес к общеискусствоведческой и культурологической проблематике органически сочетается с подлинно профессиональным филологическим анализом текста (укажем в качестве наиболее очевидных примеров работы А.П. Скафтымова, Г.А. Гуковского, Ю.М. Лотмана, С.Г. Бочарова, М.Л. Гаспарова).



## **II. Планы вводных и заключительных лекций к основным разделам Программы**

### **Лекция 1. Вводная беседа о дисциплине и учебном курсе**

#### **1. Что такое «Теоретическая поэтика» (ТП)?**

Что такое «поэтика»? Два разных ответа на этот вопрос в связи с двумя этапами развития науки о литературе (разделяющий их рубеж – 2-я пол. XVIII в.). Две части научной поэтики: синхрония и диахрония по отношению к литературе. Отличия поэтики от истории литературы и критики американцев.

*Литература:*

а) *Словарь «Поэтика». Статья на этот термин.*

б) *Учебник и хрестоматия.*

**2. Для чего нужно изучать принципы построения литературных произведений?**

а) *Теория для практики.* Произведения существуют и воспринимаются благодаря текстам. Передача смысла и проблема понимания. Критерий не точности, а *адекватности* и *глубины* понимания. Филология как «служба понимания» (Аверинцев).

б) *Субъективность понимания и его общезначимость.* Субъективность понимания любого жизненного высказывания.

в) *Критерии адекватности и путь к ее достижению.*

**3. Что такое художественный язык? – Система повторяющихся (в литературе, в фольклоре) форм словесного изображения предмета или события.** Практические выводы:

а) *Поскольку формы повторяются, то изучение одного произведения помогает изучению другого (понять другое). А опыт таких изучений делает профессионалом.*

б) *Что нужно для того, чтобы освоить художественный язык? –*

**Научные понятия.**

Элементы художественного языка: *мотивы, формы речи, сюжетные схемы.*

**Итоги:** в произведении все формы *связаны* для выражения смысла. Понятия тоже связаны друг с другом, образуя систему. Необходимость согласовать одну систему с другой. Отличие учебника от словаря и польза словарей.

#### **4. Задачи курса и его структура.**

**Задачи:**

а) изложение системы понятий ТП и применение их на практике. Анализ различных определений (в справочниках и в научных работах); анализ текстов. Роль хрестоматии. Отбор текстов.

б) попутное освещение научной традиции, т.е. истории выработки и различных толкований важнейших понятий.





**Структура курса:** три основные части, их распределение по семестрам. Ход занятий: вводные или заключительные лекции (всего 6); семинары.

Необходимость изучить новую программу курса и планы семинаров: они содержат ответы на все вопросы о процессе обучения, источниках, формах контроля критериях оценок, о зачете и экзамене.

**5. Традиция курса и его источники; учебные пособия.**

а) Русская поэтика XX в. и ее судьба, в частности, в вузах.

б) Теория произведения и практика анализа. Соотношение между курсом и занятиями по АХТ.

в) Справочная и научная литература в учебнике, хрестоматии и планах семинаров.

**Лекция 2. Введение к первому разделу: Слово как материал художественного произведения**

**Вводные замечания.**

1) *Что такое эстетический объект?*

а) **Иная предметная действительность**

б) **Иная точка зрения (иное сознание).**

в) **Иная действительность как система ценностей**

2) *Понятие «материал»*

а) Разный материал в различных искусствах. Речь.

б) Три вопроса: сходство задач разных искусств при тех различиях, которые связаны с особыми свойствами материала; отличие речи как материала произведения (художественного общения) от речи же, но в обычном общении (вне искусства); различие двух видов художественной речи – поэзии и прозы.

**I. Первый вопрос:**

Обзор и анализ традиций (в одной из областей – от Лессинга до XX в.). Практические выводы.

**II. Постановка второго вопроса:**

Обычное средство общения («общий язык») с новыми (дополнительными, особыми) функциями? Или новый («поэтический») язык? Этот вопрос – критерий сравнения разных подходов.

А. *Идея особого языка* (плюсы и минусы традиционной лингвистической поэтики, ориентирующейся на риторiku).

Необходимость исходить из функции языковой формы в художественном произведении. Различие задач лингвистической стилистики и поэтики (Эйхенбаум).

**Б. Идея эстетического использования «общего» языка.**

«Ценностное значение» лингвистической формы, например, несобственно-прямой речи: все ли персонажи могут быть и бывают так показаны? **Объективность intersubъективной реальности.**



**Значение контекста высказывания** для говорящего. Общность оценки этого контекста говорящим и слушающим. *Взаимоосвещение* речей и акцентов в романе – это художественная форма языкового высказывания, но не языковая форма.

## II. Два вида художественной речи.

а) Противоположные, но взаимодействующие.

б) Стихи и проза или поэзия и проза? Ритм и семантика как критерии в отдельности. Они же в качестве критериев вместе. Значение книги Тынянова.

в) Проблема поэтического и прозаического *словесного образа*. Слово и субъект речи, его стиль. Моно- и полисубъектность, моно-стильность и многостильность. Ритм и единство языка. Ритм и разноречие.

Значение работ Бахтина. Образ в поэзии: символ как его общий знаменатель. Образ в прозе: *двуголосое слово* или *языковой гибрид* («прозаическая метафора»). Степень изученности книги Тынянова и работ Бахтина (понятия «тесноты стихового ряда» и «диалога, диалогизма» вместо соответствующих *систем понятий*). Тынянов, Бахтин и Веселовский.

## Лекция 3. Структура произведения (введение ко второму разделу)

*Вводные замечания.* Литература и произведение: **реальность** существования лишь **совокупности** последних. Необходимость начинать с изучения отдельных произведений (П.) и их сравнения. *Двойная* и совершенно *различная* реальность текста и реальность мира персонажей (эстетического объекта). Целое – **событие взаимодействия** Автора, героя и читателя.

### I. Основные понятия и их определения

А) **Произведение:** «П. (искусства) – продукт художественного творчества, форма существования искусства; результат обработки того или иного материала (речь, камень, музыкальные тона, полотно и краски и т.п.) с целью создания такого предмета, который явится **осуществлением** смысла, одновременно авторского и чужого для него (смысловой направленности героя), личного и сверхличного, индивидуального и традиционного; ответного – по отношению к предшествующим предметам того же рода, их замыслам и смыслам, и вместе с тем актуального для созерцателя-адресата в настоящем и будущем; имеющего отношение и к жизненной практике, и к отвлеченной идеологии, но не сводимого ни к тому, ни к другому, т.е. самоценного (эстетически, а не практически или идеологически значимого)».

Анализ определения.



## **Б) Читатель**

### ***Два аспекта произведения и читатель***

а) *Мир* как возможность определенных событий, которую реализует герой. Традиция изучения «внутреннего мира» произведения (Ингарден, Бахтин, Лихачев и др.)

б) *Герой*. Два взгляда на художественное творчество: творец и материал, творец и Другой (его сознание, его смысл). «Наивный реализм» и не менее наивный техницизм («как сделано»).

в) Позиция читателя. Внешняя точка зрения. Отстраненные наблюдения, подсчеты. Внутренняя точка зрения (*персонажа*). Сочувствие и сопереживание как почва для анализа эстетического объекта. Его определение у Бахтина. Соотношение двух позиций и норма культурного восприятия.

### ***Читатель как научная проблема***

Три подхода к проблеме читателя: а) внетекстовый субъект восприятия, б) внутритекстовый персонаж (образ читателя в произведении – Пушкин, Чернышевский) и в) «имплицитный» читатель.

Три трактовки имплицитного читателя: а) «идеальный читатель» Ю.М. Лотмана и Б.О. Кормана; б) читатель, заменяющий Автора (новый творец) – у постструктуралистов; в) читатель-сотворец, следующий воле автора, но и активно **восполняющий** произведение (Ингарден, Бахтин).

Схематичность произведения. Понятия «конструирования» и «ответа» автору.

### ***Читатель и событийность произведения.***

Событие, о котором рассказывается, и событие самого рассказывания. Участие читателя: опосредованное (повествователем или рассказчиком) в первом и непосредственное во втором. Различение двух событий и различение *сюжетологии* и *нарратологии*.

## **Лекции 4–5. Автор и герой**

### **(заключение второго раздела курса)**

Центральное место темы в рамках курса. Форма целого – «тотальная реакция автора на целое героя» (Бахтин).

### **Предисловие к теме.**

Актуальность **проблемы автора** в науке рубежа XX–XXI вв.; *недостаточная изученность* (КЛЭ, ЛЭС, «Словарь культурологии», «Энциклопедия литературных терминов и понятий», «Поэтика»; обзор концепций автора (далее – А.) в словаре «Западное литературоведение XX в.» или в книге А. Компаньона «Демон теории»). Плохо освещена история формирования «теории автора».

Причины *как актуальности, так и неизученности* – идеологические проблемы XX в., острый кризис культуры.



#### Лекция 4. Проблема Автора в поэтике

Необходимость и сложность ответов на два вопроса: имеет ли художественное произведение единую и объективную для читателя смысловую направленность; можно ли считать, что эта единая направленность свидетельствует о цели творчества, которая достигнута именно созданием произведения?

**Автор** (*определение понятия* в словаре «Поэтика»). Анализ определения. Два понимания термина. Идентификация А. в первом и во втором случаях.

А. как «художественная воля» (творящая активность») в произведении: ее *реальность* – **структура** текста. Зависит ли реконструкция А. в этом значении от наших знаний об исторической и частной (бытовой) личности писателя? (Научна ли такая зависимость?) Формы авторской обработки собственной личности – создания своего образа в произведении – и понятие «автобиографического мифа» (как в творчестве, так и в документальных жанрах).

1. Необходимость разграничения понятий:

Решение этой проблемы Скафтымовым и Бахтиным. Автор «имманентный» (ср. А.Ф. Лосева) и автор «внежизненно активный». Разъяснение понятий. Теологический подтекст проблемы автора. Автор и повествователь-рассказчик, А. и «образ автора» (Бахтин);

2. Полярные варианты смешения понятий:

а) «Внетекстовая» реальность А.: отождествление А.-творца с «биографическим» А. (т.е. с писателем как частным лицом с особым психологическим опытом, комплексами и т.п., которые он использует, занимаясь профессиональной деятельностью).

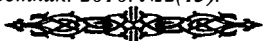
В противовес этому – рождение А.-творца как метаморфоза «биографического» А. и как его освобождение от жизненных ролей. Ницше об авторе в лирике.

б) «Внутритекстовая» реальность А. и «субъектно-речевой центр» текста (языковой *образ автора*). Р. Барт и В.В. Виноградов. Современная нарратология (В. Шмид). Здесь возникает вопрос о том, *кто создал* этот образ.

в) Компромиссная позиция: писатель, т.е. лицо, занятое профессиональной деятельностью (в частности, преобразующее себя в субъект изображения и речи), **создает «образ автора»**, реализующий смысл произведения как целого – напр., у Кормана.

3. Двойственность категории А. и подхода к ней (одновременно вне- и внутритекстового) в религиозно-философской эстетике и строящейся на такой основе поэтике. А.П. Скафтымов, М.М. Бахтин и А.Ф. Лосев.

Необходимость не психологического, а *философского* разграничения понятий и предметов (начиная с Ницше: об авторе в лирике). Два



способа понимать форму целого: а) идея проекции (объективации) творческого «я» и б) идея контакта творца с чужим «я» (в котором представлена «самозаконная смысловая направленность жизни» – ср., напр., отношение Тургенева к Базарову).

Внутренняя связь проблемы автора с понятием «герой». Внезаходимость А. и «внежизненно-активная позиция». Эстетическое целое и граница героя и его мира. Понятие «завершения».

### **Лекция 5. Герой; виды персонажа в произведении**

Постановка проблемы. Определение понятия «герой» (Г.). Разъяснение. Что значит «носитель основного события» и точки зрения (субъект высказывания)? Примеры. Недостатки справочников: нет учета двух универсальных типов героя. Ср. статью «Трикстер».

Герой как «ценностный центр эстетического вдения». Всегда ли в произведении (П.) присутствует Герой? П. как реакция автора на героя.

Главные и второстепенные действующие лица. Критерии сравнения видов персонажа: термины «образ человека» и персонаж. Герой как субъект: значение понятий «точка зрения» и «кругозор».

#### **I. Соотношение понятия «Г.» с другими понятиями.**

Герой и персонаж, не являющийся героем. Соотношение сюжетных функций. Инициатива и ее отсутствие. Выбор и его значение.

**Характер** – определение (Фаустов). Внутреннее и внешнее: соответствие и несовпадение. Устойчивость (твердость) и динамичность (текучесть) либо того, либо другого (внешнего или внутреннего). Соотношение характера с сюжетом – функциональное и историческое.

Герой и тип. Традиционные типы (мифологические, фольклорные и литературные). Жизненные (социальные) типы. Определение термина «тип»: готовая и объективированная А. внешняя форма человека, связанная с его предметным окружением – бытом и социальной средой (ср. натуральную школу), выражающаяся в манере поведения (ср. «Записки охотника» Тургенева).

Характер, тип и самосознание героя. Растворение границ характера и типа самосознанием. Достоевский.

#### **II. Универсальные виды Г. «Культурный герой» и «трикстер».**

Определения. Функциональные и структурные различия. Связь с разными типами сюжета. Истоки сосуществования антиподов-близнецов в архаике. Природа смеха (ритуальный смех – ср. Проппа) и его роль в истории литературного героя. Смех и обман. Посюсторонняя реальность в качестве «преисподней».

Культурный герой и эпопея, трагедия. Образ трикстера (Т.) и роман. Образы плута, шута и дурака и их значение. Трансформации Т. в истории литературы.



### III. Система персонажей в произведении.

Определение понятия. Авторская позиция.

- а) Варианты системы главных героев в фольклоре и литературе.
- б) Варианты соотношения главных и второстепенных персонажей.
- в) Центростремительные и центробежные структуры.

Анализ системы персонажей как способ истолкования смысла произведения (А.П. Скафтымов, В.И. Тюпа).

### Лекция 6. Канонические и неканонические жанры (заключение подраздела о жанрах)

1. *Кризис жанрологии и идеи «конца жанров» в поэтике XX в.*

а) Роман как повод для «отмены» единства жанров (Тынянов). Где критерий сравнения? (Модель произведения).

б) Жанры в «строгом» и в «нестрогом» смысле (Жирмунский). Идеи «конца жанров» в эпоху романтизма: Маркевич и другие.

в) Краткий обзор жанровых теорий XX в.

Существующие обзоры: Маркевич, Рутковски, Хернади, Чернец. На одном полюсе: считать жанры (Ж.) объективными, но только каноническими; на другом: считать Ж. совершенно произвольной сеткой, не имеющей отношения к реальности, но удобной для исследователя (критика).

2. *Модель жанровой структуры и определение.*

Трехмерность Ж. (характеристика теории М.М. Бахтина). Определение (в словаре «Поэтика»). Разъяснение его.

3. *Две исторических разновидности жанров:*

а) чем отличаются «канонические» жанры от «неканонических»? «Порождающая модель» и структура произведения-образца.

б) три традиционных подхода к жанру и их синтез в поэтике XX в.

в) система автор-герой-читатель как ключ к «трехмерному» целому.

4. *Жанровый «канон» и «внутренняя мера жанра*

а) историческая справка: от Буало к Жирмунскому;

б) о константных структурах неканонических жанров: пример романа.

Способ определить «направление собственной изменчивости». Реконструкция механизма, который обеспечивает сохранение жанром своего тождества. Пример русского классического романа: творческий выбор в условиях полярных возможностей.

Определение (словарь «Поэтика»). Комментарий: образец выбора, а не воспроизведения; цель – создание нового варианта соотношения константных противоположностей; герой – несовпадающий с собой.



### III. Образцы контрольных заданий

#### Контрольная работа по всему курсу № 1

1. Приведите пример а) ситуации, б) конфликта и в) события, являющихся мотивами. Объясните, на каком основании к каждому из приведенных Вами элементов сюжета следует отнести то или иное из указанных здесь понятий.

2. Чем отличается анализ композиции лирического стихотворения от аналогичного анализа эпического или драматического произведения?

3. Объясните, что именно позволяет увидеть в следующем тексте понятие «прозаической образности»:

«Лаевский почувствовал неловкость: в спину ему бил жар от костра, а в грудь и лицо – ненависть фон Корена; эта ненависть порядочно, умного человека, в которой таилась, вероятно, основательная причина, унижала его, ослабляла, и он, не будучи в силах противостоять ей, сказал заискивающим тоном:

– Я страстно люблю природу и жалею, что я не естественник. Я завидую вам».

4. Чем отличается анализ композиции от анализа повествования? Следует ли относить к повествованию ход событий? Аргументируйте ответ на оба вопроса.

5. Приведите пример сочетания циклической и кумулятивной сюжетных схем в одном произведении. Объясните, чем вызвано или обусловлено такое сочетание и какую художественную функцию оно имеет в названном Вами тексте.

6. Какой из следующих эпических жанров – новелла, повесть, рассказ – является каноническим и какой *неканоническим*? Обязательно аргументируйте свое мнение.

7. Чем отличается неканоническая драма от канонической? Покажите эти различия на примерах.

8. Приведите по одному примеру подражания, пародии, вариации и стилизации. Объясните, чем они отличаются друг от друга.

#### Контрольная работа по всему курсу № 2

1. Противопоставление Бориса Годунова и Самозванца как действующих лиц трагедии Пушкина – это конфликт или ситуация? Объясните выбор термина.

2. «Судно, на которое он попал, было греческое, грязное; на палубе спали вповалку смутные, нищие беглецы из Евпатории, куда утром заходил пароход». Различимы ли в этом тексте «субъект речи» и «носитель точки зрения»? Ответ аргументируйте.



3. Приведите (на выбор) пример пространственной или временной *точки зрения* в каком-либо тексте. Какие еще разновидности точек зрения Вам известны?

4. Укажите признаки структурного сходства (общности) басни и анекдота или басни и притчи (подберите примеры для любого из двух вариантов).

5. Приведите пример или кумулятивной, или циклической сюжетной схемы в литературном произведении (одной из двух). Перечислите ее признаки не вообще, а именно в данном случае. Какие фольклорные *мотивы* в ней присутствуют?

6. Какие признаки новеллы делают ее каноническим жанром? Приведите пример произведения этого жанра в русской литературе. Объясните свой выбор.

7. Как соотносятся начальная и финальная ситуация в «Ревизоре»? Можно ли по этому признаку определить жанр произведения? Как Вы его определяете?

8. Объясните различие между сообщением о событиях в монологе героя драмы и в эпическом повествовании.

#### ***IV. Контрольные вопросы по курсу***

1. Предмет и задачи поэтики. Поэтика теоретическая и историческая.

2. Художественная словесность и другие виды искусства. «Изобразительность» в литературе.

3. Художественная словесность и другие виды искусства. «Музыкальность» в литературе.

4. Слово (речь) как материал художественного произведения. Проблема «поэтического языка».

5. Поэзия и проза. Принципы разграничения.

6. Словесное искусство и риторика.

7. Своеобразие стихового слова в трактовке Тынянова.

8. Словесный образ как функция поэтического текста.

9. Слово автора и слово героя в прозе. Формы передачи «чужого слова».

10. Образность прозаической речи и проблема «чужого слова» у Бахтина.

11. Читатель и «внутренний мир» произведения. Художественное пространство и время (классификация форм в научной литературе).

12. Событие в тексте литературного произведения и в изображенном мире.

13. Основные понятия сюжетологии. Сюжет и фабула.

14. Основные понятия сюжетологии. Ситуация и конфликт (коллизия).





15. Сюжет и мотив.
16. «Комплекс мотивов» и типы сюжетных схем.
17. «Событие рассказывания». Точка зрения и композиция.
18. Проблема повествования и композиционные формы речи.
19. Повествователь, рассказчик, образ автора.
20. Герой как персонаж и характер.
21. Герой как тип и как личность, наделенная самосознанием.
22. Система персонажей и авторская позиция. Понятие «автор».
23. Аспекты литературного произведения и категории рода, жанра и стиля.
24. Эпический мир: тип события, основная ситуация, структура сюжета.
25. Соотношение больших и малых форм в эпике.
26. Проблема эпического героя.
27. Субъект изображения и речи в эпике. «Линейный» и «живописный» стили передачи чужой речи.
28. Субъект изображения и речи в эпике. «Сообщающий» и «сценический» рассказ.
29. Структура драматического произведения. Катастрофа и катарсис.
30. Мир драмы. Завязка, развязка и перипетия.
31. Текст драмы. Формы речи.
32. Сценический эпизод и композиция.
33. Герой в драме.
34. Структура лирического произведения. Автор и герой. Слово в лирике.
35. Мир и событие в лирике.
36. «Канон» и «внутренняя мера» жанра (эпопея и роман).
37. «Твердые» и «свободные» формы в эпике. Новелла, повесть и рассказ.
38. Классическая трагедия и комедия.
39. Новые формы трагедии и комедии в литературе последних двух веков. Драма как жанр.
40. Канонические структуры в лирике.
41. Неканонические лирические жанры.
42. Стиль литературного произведения.
43. Чужой стиль в литературном произведении. Стилизация и подражание.
44. Чужой стиль в литературном произведении. Пародия и вариация.



***У. Список источников и литературы по курсу***

***Источники по истории поэтики***

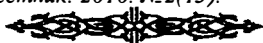
- Античные риторика. М., 1978.
- Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936.
- Аристотель*. Поэтика. Риторика // *Аристотель и античная литература*. М., 1978.
- Буало Н.* Поэтическое искусство / пер. В.Л. Линешко; ред. А.А. Смирнова. М., 1957.
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М., 1968–1973.
- Гердер И.Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959.
- Гете И.-В.*, *Шиллер Ф.* Переписка: в 2 т. / пер. И.Е. Бабанова // *История эстетики в памятниках и документах*. М., 1988.
- Гете И.-В.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1975–1978.
- Глебов И.* У истоков жизни. Памяти Пушкина // *Орфей*. Кн. 1. Пб., 1922. С. 9.
- Джеймс Генри*. Искусство прозы / пер. Н. Анастасьева; Из предисловий к собранию сочинений / пер. Т. Морозовой // *Писатели США о литературе*. Т. 1. М., 1982.
- Дильтей В.* Собр. соч.: в 6 т. Т. IV. Герменевтика и теория литературы / пер. с нем.; под ред. В.В. Библихина и Н.С. Плотникова. М., 2001.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987.
- Зелинский Ф.* Из жизни идей. Изд. 3-е. Пг., 1916.
- Иванов Вяч.* Собр. соч. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987.
- Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1966.
- Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1 / пер. с ит. В. Яковенко. М., 1920. С. 60.
- Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Ницше Ф.* Очерки несвоевременного // *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Избр. произведения. Кн. 1. М., 1990.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
- Платон*. Ион. Государство.
- Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990.
- Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.
- Справочники, обзоры***
- Греймас А.Ж.*, *Куртэ Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // *Семиотика*. М., 1983.



- Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М., 2004.
- Зарифьян И.А.* Теория словесности: 1790–1923 // Риторика. 1995. № 1.
- Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ): в 9 т. М., 1962–1978.
- Корман Б.О.* Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
- Литературоведческие термины: материалы к словарю. Коломна, 1997.
- Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999.
- Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л., 1925.
- Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
- Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
- Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Словарь терминов французского структурализма / сост. И.П. Ильин // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М., 1975. С. 450–461.
- Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1960–1970.
- A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed by R. Fowler. London; Henley; Boston, 1978.
- Cuddon J.A.* Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. London, 1999.
- Das Fischer Lexicon. Literatur. B. 1–3. Frankfurt a. M., 1996.
- Daemmerich H.S. und I.G.* Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. 2. Aufl. Tübingen; Basel, 1995.
- Dictionary of World Literary Terms / Ed. By J.T. Shipley. London, 1970.
- Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen / Hrsg. von O. Knörrich. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, 1991.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2001.
- Hawthorn J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. New York, 1998. P. 169–171.
- Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002.
- Lexique des termes littéraires / sous la direction de Michel Jarety. Paris, 2001.
- Littérature et genres littéraires / par J. Bessiere et al. Paris, 1978.



- Lurker M.* Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1991.
- Marchese A.* Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991.
- Meyers kleines Lexicon Literatur. Leipzig, 1986.
- Prince G.* A dictionary of narratology. Andershot (Hants), 1988.
- Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von H. Steineke und F. Wahrenburg. Stuttgart, 1999.
- Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. New York, 1972.
- Słownik motywów literackich. Warszawa, 2008.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich. Kraków, 2006.
- Słownik terminów literackich. Warszawa; Wrocław; Kraków, 2005.
- Wilpert, Gero von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.
- Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. von Claus Träger. Leipzig, 1986.
- Учебники, пособия**
- Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004.
- Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2004.
- Грехнев В.А.* Словесный образ и литературное произведение: книга для учителя. Н. Новгород, 1997.
- Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение: курс лекций / под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской. Спб., 1996.
- Зенкин С.Н.* Введение в литературоведение: теория литературы: учеб. пособие. М., 2000.
- Каллер Д.* Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. М., 2006.
- Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
- Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
- Манн Ю.В.* Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2001.
- Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. Budapest, 1982.
- Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: введение в курс. М., 2006.
- Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004.
- Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / автор-составитель Н.Д. Тамарченко. М., 2002.
- Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004; 2007; 2008.
- Томашевский Б.В.* Поэтика (Краткий курс). М., 1996.



Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н.Д. Тмарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. М., 1996.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.

Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Тюпа В.И. Модусы художественности (Конспект цикла лекций) // Дискурс. 1998. № 5/6.

Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. М., 1978.

Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб., 2004.

Фоменко И.В. Практическая поэтика. М., 2006.

Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 3-е. М., 2002.

Eagleton T. Literary Theory: an Introduction. 2nd Ed. Minneapolis, 2003.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft. 7. Auflage. Bern, 1961.

### **Научная литература**

Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. М., 1991.

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.

Аверинцев С.С. Образ античности. М., 2004.

Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Ауэрбах Э. Мимесис / пер. А.В. Михайлова. М., 1976.

Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927.

Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1989.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1–6. М., 1996–2003.

Бахтинский тезаурус: сб. статей. М., 1997.

Бахтинский тезаурус. Вып. 2 // Дискурс. 2003. № 11.

Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Иркутск, 1987.

Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962.

Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1995. № 1.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997.



- Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Виноградов В.В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980.
- Виноградов В.В.* Избр. труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М., 2003.
- Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. Избр. труды. М., 1976.
- Винокур Г.О.* Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Волошинов В.В. (Бахтин М.М.)* Марксизм и философия языка. М., 1993.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
- Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
- Гей Н.К.* Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
- Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1974.
- Гиришман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002.
- Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: о поэтике жанров. Горький, 1985.
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
- Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962.
- Днепров В.Д.* Роман – новый род поэзии // *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. М., 1980.
- Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А.* и др. Общая риторика. М., 1986.
- Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М., 1998.
- Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.
- Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1997.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. N.Y., 1986.



*Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты-Тема-Приемы-Текст: сб. статей. М., 1996.

*Зусева В.Б., Тамарченко Н.Д.* «Теория автора» Б.О. Кормана и её границы // Изв. РАН. Серия лит-ры и яз. 2007. № 4. С. 14–22.

*Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.

*Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул / пер. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

*Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.

*Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.

*Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с франц. С. Зенкина. М., 2001.

*Корман Б.О.* Теория литературы. Ижевск, 2006.

*Косиков Г.К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

*Кристева Ю.* Избр. труды: Разрушение поэтики. М., 2004.

*Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

*Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979.

*Лихачев Д.С.* Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях // Philologica. Исследования по языку и литературе. Л., 1973.

*Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960.

*Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965.

*Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

*Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

*Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

*Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.

*Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964.

*Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1999.

*Лотман Ю.М.* Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1992–1993.

*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

*Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975.

*Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* Формальный метод в литературоведении / комм. В. Махлина // Бахтин под маской. Вып. 2. М., 1993.

*Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.

*Миллер Т.А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978.



*Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

*Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

*Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. М., 1990.

*Михайлов А.В.* Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

*Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996.

*Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. М., 1978.

*Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

*Павлович Н.В.* Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995.

*Петровский Ф.А.* Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

*Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989.

*Подгаецкая И.Ю.* Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

*Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: сб. статей. М., 1983.

Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

*Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

*Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928.

*Пропп В.Я.* Русская сказка. Л., 1984.

*Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

*Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008.

*Сакулин П.Н.* Теория литературных стилей // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990.

*Сахновский-Панкеев В.* Драма. Конфликт – композиция – сценическая жизнь. Л., 1969.

Семиотика. М., 1983.

Семиотика и искусствометрия: современные зарубежные исследования: сб. переводов. М., 1972.

*Силантьев И.В.* Сюжетологические исследования. М., 2009.

*Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977.

*Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972.

*Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.





Смирнов И.П. На пути к теории литературы (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. X). Amsterdam, 1987.

Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб., 2008.

Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла: проблемы истории и теории: сб. статей. СПб., 1993.

Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1976.

Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М., 1975.

Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.

Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.

Тамарченко Н.Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.

Тамарченко Н.Д. Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») // Известия РАН. Сер. лит-ры и яз. 1995. № 5.

Тамарченко Н.Д. М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4 (25).

Тамарченко Н.Д. Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: к 75-летию Ю.В. Манна. М., 2006.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 1–3. М., 1962–1965.

Теория литературы: в 4 т. Т. I, III. М., 2003–2005.

Теория метафоры. М., 1990.

Тодоров Цв. Теории символа / пер. Б. Нарумова. М., 1999.

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1997.

Томашевский Б.В. Стих и язык. М.; Л., 1959.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Тюпа В.И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993.

Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

Успенский Б.А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969.

Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.



- Фрай Н.* Анатомия критики / пер. А.С. Козлова и В.Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987.
- Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000.
- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост., вступ. ст., ст. к разд., комм. О.Б. Кушлиной. М., 1993.
- Фуксон Л.Ю.* Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993.
- Хаев Е.С.* Болдинское чтение. Н. Новгород, 2001.
- Хализев В.Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.
- Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986.
- Хализев В.Е.* О пластичности словесных образов // Вестник Московского ун-та. 1980. № 2. (Сер. 9. Филология).
- Чернец Л.В.* Литературные жанры. М., 1982.
- Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.
- Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983.
- Эйхенбаум Б.О.* Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6 (12).
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005.
- Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.
- Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII – XIX веков. М., 1999.
- Якобсон Р.* Лигвистика и поэтика / пер. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М., 1975.
- Якубинский Л.П.* Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986.
- Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1976.
- Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
- Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973.
- Gnüg H.* Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart, 1983.
- Jauß H.R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, 1991.
- Johnson W.R.* The idea of lyric. Berkeley, 1982.
- Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 8., unveränderte Auflage. Stuttgart, 1991.
- Lukács G.* Die Theorie des Romans. Ein Geschichtsphilosophischer Versuch über der großen Epik. München, 1994.



*Pestalozzi K.* Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin, 1970.

*Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Aufl. Atlantis Verl. Zürich; Freiburg, 1968.

*Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen. 1991.

*Stanzel F.K.* Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen, 1993.

*Strelka J.* Metodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen, 1978.

*Susman M.* Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart, 1910.

*Tamarčenko N.* Problem «unutarne mjere» realističkog romana // Književna smotra. Zagreb, 1998. B. 107 (1). S. 29–37 (Резюме на русском языке).

## Часть вторая. Планы семинарских занятий

### Методические замечания

1. В обсуждении вопросов, предложенных планом занятия, должны участвовать все студенты группы. Но такое участие может быть разного рода и качества: при подготовке одни могут ограничиться учебником и хрестоматией, а также указанным в плане минимумом обязательной литературы (плюс некоторые художественные тексты – по выбору); другие – по желанию – реферируют специальную литературу.

2. В ходе занятия студенты, подготовившие рефераты, не выступают с ними отдельно, а проявляют свои специальные знания в рамках общей дискуссии. Иначе говоря, заслугой считается не факт знакомства с дополнительным источником и, тем более, – не наличие конспекта, а *понимание* источника и умение применить полученные знания при обсуждении общей для всех проблемы.

3. Каждое выступление должно сопровождаться указанием на использованные источники. Но и в основном его тексте нужно четко отделять чужие мысли от собственных суждений, комментариев и т.п. Попытка читать конспект (независимо от того, чужой он или собственный) автоматически означает **отрицательную оценку** за данное занятие.

4. Эффективным считается такое выступление, в котором, во-первых, дан четкий ответ именно на тот вопрос, который обсуждается на данном этапе занятия; во-вторых, этот ответ аргументирован; в-третьих, проявлена не только осведомленность в справочной и научной литературе, но и способность критически отнестись к использованным источникам и сознательно выбрать научную позицию.

5. Необходимо исключить такую ситуацию, когда рефераты повторяют друг друга. Либо их авторы реферируют один и тот же источник (например, монографию), но разные его части и/или отвечают при этом на разные вопросы, либо они выбирают разные источники. Такого рода договоренности целиком зависят от инициативы студентов и



находятся в сфере их ответственности. Если авторы рефератов пренебрегли такими договоренностями, их работа **не засчитывается**.

6. Реферирование специальной научной литературы, не учтенной в плане семинарского занятия, или использование такой литературы в докладах приветствуется и поощряется. Если это, действительно, научная и специальная литература. В сомнительных случаях лучше посоветоваться с преподавателем.

7. Безусловно обязательны для всех знания справочной литературы: либо по хрестоматии, либо – по желанию – за ее рамками. Во втором случае необходимо специально указать, что использованный студентом источник в хрестоматии не приводится. Такого рода осведомленность, несомненно, заслуживает поощрения и обязательно будет учтена.

8. Использование для рефератов или докладов справочников и, тем более, научных работ на иностранных языках весьма желательно. И, безусловно, такая дополнительная работа особо учитывается при зачете и/или выставлении экзаменационной оценки.

9. Активное участие студента в обсуждении той или иной темы (проблемы) на семинарах – повод для его аттестации в итоге определенного этапа занятий. Написание же доклада приравнивается к выполнению контрольной работы. При этом, как и при проверке контрольных работ, для положительной оценки, вопреки ошибочному мнению некоторых студентов, самого факта написания текста недостаточно: необходимо определенное его качество (требования см. в пункте 4).

10. Доклады на занятиях не читаются, но обсуждаются их тексты. Докладчику предоставляется право – при желании – перечислить основные положения (но не разворачивать их). Текст доклада, объемом не более 5 стр. (14 шрифт, полуторный интервал), должен быть распространен в группе и передан преподавателю не позднее, чем за неделю до занятия, на котором он должен обсуждаться. Тексты, не соответствующие требованиям, сформулированным в пункте 4, к обсуждению **не допускаются**.

**Занятие 1. Художественная словесность и другие виды искусства – 2 часа**

**Вопросы:**

1. С произведениями каких других видов искусств и по каким именно свойствам или признакам можно сравнивать литературные произведения?

2. Как соотносятся материал литературного произведения и предмет изображения? Сравните ответы на этот вопрос в трактате Лессинга и в статье Гердера.



3. С какими искусствами и по каким причинам предпочитают сопоставлять поэзию Лессинг и Гердер?

4. Какие частные (связанные с примерами) суждения Лессинга оказались наиболее продуктивными и получили продолжение в истории науки? Приведите примеры.

5. В чем заключались главные недостатки подхода Лессинга к проблеме? В каких пунктах критика его концепции Гердером оказалась наиболее убедительной?

6. Что такое «недостовверная наглядность»? Какие явления обозначаются выражениями «метафорическая (или метонимическая) словесная конкретность»? Приведите собственные примеры.

7. Что такое «словесная музыка»? Можно ли говорить о существенном ее родстве со «словесной изобразительностью»?

8. Какая традиция в изучении словесной изобразительности сложилась в науке XX в.? (Реферирование).

9. Как ставится и решается в научной литературе XX в. вопрос о «музыкальности» литературных произведений? (Реферирование).

10. Как в научной литературе анализируются работы Лессинга и Гердера? Какие делаются выводы? Известны ли специальные сравнительные анализы? Как рассматривается и оценивается в истории науки критика Лессинга Гердером? (Реферирование).

*Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 107–123. (Или 2-е и 3-е издания).

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 61–68.

3. Гердер И.Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И.Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 157–178.

4. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

5. Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

6. Махов А.Е. Музыкальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 131–134.

7. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310–318.

*Литература специальная (для реферирования по выбору)*

1. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962. С. 11–46.

2. Ингарден Р. «Лаокоон» Лессинга // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.



3. Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестник МГУ. 1980. № 2. С. 14–22. (Сер. Филология).

4. Альшванг И. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Альшванг И. Избр. соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1964. С. 76–95.

5. Махов А.Е. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

6. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 100–101 («Bild»), 333–334 («Gemäldegedicht»), 553–554 («Malerdichter»).

7. Jackson J. Correspondance des arts // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 117–118.

8. Bernier M.A., Saint-Jacques D. Musique // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 383–384.

9. Lanini K. Peinture // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 428–430.

## Занятие 2. Поэзия и проза – 2 часа

### Вопросы:

1. В каких отношениях и с каких точек зрения можно сопоставлять поэзию и прозу? Исчерпывает ли проблему противопоставление прозы стиху с помощью понятий метра и ритма? Может ли она быть решена посредством противопоставления поэтического языка обыденной (практической) речи?

2. Существует ли закономерная взаимосвязь между ритмом и семантикой слова в стихотворной речи? Связана ли принципиальная чуждость стихового ритма художественной прозе с особой семантикой прозаического слова? Какие исследования с этой точки зрения считаются основополагающими?

3. Как соотносится в концепции Бахтина прямое поэтическое слово с идеей единого и единственного поэтического языка? Учитывает ли ученый при этом различную роль ритма в поэзии и прозе?

4. Приведите, как минимум, два примера разных вариантов взаимосвязи между семантикой стихотворного слова и его ритмической функцией (либо из книги Ю.Н. Тынянова, либо – что гораздо ценнее – аналогичные). Можно ли, сравнивая эти случаи, охарактеризовать в целом трактовку Ю.Н. Тыняновым специфики поэтического слова? Попытайтесь дать такую характеристику.

5. Какие точки соприкосновения существуют между концепциями поэзии и прозы у Тынянова и Бахтина, с одной стороны, и у А.Н. Веселовского, с другой?

6. Какую роль в истории осмысления различий между поэзией и прозой сыграла риторика? Какие научные исследования по этой проблеме продолжают традицию риторики и что они вносят нового?



**Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 138–142; 163–171.
2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 76–87.
3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание). Раздел «Речь художественная и речь практическая».
4. *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–113.
5. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993 (или другое издание). Гл. II. Смысл стихового слова.

**Литература специальная (для реферирования по выбору)**

1. *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Изд. 2-е. М., 2004. С. 347–378 (III. Язык поэзии и язык прозы).
2. *Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126–159.
4. *Гиришман М.М.* Проза // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 434–442.
5. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 24–29.
6. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 11–32.
7. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
8. *Томашевский Б.В.* Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 10–33.
9. *Bertrand J.P.* Poésie // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 445–447.
10. *Bordas E.* Prose // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 473–475.
11. *Marchese A.* Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 242–244, 248–251.

**Занятие 3. «Готовый» поэтический образ: тропы и фигуры, топосы и эмблемы – 4 часа**

**Вопросы:**

**I**

1. Что такое «классическая риторика»? Что такое «неориторика» XX в.?
2. В каких соотношениях находились риторика и поэтика в истории культуры?



## II

1. В каких известных Вам определениях *тропы* и *фигуры* не различаются и где они разграничиваются? Какой из этих вариантов, с Вашей точки зрения, предпочтительнее и почему?

2. Что такое «троп»? Сравните известные Вам определения и выберите одно из них, объяснив свой выбор с помощью примера (художественного текста). Какова *художественная функция* тропа в Вашем примере?

3. Какие виды тропов выделяются в классической риторике и в современной справочной литературе? Сравните известные Вам классификации и оцените их продуктивность, сославшись на собственные примеры из текстов.

4. Что такое «фигура» в классической риторике? В каких справочниках и специальных исследованиях XX в. выделяются фигуры речи? Какие виды фигур в них различаются и по каким критериям? Как можно применить понятие «фигуры речи» или «стилистические фигуры» в анализе художественного текста? (Приведите пример). Каковы *художественные функции* фигур в Вашем примере?

5. В чем заключаются сходства и различия между тропами и фигурами? Можно ли говорить о взаимосвязи между двумя этими вариантами словесного поэтического образа *в художественной практике*? Сошлитесь на примеры.

6. Одинаково ли характерны образы такого типа (как тропы и фигуры) для поэзии и для прозы? Если нет, то чем это объясняется (достаточно ли рассматривать этот вопрос в синхронии или здесь необходима диахроническая перспектива)?

## III

1. Что такое «топос»? Чем отличается трактовка этого понятия в современной поэтике (Курциус) от его истолкования в классической риторике?

2. Опираясь на книгу Ю.В. Манна о русском романтизме (см. ниже список литературы), приведите примеры топосов, характерных для различных жанров русской поэзии первой трети XIX века. Попробуйте подобрать аналогичные примеры из русской поэзии XX века.

3. Что такое «эмблема»? Приведите примеры эмблематических образов из од Ломоносова, используя статью А.А. Морозова (см. список литературы).

## IV

1. Что общего между рассмотренными вариантами поэтического образа?

2. Как связаны с историческими судьбами риторики, с одной стороны, и художественной литературы, с другой, понятия «тропы и фигуры», а также «топосы и эмблемы»?





**Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 138–142; 163–171.
2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 88–106.
3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание).
4. *Гаспаров М.Л.* Фигуры стилистические // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 1140.
5. *Гаспаров М.Л.* Риторика // Там же. Стлб. 877–878.
6. *Махов А.Е.* Топос // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 264–266.
7. *Махов А.Е.* Эмблема // Там же. С. 304–305.
7. *Мани Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 141–154 (топосы в жанрах баллады, элегии, дружеского послания, идиллии).
8. *Морозов А.А.* М.В. Ломоносов // Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

**Литература специальная (для реферирования по выбору)**

1. *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 15–46.
2. *Аверинцев С.С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. М., 1991.
3. Античные теории языка и стиля. М.; Л. 1936.
4. *Лотман Ю.М.* Риторика // Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
5. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
6. *Павлович Н.В.* Язык образов: парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995.
7. *Тодоров Цв.* Теории символа. М., 1999.
8. *Женетт Ж.* Фигуры // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 205–217.
9. *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. Bern; München, 1984. (Определение топоса).
10. *Marchese A.* Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 90, 115–119, 262–264, 325, 331.
11. *Loicq A.* Emblème // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 172–173.



12. *Klinkenberg J.-M. Figure // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 226–227.*

13. *Dion R. Topique // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 599–600.*

**Занятие 4. Поэтический образ с «открытой семантикой» (параллелизм, архаическая метафора, символ, «нестилевое» слово) – 4 часа**

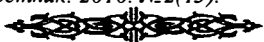
**Вопросы:**

**I**

1. Какие исследователи и на каких основаниях противопоставляют «собственно поэтические» и непоэтические тропы?
2. Как связано это противопоставление с историей риторики и поэзии?
3. Какие исследователи относят к тропам и фигурам не только метафору, но также параллелизм и символ? Как при этом трактуются названные виды поэтического образа? Учитывается ли диахроническая перспектива?

**II**

1. Прочитайте по хрестоматии или выделите в полном тексте статьи А.Н. Веселовского «Психологический параллелизм...» те ее положения, которые относятся к месту этого вида образности в истории сознания, а также к вопросу о соотношении параллелизма и сравнения, с одной стороны, метафоры, с другой.
2. Что такое параллелизм, по определению этого ученого? Можно ли при таком понимании считать этот тип словесного образа тропом? Справедливо ли общее мнение, согласно которому *параллелизм* для Веселовского – промежуточная стадия между первоначальной «идеей тождества» и возникшей в результате развития сознания «идеей особости»?
3. Каково место *сравнения* в созданной Веселовским схеме эволюции сознания? Считает ли он *метафору* явлением переходным – на пути от параллелизма к сравнению, когда говорит о таких «метафорах языка», как *глаз солнца* или *волосы земли*? Оценивает ли он точно так же метафору «*молния=птица*», когда говорит о «склонении параллелизма к идее уравнивания, если не тождества»? Какие выводы можно сделать из сопоставления этих двух случаев?
4. По каким критериям различает О.М. Фрейденберг метафоры современную и античную? Можно ли усмотреть существенное сходство между ее мыслью и суждениями Эрнста Кассирера?
5. Вдумайтесь в сопоставление эпифоры и диафоры в работе Ф. Уилрайта. Какой из этих видов метафоры ближе сравнению? Всегда



ли «простое соположение» в поэзии создает случайную связь или оно может быть открытием заново исконной, но забытой связи явлений? Какой из этих вариантов в первую очередь учитывает Ф. Уилрайт? А какому из них ближе понятие «базисной метафоры» у Э. Кассирера?

6. Прочитайте внимательно определения символа у Вяч. Иванова и А.Ф. Лосева. Сравните мысли А.Ф. Лосева о «конечном или бесконечном ряде различных закономерно получаемых единичностей» и о различенном тождестве («единораздельной цельности») «означающей вещи и означающей ее идейной образности», с одной стороны, и мысли Вяч. Иванова о множественности «ознаменовательных отношений» змеи как символа. Видите ли Вы между ними сходство и в чем именно?

7. Сравните то, что говорит Вяч. Иванов о значениях символа змеи «мудрость», а креста «искупительное страдание» с противопоставлением символа и эмблемы у А.Ф. Лосева. Видите ли Вы сходство между тем и другим? В чем оно заключается?

8. Какое различие усматривает А.Ф. Лосев между метафорами стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» и содержащимся в этом стихотворении символом? Попробуйте сравнить различие этих двух вариантов образа с идеей ученого о двух степенях символики в художественном произведении.

### III

1. Что такое простое или «нестилевое» слово? Сравните трактовки этой проблемы и этого понятия у Л.Я. Гинзбург и С.Г. Бочарова в связи с творчеством Пушкина. Достаточно ли, решая этот вопрос, учесть исторический переход литературы к реализму или необходимо учесть также отношение к риторической традиции в культуре в целом и в поэзии в особенности?

2. Каковы функции «безобразного» (нестилевого) слова в поэзии XX в.? (По возможности, приведите примеры из творчества Пастернака, Мандельштама, Ахматовой и др.).

#### *Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 151–160.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 106–126.

3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание).

4. *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Изд. 2-е. М., 2004. С. 125–199.



*Литература специальная (для реферирования по выбору)*

1. Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина (Очерки). М., 1974. С. 26–104.
2. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 210–242. (Вторая часть главы «Поэзия действительности»).
3. Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. М., 1986.
4. Женетт Ж. Сокращенная риторика // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 16–36.
5. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990.
6. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. С. 82–109.
7. Франк-Каменецкий И.Г. К вопросу о развитии поэтической метафоры // Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М. От слова к смыслу: проблемы тропогенеза. М., 2001. С. 28–34, 43–47, 76–80.
8. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 232–261 (Образ и понятие. II. Метафора).
9. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110–132.
10. Marchese A. Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 185–190, 232–233, 293–295.
11. Séginger G. Symbole // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 579–580.
12. Lurker M. Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1991. S. 719–720.

**Занятие 5. Специфика прозаического словесного образа – 2 часа**

**Вопросы:**

1. С какой целью М.М. Бахтин выделил в составе прозаической художественной речи три типа слова? Какой критерий он использовал для их выделения и сравнения? Какой из них встречается не только в прозе, но и в поэзии? Не только в романе, но и в эпосе или в драме?
2. Какой из чуждых поэзии в принципе типов прозаического слова (с точки зрения Бахтина) чаще в ней встречается: двуголосое или объектное слово? Попробуйте подобрать и прокомментировать собственные примеры.
3. Обратите внимание на перечень вариантов двуголосого слова в главе «Слово у Достоевского» книги Бахтина о Достоевском. Принадлежит ли к их числу несобственно-прямая речь? Прокомментируйте свои наблюдения.
4. В чем сходство терминов «двуголосое» слово и «языковой гибрид» и чем они различаются? Приведите, как минимум, два своих примера явлений, обозначенных этими терминами (аналогичные тем, ко-



торы приведены в книге о Достоевском или в работе «Слово в романе»). Чем отличается этот тип слова – в любом его варианте – от слова «прямого», специфичного для поэзии?

5. Как соотносятся в бахтинской теории прозы понятия «двуголового слова» и «децентрализации» в жизни национального языка («Слово в романе»)?

6. Связано ли у Бахтина («Слово в романе») противопоставление поэтической и прозаической речи с антитезой «авторитарного» и «внутренне убедительного» слова?

7. Как представлена в той же работе Бахтина стилистическая структура прозаического произведения в целом (например, романа)? Какие речевые пласты при этом выделены, и как они соотносятся?

8. Что означает в применении к прозаическому художественному произведению выражение «система языков»? Чем это выражение отличается от термина «разноречие»? Чему оно ближе: этому термину или другому – «прозаическая художественность»? Поясните свою мысль примером.

#### ***Литература общая (для всех участников семинара)***

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 160–163.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 126–133.

3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание).

4. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 242–273 (или другое издание). Глава «Слово у Достоевского», пункт 1.

5. *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–113.

#### ***Литература специальная (для реферирования по выбору)***

1. *Бахтин М.М.* Из предьстории романного слова // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

2. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980. (см. особенно: «Стиль “Пиковой дамы”». П. 5–13. С. 203–239).

3. *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.).* Марксизм и философия языка // Бахтин под маской. Вып. 3. М., 1993. (Ч. 3. Гл. II. Экспозиция проблемы «чужой речи»).

4. *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 279–352.

5. *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 262–285 (Образ и понятие. III. Происхождение наррации).



## Занятие 6. Основные понятия сюжетологии – 4 часа

### Вопросы:

#### I

1. Что такое «внутренний мир произведения»? В чем он подобен миру читателя и чем от него отличается? Объясните на примере.

2. Что такое событие? Как связана эта категория со структурой художественного времени и пространства? Приведите свой пример.

3. Почему при рассмотрении последовательности событий в произведении иногда используют два понятия: сюжет и фабула? В каких случаях разграничение этих понятий необходимо и когда оно оказывается излишним? Покажите это на текстах.

4. Как в итоге следует определять значение термина «сюжет»? Сопоставьте разные определения и выберите наиболее, с Вашей точки зрения, убедительное.

#### II

1. Что такое «ситуация» и чем от нее отличается «коллизия»? Приведите свои примеры.

2. Как различить «частную» и «общую» ситуацию или два таких же варианта коллизии? Покажите на примерах.

3. В чем состоят сходства и различия в определениях ситуации, принадлежащих Гегелю и Томашевскому?

4. Почему такие противоположные по своей природе и функции элементы сюжета, как ситуация и коллизия, одинаково необходимы для его развертывания в произведении?

#### III

1. Что такое мотив? Сравните разные определения и сделайте обоснованный выбор наиболее убедительного.

2. Приведите примеры мотивов, являющихся в определенных произведениях попеременно а) ситуациями, б) коллизиями, в) событиями.

3. Как соотносятся друг с другом роль мотива в развитии сюжета и словесное обозначение этого мотива в тексте? Связано ли с этой проблемой понятие функции у В.Я. Проппа?

4. Сопоставьте различие мотива и функции В.Я. Проппом и разграничение «литературных формул» и «сюжетных архетипов» у Дж.Г. Кавелти. Определите сходства и различия.

5. Различаются ли пропповские «функции» по степени своей значимости для структуры сюжета? Какие из них, если ответить на этот вопрос утвердительно, можно считать для волшебной сказки *схемообразующими*, а какие *варирующими* тот или иной узловым моментом развертывания сюжета (приведите свои примеры)?



6. Как Вы понимаете мысль О.М. Фрейденберг о том, что сюжет представляет собой метафорическую «систему иносказаний основного образа»?

#### IV

1. Что такое *сюжетная схема*? Следует ли отличать это понятие от того, которое передано выражением «комплекс мотивов»?

2. Как соотносятся сюжетная схема и сюжет данного конкретно произведения? Что изменяется при создании последнего автором с опорой на традицию (например, сюжета греческого авантюрного романа в истолковании Бахтина, детективного сюжета): *последовательность* основных событий или *соотношение* каждого из основных сюжетных моментов с известным репертуаром «варьирующих» мотивов?

3. Какие универсальные типы сюжетных схем выделяются в поэтике? Сопоставьте разные варианты решения этой проблемы и сформулируйте выводы, проистекающие из сопоставления.

#### *Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 176–205

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 142–177.

3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание).

4. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

5. *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Изд. 2-е. М., 2004. С. 493–501.

6. *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения (в любом издании).

7. *Пропн В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 28–34 (Гл. II «Метод и материал»), 35–73 (Гл. III «Функции действующих лиц»).

#### *Литература специальная (для реферирования по выбору)*

##### I

1. *Кожин В.В.* Сюжет, фабула. Композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. М., 1964. С. 408–485.

2. *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской. Вып. 2. М., 1993. С. 155–157.

3. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях (в любом издании).



## II

1. *Marchese A.* Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 208, 312.
2. *Chalonge F. de.* Sujet // Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 576–578.
3. *Hawthorn J. A.* Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. London, 1998. P. 227–229, 245–246.

## III

1. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул / пер. Е. М. Лазаревой // Новое литературно обозрение. 1996. № 22. С. 34–64.
2. *Силантьев И. В.* Сюжетологические исследования. М., 2009.
2. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
3. *Mölk U.* Motiv, Stoff, Tema // Das Fischer Lexicon. Literatur. B. 2. Frankfurt a. M., 1996. S. 1328.
4. *Daemmerich H. S. und I. G.* Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. 2. Aufl. Tübingen; Basel, 1995. S. XIV–XXI.

## IV

1. *Зелинский Ф. Ф.* Происхождение комедии // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: в 4 т. Т. 1–2. М., 1995. С. 360–397.
2. *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 224–242.
3. *Пропп В. Я.* Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 242–249
4. *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 26–62.

### **Занятие 7. Основные понятия нарратологии – 4 часа**

#### **Вопросы:**

## I

1. Что такое «событие рассказывания»? Можно ли отграничить его от «события, о котором рассказывается»? Имеет ли это смысл, т. е. полезно ли такое различие понятий при исследовании художественных текстов?

2. Как Вы понимаете термины «субъект речи» и «носитель точки зрения»? Попытайтесь указать случаи, когда в произведении одно и то же лицо, например, повествователь или герой, имеет обе эти функции. Возможны ли другие ситуации: когда субъект речи – одно лицо, а носитель точки зрения – другое? Если да, покажите это на примере.

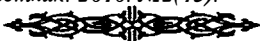
3. Насколько значимо для нарратологии разграничение понятий «субъект речи» и «носитель точки зрения»?

4. Что такое «композиционные формы речи»? Каковы источники этого термина и область его применения?

## II

1. Какое определение термина «композиция», с Вашей точки зрения, предпочтительнее – «широкое» или «узкое»? Попытайтесь обо-





снова свое мнение. Связано ли решение этого вопроса с понятием «компонент»? И насколько необходимы учет этого понятия и его определение?

2. Достаточно ли для вычленения компонентов тех внешних, формальных (например, графически выделенных) границ между частями текста, которые указаны автором? Зависит ли разделение текста на компоненты от смены речевых субъектов и всегда ли эта смена наглядно выражена в границах между их высказываниями?

3. Что такое «точка зрения» субъекта (носителя сознания и речи) в тексте? Сравните разные определения и сделайте обоснованный выбор.

4. Какое значение имеет вычленение разных точек зрения и выяснение логики их смены в тексте для анализа композиции произведения? Отвечая на этот вопрос, обязательно приведите собственный пример.

5. Известны ли Вам случаи, когда в исследовательской литературе композиция смешивается с сюжетом? Что такое «тематическая композиция»? Существуют ли другие термины, с помощью которых в литературном произведении выделяют тот же предмет наблюдений и анализа?

### III

1. Что такое «повествование» как одна из композиционных форм речи? Сравните ее, с одной стороны, с формами речи героев (монологом, диалогом), с другой – с другими формами речи повествователя (описанием, характеристикой). Каковы отличительные структурные признаки повествования в этом значении термина и какую оно имеет специфическую функцию?

2. Какие формы речи повествователя, не имеющие цели сообщить читателю определенную информацию, относятся, тем не менее, к повествованию? Какова их особая функция?

3. Какую роль в становлении теории повествования сыграла классическая риторика?

4. Какие из определений повествования смешивают его с сюжетом? В чем, на Ваш взгляд, причина такого смешения понятий? Считаете ли Вы его продуктивным?

5. Какие из определений повествования смешивают изложение хода событий повествователем и изложение его одним из действующих лиц (рассказ героя о себе)? Оправдано ли, с Вашей точки зрения, неразличение этих понятий?

### IV

1. В чем заключается общность функций повествователя и рассказчика? Каковы различия между этими субъектами изображения и речи? Покажите эти различия на собственных примерах.



2. Что такое «образ автора»? Обозначает ли этот термин только определенного субъекта речи или только одного из носителей точки зрения, или же и то, и другое одновременно? Как отличить образ автора от повествователя и рассказчика?

*Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 205–244.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 178–202.

3. Тамарченко Н.Д. Повествование в ряду композиционно-речевых форм // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 339–348.

*Литература специальная (для реферирования по выбору)*

I

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. С. 201–202.

2. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

II

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 16–22.

2. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

3. Успенский Б.А. Поэтика композиции (Любое издание).

III

1. Prince G. A dictionary of narratology. Andershot (Hants), 1988.

2. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen. 1991.

IV

1. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik Terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2005. S. 254–255, 331–333, 358–359.

2. Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 391–392, 597–598.

3. Cuddon J.A. Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. London, 1999. P. 533–536.

4. Marchese A. Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 209–220.

**Занятие 8. Автор и герой. Варианты персонажа и их система в произведении – 4 часа**

**Вопросы:**

I

1. Можно ли выделить в истории культуры (не только в поэтике) два принципиально разных, но одинаково важных значения термина



«автор»? Каковы они? В чем выражается и как устанавливается авторство в каждом из этих двух случаев? С каким из них связан термин «биографический автор» и для какой научной традиции характерно его употребление?

2. Какие трактовки термина «автор» в области поэтики представляются Вам наиболее значимыми? Можно ли найти общее между научными позициями в этом отношении Р. Барта, с одной стороны, и В.В. Виноградова, с другой? Каково место концепции автора-творца, созданной М.М. Бахтиным, в поэтике XX в.? В работах каких филологов-литературоведов высказана близкая точка зрения? Какие важнейшие варианты истолкований автора и авторства сменились в истории эстетики и поэтики?

3. Следует ли отличать автора-творца от писателя как частного и исторического лица? Как связаны друг с другом две эти ипостаси автора произведения? Может ли автор-творец использовать свою личность и биографию в качестве прототипа для создания образа автора в своих произведениях? (Если да, приведите примеры).

4. Можно ли отграничить автора-творца от образа автора, повествователя и рассказчика? Если Вы отвечаете на этот вопрос утвердительно, объясните, как это можно сделать. Приведите примеры.

5. Что такое «внежизненная активность» Автора-творца? Как связан этот вопрос с проблемой границ произведения? Как можно увидеть (обнаружить) присутствие автора-творца внутри произведения?

## II

1. Какие определения термина «герой» Вам известны? Считаете ли Вы, что термин «персонаж» обозначает то же самое? Если нет, то какой из них имеет более широкое значение и почему? Приведите примеры.

2. Можно ли различить изображенных в произведении лиц по степени их значимости для действия (в качестве его участников) и в качестве субъектов речи и носителей точек зрения на изображенную действительность? Покажите это на примерах.

3. В чем, как правило, заключается различие сюжетных функций главных героев и второстепенных действующих лиц в фольклоре и литературе? Насколько важно учесть при этом наличие инициативы персонажа и ее направленность? Значима ли для решения этого вопроса категория выбора?

4. Как соотносятся сущность героя и свойственный ему устойчивый набор сюжетных функций? Что такое «характер»? Чем отличается герой-характер от героя-персонажа, не являющегося характером? Как различаются и каким образом связаны друг с другом внутренний и внешний аспекты характера?



5. Что такое «тип»? Какие традиционные (фольклорные и литературные) типы Вам известны? Какие жизненные (психологические, социальные, исторические) типы встречались Вам в литературе?

6. Что такое самосознание человека вообще? Как соотносятся характер и тип, с одной стороны, и самосознание героя, с другой? Можно ли говорить о несовпадении этих аспектов литературной личности в герое произведения? Если Вы отвечаете на этот вопрос утвердительно, приведите примеры. Какова художественная функция этой особенности изображения героя?

### III

1. Существуют ли универсальные типы (варианты) героя в фольклоре и литературе? Какие ответы на этот вопрос в научной традиции Вам известны? Сравните, например, высказывания на эту тему Н. Фрая и Е.М. Мелетинского.

2. Если принять различие в науке «культурного героя» и «трикстера», то какой из этих видов героя представляется Вам более известным и изученным? Приведите аргументы и попытайтесь объяснить научную ситуацию.

3. Какие важнейшие варианты культурного героя в литературе Вам известны? Какие устойчивые отличительные признаки героя этого типа можно, с Вашей точки зрения, выделить?

4. Какие исторические варианты трикстера в литературе Вы знаете? Каковы константные признаки этого типа героя?

5. Чем объяснить параллельное существование в истории словесного творчества культурного героя и трикстера? Известны ли Вам случаи взаимодействия персонажей, относящихся к этим двум типам героя, в рамках одного произведения? С какой целью это делается?

### IV

1. Что такое «система персонажей»? Приведите известное Вам определение термина или дайте свое. Как связан этот вопрос с предшествующими (о понятиях «персонаж», «герой», «характер» и «тип», а также об универсальных вариантах героя в словесном художественном творчестве)?

2. Какие варианты системы главных героев произведения Вам известны? С какой целью они могут быть реализованы? Приведите примеры.

3. Какие Вы знаете варианты соотношения главных и второстепенных персонажей в разных литературных родах или жанрах? Укажите их. Каковы осуществляемые в этих случаях художественные задачи?

4. Почему для ответа на вопрос об авторской позиции чаще всего обращаются именно к системе персонажей? Может ли эта позиция быть выражена, если герой произведения не сопоставляется автором



ни с какими иными вариантами или типами человека? Приведите аргументы «за» или «против».

**Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 242–263.
2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 203–222.
3. Тамарченко Н.Д. Автор. Герой // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 17–18; 176–177.

**Литература специальная (для реферирования по выбору)**

**I**

1. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1974. С. 105–125.
2. Барт Р. Смерть автора / пер. С.Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 384–391.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 69–263, 265–325.
4. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 371–439.
5. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 105–121.
6. Компаньон А. Демон теории. М., 2001. С. 55–112.
7. Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 199–207.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 73–74.
9. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц. М., 1996. С. 10–42.
10. Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 41–57.

**II**

1. Барт Р. S/Z / пер. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М., 1993. С. 82–84.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2003. (О характере и типе).
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 2002. (Глава «Герой и позиция автора по отношению к герою»).
4. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312–451.



5. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997.
6. *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979.
7. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М., 1958.
8. *Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
9. *Наранхо К.* Песни Просвещения. Эволюция сказания о герое в западной поэзии / пер. К. Бутырина под ред. В.В. Зеленского. СПб., 1997.
10. *Пропп В.* Морфология сказки. Л., 1928.
11. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
11. *Ранк О.* Миф о рождении героя. М.; Киев, 1997.
12. *Тюпа В.И.* Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 163–173.

### III

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. (Глава «Функции плута, шута и дурака в романе»).
2. *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. (О народных масках и их роли в романе).
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. (О гротескном образе тела и классическом каноне).
4. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983 (о трикстере).
5. *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в древней Руси. М., 1984.
6. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994.
7. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
8. *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 174–204.
9. *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976 (о Локи).
10. *Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А.* Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского) // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 2003. (Вводная часть работы).
12. *Фрай Н.* Анатомия критики. Очерк первый / пер. А.С. Козлова и В.Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987. С. 232–263.
13. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
14. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998.
15. *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987 (о трикстере).
16. *Юнг К.Г.* Психология образа трикстера // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев, 1996. С. 338.



#### IV

1. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–87.

2. Тюна В.И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 45–56.

#### **Занятие 9. Эпика – 2 часа.**

#### **Вопросы:**

##### I

1. Какой образ мира по традиции считается характерным для эпических произведений? Относится ли такое представление ко всем эпическим жанрам? Какие особенности речевой структуры обычно имеют в виду, когда этот род литературы противопоставляют другим в качестве «повествовательного»? Существуют ли эпические жанры с другой речевой структурой? Как преодолеть неточности общепринятых определений эпики: достаточно ли уточнить характеристику эпического мира или необходимо также более убедительное описание «родовых» особенностей текста?

2. В чем заключается особая сложность проблемы единства эпических жанров? Какие из них следует отнести к большой и малой формам? Как Вы понимаете противоположность этих форм, и в чем состоит их взаимосвязь в истории литературы? Как (в самых общих чертах) трактуется противоположность романа и эпопеи? В каком направлении следует, с Вашей точки зрения, искать структурное родство между этими жанрами?

##### II

1. Какой признак речевой структуры эпических произведений можно с уверенностью считать инвариантным? В чем состоит отличие этой структуры в эпике от особенностей речи в драме? Какую функцию имеет сочетание авторского и чужого слова в эпике?

2. Что представляет собою фрагментарность как свойство текста эпического произведения? Связано ли оно с особенностями эпического образа мира?

3. Как отличить от количественного многообразия эпического мира многообразие «качественное»? Что важнее и специфичнее для эпического произведения?

4. Какой тип события и по каким основаниям (т.е., ориентируясь на какие жанры) можно считать инвариантным для эпики? Постарайтесь привести собственные примеры. Как связано это событие со структурой эпического мира?

5. Перечислите важнейшие особенности структуры эпического сюжета, приводя собственные примеры. Можно ли объяснить все эти



особенности, исходя из специфики основной сюжетной ситуации в эпике? Если да, сделайте это.

### III

1. В чем заключается своеобразие события в малых эпических жанрах? Отвечая на этот вопрос, попытайтесь сравнить структуры разных вариантов малой эпической формы. Какую роль в них играет точка зрения субъекта? Как связано с нею основное событие?

2. Существует ли родство (по противоположности) малой и большой форм в изображении мира? Проявляется ли оно в процессах жанрообразования?

3. Какова типическая позиция изображающего субъекта в эпике? Что такое «сообщающее повествование»? Чем отличается от него «сценический рассказ»? Можно ли считать, что ситуации рассказывания в эпике присуща принципиальная двойственность? Аргументируйте свое решение.

4. Как соотносится с двойственной ролью эпического субъекта тип границы между миром героев и действительностью читателя в этом роде литературных произведений? Связана ли эта граница с природой эпической ситуации?

#### *Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 271–272; 276–305.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия–практикум. М., 2004. С. 242–259.

3. Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. М., 1993. (Гл. II. Экспозиция проблемы чужой речи).

4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3 (раздел об эпосе). М., 1971.

5. Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. М., 2003. С. 219–244.

#### *Литература специальная (для реферирования по выбору)*

1. Ауэрбах Э. Мимесис / пер. А.В. Михайлова. М., 1976 (Гл. XX).

2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 165–159.

3. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лики. Театр. М., 1968.

5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.

6. Stanzel Fr.K. Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen, 1993.





## **Занятие 10. Эпические жанры – 4 часа**

### **Вопросы:**

1. Какое значение в теории жанров имеет понятие «канон»? Приведите пример. Как Вы понимаете термин «внутренняя мера жанра»? Какие аспекты произведения и какие именно их характеристики при этом имеются в виду?

2. Какие эпические жанры и по каким основаниям принято считать каноническими? Какие жанры, кроме романа, являются неканоническими? В чем их сходство с романом?

3. Какие основные структурные особенности романа можно считать константными для него, хотя и не создающими его канон? Свойственны ли эти особенности другим неканоническим жанрам в области эпики?

### **Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 363–408.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 317–340.

3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. (Статьи: Жанр, Новелла, Повесть, Поэма, Рассказ, Роман, Эпопея).

4. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

### **Темы докладов:**

1. Проблема жанрового канона в поэтике.
2. Понятие «внутренней меры» жанра.
3. Основные этапы истории теорий романа.
4. Концепции романа у Бахтина и Гегеля.
5. Теория романа у Гегеля и Лукача.
6. Роман и повесть: границы жанров.
7. Роман и рассказ: соотношение жанров.
8. Повесть и рассказ.
9. Повесть и новелла.

### **Литература специальная (для подготовки докладов и рефератов)**

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

2. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М., 1962.

3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.



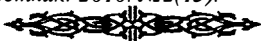
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971.
5. Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.
6. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3. М., 1979. (Или другое изд.).
7. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6–15.
8. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
9. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
10. Михайлов А.В. Новелла // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. М., 2003.
11. Михайлов А.В. Роман и стиль // Там же.
12. Петровский М.А. Морфология новеллы // *Arg poetica*. Вып. 1. М., 1927.
13. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика. М., 1983. С. 557–565.
14. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
15. Тмарченко Н.Д. Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. М., 2003.
16. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.
17. Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. М., 2007 (Вводная глава).
18. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. (Гл. 1. Анекдот и притча).
19. *Neuhauser T. Der Roman // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1991.*
20. *Deloffre F. La nouvelle // Littérature et genres littéraires / par J. Beessiér et al. Paris, 1978.*
21. *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1999.*
22. *Marx L. Die Kurzgeschichte // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1991.*

## Занятие 11. Драма – 2 часа

### Вопросы:

#### I

1. Чем отличается уровень научных представлений о константных структурных особенностях драмы от состояния науки в области изучения эпики? Как можно объяснить такое положение в поэтике?



2. Существует ли принципиальное различие между структурами драматических произведений, относящихся к двум основным этапам эволюции этого литературного рода?

3. Как Вы решаете вопрос о соотношении литературного текста драмы и ее сценической реализации? Приведите аргументы.

4. Можно ли выделить в истории теорий драмы типические (неслучайные) варианты подходов к ее изучению и истолкованию? Приведите примеры.

## II

1. Существует ли взаимосвязь и взаимозависимость между пространственно-временными условиями театрального воплощения пьесы и пространством-временем изображенных событий? Какое значение имеет эта взаимосвязь для структуры драматического произведения? В каких теоретических суждениях о природе драмы она наиболее точно уловлена и глубоко осмыслена?

2. Что такое «катарсис» драмы и как он связан с «катастрофой»? Как, с Вашей точки зрения, соотносится первое из этих понятий с понятием «художественного завершения»? Имеют ли названные понятия в области драмы универсальное значение? Походит ли понятие «катарсис» к комедии?

3. Как связаны друг с другом следующие предметы и понятия: катарсис и развитие драматического сюжета? Катарсис и предмет изображения в драме? Катарсис и своеобразие финальных сцен в драме? Катарсис и прием «пьесы в пьесе» или «сцены на сцене»?

## III

1. Какое значение для понимания специфики драматического сюжета имеет категория «выбора»? Достаточно ли для этого только понятия «выбор» или необходимо вести речь о выборе именно судьбы? Аргументируйте, ссылаясь на известные Вам факты.

2. Согласно каким (и кем созданным) теориям драмы в ней существует противоречие между инициативой героя и конечным ее результатом? Можно ли считать указанное противоречие специфическим признаком этого литературного рода? (Сравните, как обстоит дело, например, в эпике). Какую роль оно играет в сюжете драмы? Здесь, как и при ответе на предшествующий вопрос, обязательно приведите собственные примеры.

3. Что такое перипетия? Есть ли основания считать, что именно это понятие в наибольшей степени отображает своеобразие структуры драматического сюжета? Как оно соотносится с другими общеупотребительными характеристиками этой структуры? Связан ли с этой проблемой вопрос о схеме «экспозиция – завязка – нарастание напряжения – кульминация – развязка»?



4. Каково, с Вашей точки зрения, соотношение двух понятий: «перипетия» и «конфликт»? Существует ли зависимость между спецификой пространства-времени в драме (по сравнению с эпикой), и природой драматического конфликта в его отличии от эпической ситуации?

5. Как связаны друг с другом драматический конфликт и выбор героем своей судьбы? Чем объяснить потребность драмы в обрамляющих и «ситуативных» (лишенных конфликта) сценах?

#### IV

1. Какие принципы и подходы в изучении специфики драматического слова Вам известны? Как Вы понимаете идею, согласно которой эпическому повествованию соответствует в драме «исполнение» (В.В. Федоров)? Покажите это на примере.

2. Охарактеризуйте соотношение трех понятий: «диалог», «монолог», «реплика». Ориентируется ли драма как род на один из двух полярных вариантов доминирующей речевой формы – либо «чистые» (заранее продуманные, риторические) монологи, либо «чистые» же, т.е. незапрограммированные, стихийно-жизненные диалоги? Или ей более свойствен некий средний (какой именно?) вариант обмена репликами?

3. Каковы возможные сюжетные и внесюжетные функции высказываний, включаемых в текст драмы? Что является единицей драматической композиции? Известны ли Вам существующие в истории драмы устойчивые типы композиционных единств?

#### *Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 305–332.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 259–298.

3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971 (О драме).

5. Тмарченко Н.Д. Катарсис // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 341–342.

6. Хализев В.Е. Драма // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 242–248.

#### *Литература специальная (для реферирования по выбору)*

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. М., 1927.

2. Выготский Л.С. Психология искусства. Гл. VIII. (В любом издании. Анализ «Гамлета»).



3. Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии / пер. Н. Ман // Гете И.-В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 274–276.

4. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт – композиция – сценическая жизнь. Л., 1969.

5. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984. Гл. 4 (о драме).

6. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

7. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.

8. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 17–58.

9. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik Terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2005. S. 98–99, 104–107, 321–322.

10. Le dictionnaire du Littéraire / publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002. P. 139–141, 156–158, 380–381.

11. Cuddon J.A. Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. London, 1999. P. 237–241.

12. Marchese A. Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991. P. 79, 86, 206.

## **Занятие 12. Драматические жанры – 2 часа**

### **Вопросы:**

1. Какие критерии различения важнейших драматических жанров Вам известны? Сопоставьте разные подходы к решению этой проблемы. Как Вы полагаете, что важнее в этом случае: тематика или структурные особенности? Или взаимосвязь и соотнесенность одного с другим?

2. Сравните, ориентируясь на определенные тексты, соотношение между исходной ситуацией и развитием действия в комедии и трагедии. Различаются ли типы конфликтов в произведениях этих двух жанров?

3. Какое соотношение развивающегося действия с исходной ситуацией характерно для жанра драмы? Чем отличается ее сюжет от сюжетов классической трагедии и комедии? Какой тип персонажа необходим для развития нового драматического сюжета?

### **Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (или другое издание). Раздел «Драматические жанры».

3. Кургиян М.С. Драма // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. М., 1964. С. 253–304.



### Темы докладов:

1. Критерии различения драматических жанров в научной литературе (сравнительный анализ).
2. Структура классической трагедии.
3. Структура классической комедии.
4. Мелодрама.
5. Водевиль.
6. Драма как жанр: «внутреннее действие» и тип персонажа.

### *Литература специальная (для подготовки докладов и рефератов)*

1. *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990.
2. *Бентли Э.* Жизнь драмы / пер. с англ. М., 1978.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971.
4. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
5. *Сахановский-Панкеев В.* О комедии. Л.; М., 1964.
6. *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.
7. *Успенский В.В.* Русский классический водевиль // Русский водевиль. М.; Л., 1959.
8. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.
9. *Шиллер Ф.* О трагическом искусстве. О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 26–64.
10. *Штейн А.Л.* Философия комедии // Контекст. 1980. М., 1981.

### Занятие 13. Лирика – 2 часа

#### **Вопросы:**

#### I

1. Какие варианты теорий лирики выделяет в истории изучения этого рода литературы С.Н. Бройтман? Чем объясняется процесс их смены?
2. Какое значение для понимания специфики лирического субъекта имел трактат Ницше «Рождение трагедии...»? Правомерно ли, с точки зрения науки XX в. считать лирическое стихотворение непосредственным выражением сознания «эмпирического Я» поэта?
3. Есть ли у нас основания говорить о том, что основной субъект речи в любом лирическом стихотворении – герой? Отличается ли значение этого термина от тех, которые он имеет применительно к эпике и драме?
4. Что такое «лирическое “я”», по С.Н. Бройтману? Совпадает ли по своему значению этот термин с другими: «повествователь» и «лирический герой»? Что такое «герой ролевой лирики»? Сколько вариантов



лирического субъекта различает в итоге С.Н. Бройтман, и на основе какого критерия он их разграничивает? Какие примеры на каждый случай приводит исследователь? Приведите по одному собственному примеру на те же случаи.

## II

1. Почему лирику принято считать бессюжетной (точнее – бесфабульной)? вспомните в этой связи то определение фабулы, которое предложил В. Кайзер. Как решается вопрос о лирическом сюжете в работах Ю.М. Лотмана и Т.И. Сильман?

2. Есть ли основания полагать, что в лирическом стихотворении движется или разворачивается не само по себе переживание «я» или не только оно, а (но и) рефлексия над этим переживанием? Отвечая на этот вопрос, говорите о каком-либо определенном (и достаточно известном) тексте.

3. Как соотносятся в лирике исходная и заключительная ситуации? (Приведите примеры). Каково значение (содержательность) финального события лирического стихотворения по отношению к предшествующей динамике переживания и рефлексии?

4. Если все-таки признать существование лирического сюжета, то в чем его принципиальное отличие от сюжета эпического или драматического? (В частности, – своеобразии лирической фабулы: там, где она есть). С какими специфическими особенностями пространства-времени и события связан сюжет в лирике?

5. Можно ли использовать в изучении лирического сюжета представления о циклической и кумулятивной схемах?

## III

1. Чем обусловлена специфика речи в лирике? Как связаны семантика звука и ритма с взаимоотношениями автора и героя лирического стихотворения?

2. Что такое, согласно концепции С.Н. Бройтмана, «образное двуязычие» лирики нового времени?

### *Литература общая (для всех участников семинара)*

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Титаренко. Т. 1. М., 2004. С. 333–360.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 299–316.

3. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971 (О лирике).



### **Литература специальная (для реферирования по выбору)**

1. Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
2. Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Изв. РАН. Сер. лит-ры и языка. 1995. № 1.
3. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М., 1997.
4. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 5–18.
5. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. (Вводный раздел).
6. Кассирер Э. Сила метафоры / пер. Т.В. Топоровой // Теория литературы. М., 1990. С. 33–43.
7. Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 54–101.
8. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 103–106. (Проблема поэтического сюжета).
9. Мукаржовский Я. Лирика // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
11. Овсяннико-Куликовский Д.М. Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 2. Вып. 2. Харьков, 1911.
12. Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 5–45.
13. Užarevič Josip. Лирический парадокс // Russian Literature. 1991. № XXIX. P. 123–140.

### **Занятие 14. Лирические жанры – 2 часа**

#### **Вопросы:**

1. Какие лирические жанры в русской поэзии считаются традиционными, имеющими канон? Какие из них возникли сравнительно поздно (начиная с эпохи романтизма) и считаются неканоническими?
2. Как элегия и послание соотносятся с идиллией в системе лирических жанров первой трети XIX в.? Приведите примеры. Позволяет ли такое тройное сопоставление увидеть на основе сходства первых двух жанров существенное различие между ними? Какие работы об этих жанрах Вам известны?
3. Можно ли говорить о каноне романтической баллады? В чем он заключается? В каких исследованиях он охарактеризован?





**Литература общая (для всех участников семинара)**

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 431–442.
2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 356–368.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
4. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–230.
5. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма: учебное пособие для вузов. М., 2001. С. 141–154.

**Темы докладов (характеристики жанровых структур на материале русской поэзии):**

1. Элегия.
2. Ода.
3. Идиллия.
4. Рассказ в стихах.
5. Послание.
6. Сатира.
7. Стихотворный диалог.
8. Баллада.
9. Фрагмент как лирический жанр.
10. Эпиграмма.

**Литература специальная (для подготовки докладов и рефератов)**

1. Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм: сб. ст. Л., 1978.
2. Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст – 1988. М., 1989.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. Изд. 2-е, доп. Л., 1974 (или третье издание).
4. Грехнев В.А. Лирика Пушкина. Поэтика жанров. Горький, 1985.
5. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
6. Дарвин М.Н. Фрагмент // Введение в литературоведение: учеб. пособие. М., 2004. С. 118–124.
7. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
8. Магомедова Д.М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1999. С. 5–12.
9. Магомедова Д.М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: к 70-летию Ю.В. Манна. М., 2001.
10. Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Царственное слово. М., 1992. С. 135–140.



11. Сильман Т.И. От баллады к лирическому стихотворению // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 122–136.

## **Занятие 15. Авторский и чужой стиль в произведении – 4 часа**

### **Вопросы:**

#### **I**

1. Чем объясняется, по Вашему мнению, обилие таких определенных слова «стиль», которым присуща большая (иногда чрезвычайная) широта?

2. Возможно ли внутренне непротиворечивое определение понятия «стиль» или, наоборот, его сущность такова, что определение всегда должно учитывать некое неизбежное противоречие? При втором варианте ответа на вопрос сформулируйте два противоположных и одинаково необходимых (взаимодополнительных) понимания стиля.

3. Какие исследования по теории художественного стиля Вам известны? Существуют ли общие принципы построения типологии стилей?

#### **II**

1. Какие три аспекта художественного стиля выделяются в исследованиях на эту тему? Приведите собственные примеры стиля как зримого (ощутимого) и узнаваемого «своеобразия формы».

2. В каких исследованиях стиль понимается как система особенностей или примет своеобразия в авторской обработке и размещении материала? Чем такой подход отличается от предшествующего? Приведите собственные примеры.

3. Чем отличается от двух предшествующих истолкований стиля такая его трактовка, при которой разграничиваются «облик формы» и принцип, изнутри определяющий этот облик? В каких исследованиях представлен этот подход? Приведите примеры его использования в анализе текста (по возможности, собственные).

4. Как соотносится авторский литературный стиль с языковой и художественной традицией?

5. Какие определения стиля, учитывающие выделенные нами три его аспекта, Вам известны? Выберите из них наиболее (с Вашей точки зрения) убедительное и обязательно аргументируйте свой выбор.

#### **III**

1. Какие способы воспроизведения чужого стиля в литературном произведении Вы знаете? На каком критерии может строиться их классификация?

2. Следует ли, изучая стилизацию, пародию и т.п., разграничивать чужой для автора художественный стиль (другого автора) и чужой для него языковой стиль (персонажа)? Известны ли Вам случаи, когда названные термины применяются и в первом, и во втором значении?

3. Когда, по Вашему мнению, возникают объективные (исторические) условия, при которых языковой стиль *персонажа* расценивает-



ся автором-творцом в качестве носителя чужой для него эстетической установки?

4. Основываясь на исследованиях Бахтина, приведите собственные примеры, которые позволяют сравнить и разграничить *подражание* и *стилизацию*. Сформулируйте критерий сравнения и различения этих форм. Какое значение они имеют в истории литературы?

5. Исходя из работ Тынянова и Бахтина, объясните, чем *пародия* отличается от *стилизации*. Покажите это различие на текстах. Дайте к ним историко-литературные комментарии.

6. Учитывая те же источники, сравните *стилизацию* и *вариацию*, а затем – *вариацию* и *пародию* (собственные примеры обязательны). Сопоставьте функции этих форм в историческом развитии литературы.

#### ***Литература общая (для всех участников семинара)***

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 333–360.

2. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 299–316.

3. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174–175.

4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 253–259.

5. Гете И.-В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975. С. 93–97.

#### ***Литература специальная (для реферирования)***

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. (Введение).

2. Гиришман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 257–300.

3. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 34–37.

4. Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль // Иванов Вяч. Собр. соч. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Т. II. Брюссель, 1974. С. 616–626.

5. Лосев А.Ф. Теория литературного стиля // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. (§ 3. Опыт определения понятия художественного стиля).

6. Лосев А.Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

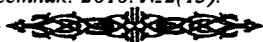
7. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990. (Глава третья. Определение стиля).

8. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 19–31.

9. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

### Тематический план курса

№	Тема (группа тем)	Семинары	Лекции
1	<b>Вводная лекция – беседа</b>		2
2	Художественная словесность и другие виды искусства	2	
3	<b>Слово как материал художественного произведения</b>		2
4	Поэзия и проза	2	
5	Готовый поэтический образ: тропы и фигуры	2	
6	Готовый поэтический образ: топосы и эмблемы	2	
7	Образ с «открытой» семантикой: параллелизм, архаическая метафора	2	
8	Образ с «открытой» семантикой: символ, «нестилевое» слово	2	
9	Прозаический словесный образ	2	
10	<b>Структура произведения: текст, мир, читатель</b>	2	2
11	Основные понятия сюжетологии: событие, ситуация	2	
12	Основные понятия сюжетологии: коллизия, мотив	2	
13	Основы нарратологии: повествование, композиционные формы речи	2	
14	Основы нарратологии: субъекты речи и носители точек зрения	2	
15	<b>Автор и герой</b>		4
16	Виды персонажа: герой, характер, тип	2	
17	Система персонажей и авторская позиция	2	
18	Тип произведения. Род, жанр, стиль	2	
19	Эпика	2	
20	Эпические жанры: роман и эпопея	2	
21	Эпические жанры: повесть, рассказ, новелла	2	
22	Драма	2	
23	Драматические жанры: трагедия, комедия, драма	2	
24	Лирика	2	
25	Лирические жанры: ода, элегия, послание, баллада	2	
26	<b>Канонические и неканонические жанры</b>		2
27	Авторский стиль	2	
28	Чужой стиль: подражание, стилизация, пародия	2	
29	<b>Итоговая письменная работа</b>		
	<i>Всего</i>	48	12



## Темы курсовых работ по дисциплине «Теоретическая поэтика»

1. Определение предмета и задач теоретической поэтики в книге Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» и в спорах вокруг «формального метода» (В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин).
2. Понятие «образ» в трактовках А.А. Потебни и А.Н. Веселовского.
3. Проблема знака и знаковой системы в истолковании Э. Кассирера и Ч. Морриса.
4. Понятие «оппозиции» в анализе поэтического или прозаического художественного текста (на материале работ Ю.М. Лотмана).
5. Форма как граница и концепция эстетического у М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева.
6. Понятие «эстетический объект» в концепции художественного произведения у М.М. Бахтина и Р. Ингардена.
7. Противопоставление «композиции» и «архитектоники» или «композиции» и «конструкции» (М.М. Бахтин, П.А. Флоренский) и его значение для поэтики.
8. Poleмика Гердера с Лессингом по поводу соотношения поэзии с живописью и ее методологическое значение.
9. Понятие «внутренней формы» слова и проблема художественной речи в эстетике А.А. Потебни и П.А. Флоренского.
10. Понятие «внутренней формы» и проблема художественной речи у Бахтина.
11. Соотношение поэзии и прозы в трактовках А.Н. Веселовского и А.А. Потебни.
12. Соотношение поэзии и прозы в истолковании М.М. Бахтина.
13. Разграничение поэзии и прозы у Ю.М. Лотмана и И.П. Смирнова.
14. Слово в поэзии и слово в прозе (сравнение концепций Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина).
15. Пространство и время как категории поэтики (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман).
16. Проблема читателя и понятие «идеальный читатель» в поэтике (Ю.М. Лотман, Б.О. Корман, М.М. Бахтин).
17. Понятие «мир произведения» у Р. Ингардена и Д.С. Лихачева.
18. Понятия «мотив» и «сюжет» у А.Н. Веселовского («Поэтика сюжетов») и А.П. Скафтымова («Поэтика и генезис былин»).
19. Понятия «мотив» и «сюжет» у В.Б. Шкловского («Связь при-



емов сюжетбетосложения с общими приемами стиля») и В.Я. Проппа («Морфология сказки»).

20. Понятия «мотив» и «комплекс мотивов» (сюжетная схема») в истолковании В.Я. Проппа и О.М. Фрейденберг.

21. Сравнение двух комплексов понятий: «мотив, фабула и тема» в русской научной традиции и «Motiv – Stoff – Thema» в немецком литературоведении.

22. Типология сюжетных схем у Ф.Ф. Зелинского («Происхождение комедии») и Ю.М. Лотмана («Происхождение сюжета в типологическом освещении»).

23. Случай и необходимость в эпическом сюжете (обзор литературы вопроса).

24. Случай и необходимость в сюжете драмы (обзор литературы вопроса).

25. Понятия «композиции» и «точки зрения» в работах Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана и Б.О. Кормана.

26. Вопрос о «субъектной структуре» словесно-художественного произведения в современном литературоведении.

27. Понятие «автор» в поэтике (обзор литературы вопроса).

28. Понятие «образ автора» в истолковании В.В. Виноградова и М.М. Бахтина.

29. Проблема повествования в современном литературоведении.

30. Понятия «повествователь» и «рассказчик» в поэтике (обзор литературы вопроса).

31. Система персонажей и авторская позиция (анализ исследований).

32. Словесно-художественное произведение в свете теории высказывания (анализ работ М.М. Бахтина).

33. Понятия «манеры» и «стиля» у Гете («Простое подражание природе, манера, стиль») и Вяч. Иванова («Манера, лицо и стиль»).

34. Категория стиля в характеристике А.Ф. Лосева.

35. Концепция стиля в книге Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

36. Понятие «жанр» в современной поэтике (анализ исследований последнего десятилетия).

37. Родовые свойства литературного произведения в трактовке Э. Штайгера («Grundbegriffe der Poetik»).

38. Проблема текста эпического произведения в поэтике.

39. Основные концепции речи в драме.

40. Своеобразие лирического слова (обзор теорий).



41. Сюжет эпический и драматический (сравнительная характеристика).
42. Событие и сюжет в лирике (анализ концепций).
43. «Чужое слово» в эпической прозе и в лирическом стихотворении.
44. Изображающий субъект и читатель в лирике и в эпике.
45. Проблема катастрофы и катарсиса в эстетике Л.С. Выготского и традиция.
46. Основной субъект речи и читатель в лирике и в эпике.
47. Катастрофа и катарсис в теории драмы Шиллера («О трагическом искусстве») и Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»).
48. Лирическое «я» в трактовке Ницше («Рождение трагедии из духа музыки») и Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности»).
49. Трагедия и роман: соотношение жанров в концепциях Ницше и Вяч. Иванова («Достоевский и роман-трагедия»).
50. Понятия «катарсиса» и «художественной завершенности» у Гете («Комментарий к “Поэтике” Аристотеля») и Бахтина («Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»).
51. Трагедия и роман: соотношение жанров в концепциях Ницше и Бахтина («Рождение трагедии из духа музыки» и «Проблемы поэтики Достоевского»).
52. Герой в эпике и герой в драме (анализ суждений).
53. Герой в эпике и герой в лирике (специфика форм и различия между системами понятий).
54. Понятие стиля в работах В.М. Жирмунского и Д.С. Лихачева (сравнительный анализ).
55. Категория «стиль» у А.Ф. Лосева и М.М. Бахтина.
56. Пародия и стилизация у Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина.
57. Пародия и вариация у Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина.
58. Новелла и рассказ (обзор литературы вопроса).
59. Роман и драма: пути решения проблемы в литературоведении.
60. Место повести среди эпических жанров (обзор литературы вопроса).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чтобы отличить ее от упоминаемых других программ по другим курсам и избежать пространных объяснений, далее – Программа.



<sup>2</sup> В силу изложенных выше (в «Методических указаниях») причин, «Программа» содержит только общие сведения о курсе и планы вводных или заключительных лекций к основным его разделам.

<sup>3</sup> См.: *Тамарченко Н.Д.* Поэтика Б.В. Томашевского и ее судьба // Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996–2001.

<sup>4</sup> См. об этом в нашей статье: Поэтика Бахтина: уроки «бахтинологии» // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1996. № 1.





## ЛИТЕРАТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» В СООТНОШЕНИИ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА

### *Программа учебной дисциплины*

В рамках спецкурса «Литература “серебряного века” в соотношении с другими видами искусства» предлагается рассматривать русскую литературу конца XIX – начала XX вв. в контексте других видов искусства (музыка, живопись, архитектура, театр).

**Ключевые слова:** спецкурс; программа; «серебряный век»; литература.

### Пояснительная записка

Спецкурс «Литература “серебряного века” в соотношении с другими видами искусства» адресован студентам второго курса дневного отделения творческих факультетов («Музыкальное образование» и «Изобразительное искусство») МГПУ.

*Предметом* исследования в данном курсе является русская литература конца XIX – начала XX вв. в контексте других видов искусства (музыка, живопись, архитектура, театр). Основная *цель* данного курса заключается в том, чтобы продемонстрировать студентам преимущества знакомства с литературными произведениями не изолированно, а в постоянном соотношении с другими видами искусства, тем более что литературные тексты выбранного для исследования периода (рубеж XIX – XX столетий) нуждаются именно в таком восприятии.

На рубеже веков (в момент, когда обостряются эсхатологические ожидания) человечество по-новому осознало значимость творчества как способа постижения и гармонизации мира. Необходимо учитывать и тот факт, что в русском и в европейском искусстве конца XIX – начала XX вв. преобладали интегративные тенденции (ср. теоретические разработки Р. Вагнера, скрябинские эксперименты в области цветомузыки, творчество М. Чюрлениса, идею «соборного театра» Вяч. Иванова, представления о теургии В. Соловьева и т.п.). Именно синтетическое искусство представлялось художникам того времени единственно возможным способом преодоления катастрофичности бытия, следовательно, полноценное изучение произведений художественной литературы, созданных в тот период, немыслимо без серьезного анализа общекультурного контекста, что и демонстрируется в предлагаемой программе курса.

Выбор такого подхода к изучению литературы обусловлен не только спецификой художественной парадигмы исследуемого периода, но и возможностями и интересами аудитории. Студентам творческих фа-



культетов будет легче и интереснее изучать литературные тексты именно в сопоставлении с уже знакомым им материалом (музыкальные и живописные произведения).

Таким образом, в соответствии с заявленной проблематикой в рамках прочтения данного курса предполагается решить следующие задачи:

1. познакомить студентов с творчеством ведущих авторов изучаемого периода (литераторов, художников, композиторов, режиссеров), тем самым увеличив интеллектуальный потенциал будущих преподавателей;

2. научить студентов на основе анализа конкретных произведений (литературных и нелитературных) выявлять общие закономерности формирования и развития художественной парадигмы «серебряного века».

**Актуальность** постановки задач подобного рода, актуальность самого изучения литературы и культуры этого периода объясняется тем, что в последние годы (на рубеже XX–XXI вв.) значительно возрос интерес к русской истории и литературе конца XIX – начала XX столетия (на рубеже веков человечество обращается к опыту предшествующих поколений, переживших аналогичный «временной слом»). Сейчас не вызывает ни малейшего сомнения тот факт, что художественная парадигма русского «серебряного века» оказала большое влияние на развитие не только русской, но и европейской культуры.

**Новизна** предлагаемого курса заключается в том, что он ориентирован на студентов нефилологических факультетов и излагаемый на лекциях материал адаптирован к возможностям аудитории.

Еще одной принципиальной особенностью данного курса является отказ от хронологического изложения и деление изучаемого материала на тематические блоки («Литература и музыка», «Литература и живопись»), что продиктовано вынесенной в название курса установкой на соотнесение литературы с другими видами искусства.

Тематическое наполнение (перечень исследуемых произведений) также может меняться в соответствии с интересами и возможностями аудитории. Автор курса рассчитывает на плодотворное сотрудничество с аудиторией.

**По окончании изучения спецкурса** студенты должны:

1. иметь представление о творчестве ведущих авторов (литераторов, художников, музыкантов) «серебряного века»;

2. получить общие знания о художественной парадигме «серебряного века»;

3. уметь воспринимать литературные тексты в более широком культурном контексте и уметь самостоятельно воссоздавать этот контекст.



Курс «Литература “серебряного века” в соотношении с другими видами искусства» читается в течение одного семестра, занятия происходят в лекционной форме, однако, каждая лекция включает в себя элементы семинаров и коллоквиумов (анализ художественных текстов проводится лектором совместно с аудиторией). Тема занятия и перечень текстов, которые будут анализироваться, известны студентам заранее, предполагается, что студенты должны заблаговременно ознакомиться с этими произведениями.

Выбор текстов, анализируемых на занятиях («Любимцы веков» В.Я. Брюсова, «Снежная Маска» А.А. Блока, «Жираф» Н.С. Гумилева, «Песня последней встречи» А.А. Ахматовой, «Ночь» и «Утро» В.В. Маяковского, «Импровизация» Б.Л. Пастернака и т.д.), обусловлен как высокой художественной ценностью этих произведений, так и их репрезентативностью по отношению к поэтике того или иного автора.

Формой *промежуточного контроля знаний* обучающихся является совместное «комментирующее» чтение художественных текстов, поскольку в процессе обсуждения того или иного произведения студенты демонстрируют умение анализировать художественные тексты, выявлять и анализировать особенности поэтики различных литературных направлений «серебряного века» и т.д.

Очевидно, что сама заявленная проблематика курса (литература в контексте других искусств) подразумевает активное использование во время занятий разнообразного «иллюстративного» материала: репродукции живописных картин, фотокопии нотных рукописей, фотографии театральных декораций и театральных костюмов и т.п. В данном случае будет особенно поощряться желание обучающихся привнести свой вклад в создание своеобразного «банка данных», который впоследствии мог бы использоваться всеми участниками занятий.

*Итоговой формой контроля* знаний студентов является *зачет*, происходящий в форме собеседования по заранее выбранной теме (одна из тем, обсуждавшихся в лекционном курсе). Студентам факультета «Изобразительное искусство» помимо этого предлагается проиллюстрировать какое-либо литературное произведение «серебряного века» (текст выбирается самим студентом).

*Апробация*: спецкурс читался студентам второго курса факультета «Изобразительное искусство» МГПУ в 2007–2008 учебном году.

## Содержание программы

### Раздел 1. «Серебряный век» как особая культурная эпоха

#### *Тема 1. Введение: Характеристика «серебряного века» как особой культурной эпохи*

Рубеж веков как «переходная эпоха». Принципиальные изменения картины мира (новейшие открытия в физике, психологии, археоло-



гии). Кризис философии позитивизма. Усиление мистических настроений. Апокалиптические мотивы. Размывание границ между жизнью и творчеством. Усиление роли искусства в процессе постижения мироздания. Проблематика житнетворчества: В. Брюсов («Огненный ангел»), В. Соловьев (термин «теургия»), А. Блок и А. Белый, Н.С. Гумилев (посвящение к первому изданию «Романтических цветов»).

#### **Тема 2. «Серебряный век»: история понятия, проблемы периодизации**

История возникновения понятия: возникшее в античности деление эпох в соответствии с драгоценными металлами: «золотой век», «серебряный век» и т.д. (Гесиод, Овидий). В русской литературе это деление было особенно востребовано: «золотой век» (пушкинская эпоха), «серебряный век». Поиски «автора» термина «серебряный век».

#### **Тема 3. «Серебряный век»: проблемы периодизации**

Проблема границ эпохи. Знакомство с различными вариантами выделения «начала» и «конца» «серебряного века»: непосредственные участники литературного процесса (В.В. Розанов, В. Вейдле, Н.А. Оцуп), советские литературоведы, современные исследователи.

### **Раздел 2. Попытки создания синтетического искусства**

#### **Тема 4. Стремление к воссозданию изначальной синкретичности искусства**

Стремление к воссозданию изначальной синкретичности искусства как способ постижения тайн мироздания. Объединение «Мир искусства» (С. Дягилев, А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст). «Русские сезоны» С. Дягилева. Башенный театр В. Иванова. Эстетика артистического кафе. Творчество М. Чюрлениса и М. Волошина. Попытки в области цветомузыки А.Н. Скрябина (световая партитура «Прометея»). Творчество поэтов из группы «Гилея».

### **Раздел 3. Литература и философия**

#### **Тема 5. Влияние философских идей на изменение художественной парадигмы эпохи (на материале трудов европейских философов)**

Философия как наука и философия как искусство. Кризис позитивистской философии. Влияние работ Ф. Ницше на формирование мировоззрения авторов «серебряного века». Преломление идей, сформулированных в работе «Так говорил Заратустра», в различных текстах «серебряного века». Трактовка образа сильной личности в сборнике «Будем как солнце» К.Д. Бальмонта, герои «Любимцев веков» В.Я. Брюсова, герои первых поэтических книг Н.С. Гумилева («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга»), трилогия Д.С. Мережковского «Христос и антихрист».



**Тема 6. Творчество В.С. Соловьёва и его влияние на современников**

Биографические данные в контексте поэмы «Три свидания»; «Чтения о Богочеловечестве» (учение о Софии); цикл статей «Смысл любви»; воздействие идей В. Соловьёва на «младших» символистов (А. Блок, А. Белый); теургия; московский кружок «Аргонавтов».

**Раздел 4. Литература и другие виды искусства**

**Тема 7. Литература и музыка**

Развитие теории искусств, предложенной европейскими романтиками: представление о музыке как наивысшей форме искусства. Работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Стремление приблизить литературные произведения к произведениям музыкальным: интерес к звуковой стороне художественных текстов (звукопись, повторы, освоение новых стихотворных размеров, ритмизованная проза). Попытки построить литературные тексты по законам музыкальных произведений: «Симфонии» А. Белого, «Фортепьянные сонеты» И. Анненского, «Импровизация», «Темы и вариации» Б.Л. Пастернака.

**Тема 8. Литература и живопись**

Журнал «Мир искусства». Активное использование поэтами «серебряного века» цветowych эпитетов: семантика цвета у «старших» и «младших» символистов. Иллюстрирование литературных произведений как способ интерпретации текста, например, иллюстрации М.А. Врубеля к юбилейному изданию сочинений М.Ю. Лермонтова. Интерпретация сюжетов и образов произведений живописи в литературных текстах: творчество В.М. Васнецова и лирика А. Блока, мифологема врубелевского «Демона».

**Тема 9. Литература и архитектура**

Значимость категорий из сферы архитектуры для эстетики акмеизма. «Архитектурные» мотивы в творчестве Н.С. Гумилева (сборники «Колчан» и «Фарфоровый павильон»). Уподобление литературы архитектуре (отождествление литературного текста со зданием, сравнение поэта с зодчим) в статье «Утро акмеизма» О.Э. Мандельштама. Дебютная книга О.Э. Мандельштама: выбор названия, от «Раковины» к «Камню». Художественная структура стихотворения О.Э. Мандельштама «Notre Dame».

**Тема 10. Литература и театр**

Представление о театре как о синтетическом виде искусства. Сценография и декорация как возможность нового прочтения литературного произведения. Изменение театральной эстетики на рубеже XIX–XX вв. Роль театра в жизни и в творчестве А.А. Блока: мечта о сцене, домашний театр (Блок в роли Гамлета, Л.Д. Менделеева в роли Офелии – взаимоотношения Гамлета и Офелии как сквозная тема бло-



ковской лирики). Эстетика театральных маскарадов и образная структура поэтической книги А. Блока «Снежная Маска». Театральные действия поэтов-футуристов.

**Тема 11. Культурная парадигма «серебряного века» и современное искусство.**

Влияние эстетических концепций «серебряного века» на развитие современного искусства: литература (А. Тарковский, Д. Самойлов, И. Бродский).

### **Рекомендуемая литература**

#### **Источники**

##### Основные

1. Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. 772 с.
2. Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. 783 с.
3. Ходасевич В.Ф. Некрополь. СПб.: Азбука-классика, 2001. 320 с.

*(Допустимо пользоваться другими изданиями.)*

##### Дополнительные

1. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Советский композитор, 1990. 346 с.
2. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М.: Правда, 1990. 672 с.
3. Белый А. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1994. 510 с.
4. Белый А. Начало века. М.: Союзтеатр СТД СССР, 1990. 496 с.
5. Иванов Г.В. Петербургские зимы // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 192–221.
6. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. М.: Захаров, 2002. 274 с.
7. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М.: XXI в. Согласие, 2000. 557 с.
8. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1990. С. 149–240.

### **Научная литература**

##### Основная

1. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
2. Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: антология. М., 1993. С. 5–40.
3. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии: исследования очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. 270 с.
4. Лекманов О.А. Книга об акмеизме. Томск: Водолей, 2000. 843 с.



5. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000. 960 с.
6. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: Наследие, 2001. 768 с.
7. Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. 328 с.
8. Тух Б.И. Путеводитель по Серебряному веку: краткий популярный очерк об одной эпохе в истории русской культуры. М.: Октопус, 2005. 208 с.

Дополнительная

1. Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. 210 с.
2. Магомедова Д.М. Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 109 с.
3. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 480 с.
4. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 250 с.

**Список интернет-ресурсов**

- 1) [www.avantgarde.narod.ru](http://www.avantgarde.narod.ru)
- 2) [www.biografia.ru](http://www.biografia.ru)
- 3) [www.erudition.ru](http://www.erudition.ru)
- 4) [www.feb-web.ru](http://www.feb-web.ru)
- 5) [www.futurismrus.narod.ru](http://www.futurismrus.narod.ru)
- 6) [www.hrono.ru](http://www.hrono.ru)
- 7) [www.internet-school.ru](http://www.internet-school.ru)
- 8) [www.krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru)
- 9) [www.library.ru](http://www.library.ru)
- 10) [www.litera.ru](http://www.litera.ru)
- 11) [www.literrat.ru](http://www.literrat.ru)
- 12) [www.mirrabot.com](http://www.mirrabot.com)
- 13) [www.newruslit.ru](http://www.newruslit.ru)
- 14) [www.novruslit.ru](http://www.novruslit.ru)
- 15) [www.poezia20.com](http://www.poezia20.com)
- 16) [www.poznaisebea.narod.ru](http://www.poznaisebea.narod.ru)
- 17) [www.ruthenia.ru](http://www.ruthenia.ru)
- 18) [www.silverage.ru](http://www.silverage.ru)
- 19) [www.silverart.ru](http://www.silverart.ru)
- 20) [www.silverlib.ru](http://www.silverlib.ru)
- 21) [www.slova.org.ru](http://www.slova.org.ru)

22) [www.slovari.yandex.ru](http://www.slovari.yandex.ru)

23) [www.ucheba.ru](http://www.ucheba.ru)

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА**  
**«Изучение русской литературы «серебряного века»**  
**на основе междисциплинарного подхода»**

№	Тема занятия	Кол-во часов
1	Введение: «серебряный век» как особая литературная эпоха	4
2	«Серебряный век»: история понятия, проблемы периодизации	2
3	«Серебряный век»: проблемы периодизации	2
4	Стремление к воссозданию изначальной синкретичности искусства	4
5	Влияние философских идей на изменение художественной парадигмы эпохи (на материале трудов европейских философов)	4
6	Творчество В.С. Соловьева и его влияние на современников	2
7	Литература и музыка	4
8	Литература и живопись	4
9	Литература и архитектура	2
10	Литература и театр	4
11	Культурная парадигма «серебряного века» и современное искусство	2
Всего		34



---



## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Г.А. Лобанова

### СПРАВОЧНИК ПО НАРРАТОЛОГИИ:

#### ШИРОТА ВЗГЛЯДОВ ИЛИ ПОТЕРЯ ПРЕДМЕТА ИЗУЧЕНИЯ?

*Рец. на кн.: Handbook of Narratology / Ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. 468 p.*

Недавно вышедший «Справочник по нарратологии» рассматривается в рецензии с точки зрения его структуры, новизны материала и способа его изложения. На примере статьи о «нарративности» демонстрируется наличие в современной нарратологии такой методологической проблемы, как размывание границ предметной области.

**Ключевые слова:** нарратология; нарративность; справочник.

Первое, что бросается в глаза при чтении этого справочника, – это стремление его авторов выявить в современной нарратологии наиболее актуальные и значимые проблемы. По-видимому, именно такой установкой объясняется структура словаря. Статей относительно немного, но каждая из них представляет собой развернутое изложение материала, включающее в себя не только определение понятия и его историю, но и обзор самых важных проблем, связанных с ним. Чаще всего словарные статьи содержат целый ряд параграфов, посвященных различным проблемным аспектам. Более того, в конце каждой статьи обозначаются те стороны исследуемых явлений, которые, по мнению авторов, прежде всего нуждаются в дальнейшем изучении. В результате тридцать две статьи дают впечатляюще широкое и разностороннее представление о современной нарратологии и ее наиболее существенных проблемах. Поэтому появление такого издания не может не радовать, – особенно с учетом крайней малочисленности специальных справочников по этой дисциплине.

В то же время следует отметить два обстоятельства, которые не позволяют этому радостному чувству достичь своего предела. Так, оригинальность изложения материала присуща не всем статьям в одинаковой мере. Содержание статей «Иллюзия (эстетическая)», «Персонаж», «Фокализация», «Диалогизм», «Перспектива / Точка зрения», «Фикциональное и фактуальное повествование», «Разговорное / Устное повествование», «Репрезентация речи», «Когерентность» в целом достаточно близко тому, которое можно найти в других справочных изданиях (например, в «Словаре терминов немецкого литературоведения», выпущенном этим же издательством в 1997 г.<sup>1</sup>). В некоторых ста-



тых отдельные обширные рубрики содержат примерно ту же информацию, которую можно почерпнуть и в других справочниках (например, статья «Автор» включает в себя обзор представлений об авторстве, его социально-культурной роли и видах, – все это можно найти в соответствующей статье в упомянутом «Словаре понятий немецкого литературоведения»). Конечно, было бы неправомерно требовать от справочного издания изложения одних только новых или малоизвестных сведений. К тому же, используемый материал обычно помогает авторам соотнести непосредственно интересующие их явления с более широким контекстом. Но все же создается впечатление, что столь подробного воспроизведения общедоступной информации в ряде случаев можно было бы избежать.

Второе странное обстоятельство заключается в следующем. Взяв в руки книгу под названием «Справочник по нарратологии», мы ждем, что она позволит нам узнать много ценного не только об этой дисциплине и ее актуальных проблемах, но и о самом ее предмете. Таковым традиционно считается повествование. И в данном издании есть заголовки «Наррация в фильме», «Наррация в поэзии и драме», выделяется повествование фикциональное, фактуальное, разговорное. Наличие статей с такими названиями подразумевает, что мы уже знаем или в принципе можем узнать, что же такое «наррация» как таковая. Однако статьи подобного содержания в справочнике нет, и дело тут, похоже, отнюдь не в рассеянности его авторов.

Место этой статьи занимает очень содержательный текст А. Портер-Эббота о нарративности<sup>2</sup>, из которого мы узнаем, что термин этот спорен и что разные исследователи понимают под ним вещи очень различные. Причинами его появления на свет стали, главным образом, сложности в определении сущности самого повествования. Некоторые ученые считают нарративность качеством абсолютным (тексты либо отличаются им, либо нет), а другие – относительным (тексты отличаются им в большей или меньшей степени). Одни полагают, что нарративность – свойство именно словесных текстов, но есть мнение, что ею обладают и многие внелитературные явления, в том числе представление человека о собственной жизни (которая также предстает перед ним в виде некоторой истории). В результате определить, что же такое нарративность, каковы ее признаки и какой круг явлений ею характеризуется, не представляется возможным.

А если так, то рассуждения о различных видах наррации, ее уровнях и субъектах становятся несколько беспочвенными: в отсутствие ясных представлений о самом повествовании вынести сколько-нибудь четкое знание о его видах или сфере функционирования крайне затруднительно.

По-видимому, утрата предметом исследования своих границ и составляет наиболее важную и актуальную проблему современной



нарратологии. Чем это может обернуться для данной дисциплины? Это, пожалуй, самый главный вопрос, который можно задать себе после изучения этого справочника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: in 3 Bd. / Hrsg. von K. Weimar. Berlin; New-York: Walter de Gruyter, 1997. Вместо понятия «диалогизм» там используется «диалогичность» (Dialogizität), вместо «фикционального и фактуального повествования» – просто «фикциональное» (Fiktion), вместо «разговорного \ устного повествования» – «устность» (Oralität). Однако различия в терминах не мешают тому, чтобы содержание статей было во многом схожим. Примечательно, что в создании «Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft» приняли участие некоторые из тех авторов, которые писали статьи и для данного издания: Й. Шённерту здесь принадлежит статья «Автор» – там «История литературы» и «Социальная история», Ф. Яннидис здесь «Персонаж» – там «Интенция», «Типология» и др., М. Шефелю здесь «Повествовательное устройство» – там «Магический реализм», А. Нюннингу здесь «Метанаррация» – там «Теория повествования». В справочнике 1997 г. нет отдельной статьи «Фокализация», но минимально необходимая информация об этом понятии приводится в статье «Перспектива». Также там нет статей «Нарративность», «Имплицитный автор», «Событие и событийность», «Индивидуальность и наррация», «Металепсис», «Наррация в фильме», «Разноречие», «Посредничество и нарративное посредничество», «Повествовательные уровни» и др. Таким образом, в «Handbook of Narratology» довольно много статей, не имеющих аналогов в том словаре.

<sup>2</sup> Porter-Abbot A. Narrativity // Handbook of Narratology / Ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jürg Schunert. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. P. 309–328.



## СОБЫТИЯ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

М.А. Павленок, А.А. Скулачев

### «ДРУГОЙ» КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ПОНЯТИЕ В КУЛЬТУРНЫХ КОНТЕКСТАХ

(вторая студенческая научная конференция,  
РГГУ, 12–13 марта 2010 г.)

В статье представлен отчет о II научной конференции студентов и аспирантов «“Другой” как междисциплинарное понятие в культурных контекстах», прошедшей 12–13 марта 2010 года в Институте филологии и истории РГГУ.

**Ключевые слова:** «Другой»; конференция; современные гуманитарные исследования; студенческая наука.

Конференция “Другой” как междисциплинарное понятие в культурных контекстах» проходила с 12 по 13 марта 2010 г. в Российском государственном гуманитарном университете. Конференция стала одним из событий, организованных в рамках проекта «Гуманитарные встречи» Института филологии и истории. Инициативная группа студентов, опираясь на помощь и поддержку координаторов проекта (преподавателей кафедры теоретической и исторической поэтики и кафедры теории и истории гуманитарного знания ИФИ РГГУ), уже второй раз собрала студентов, аспирантов и преподавателей истории и теории литературы, культурологии, психологии, театроведения, истории, иностранных языков как РГГУ, так и других вузов, для обсуждения проблемы, актуальной для, пожалуй, всего междисциплинарного поля гуманитарного знания.

Предложенная категория *другого* действительно сумела объединить молодых представителей самых разных научных интересов – помимо литературоведческих, были представлены доклады культурологической, исторической, лингвистической проблематики. Понимание культуры как совокупности текстов, находящихся в непрерывном и разнообразнейшем взаимодействии друг с другом, открывает путь к диалогизму, постижению *другого* как неотъемлемому принципу познания. Подобно предыдущей конференции, озаглавленной «Читатель в поисках смысла» и прошедшей в РГГУ в 2009 г., удалось создать общее поле обсуждения, продуктивной научной коммуникации, реализовавшее принцип необходимости понимания *другого* не только теоретически, но и практически.

Открыл конференцию установочный доклад Ольги Кураповой (Институт филологии и истории РГГУ) «Европейский дискурс *Друго-*



го», представивший историческое развитие понятия *другого*, эволюцию его в философско-эстетическую категорию. Показав, что начало осмысления категории, открытие проблемы автономности личности совпало с появлением «Исповеди» Августина, докладчица сосредоточилась затем на гуманитарной мысли XX в. и разработанных ею разнообразных подходах к освоению понятия (центральное место в докладе было отведено основателям психологического понимания категории, экзистенциального и герменевтического подходов, представителям постмодернистической критической и философской мысли).

Доклад Анны Григорьевой (Отделение культурологи философского факультет ГУ-ВШЭ) был посвящен культурологической проблематике. В своем выступлении «Современный путеводитель: “другое” как часть прагматического дискурса» она сопоставила путеводители 1930-х годов и начала XXI в., проследив перекодировку дискурса *другого* в соответствии с социальной идеологией от идеологического дискурса к дискурсу прагматическому. В ходе обсуждения доклада были поставлены вопросы о необходимости проведения границ между лингвистическими и историко-культурными методами в исследованиях культурных практик, а также о возможной продуктивности подключения к исследованию путеводителя как современной культурной практики помимо понятия «место потребления» еще и понятия «место памяти».

Важный аспект применимости понятия *другого* в исторических исследованиях затронула Таисия Белякова (Исторический факультет МГУ). В докладе «“Свой среди чужих, чужой среди своих” (Османское общество в характеристике автора “Записок янычара”)» ею были рассмотрены способы создания образа врага не просто как *другого*, но как «чужого», в оппозиции со «своим». В дискуссионной части Анатолием Корчинским (кафедра теории и истории гуманитарного знания, ИФИ РГГУ) было выдвинуто предложение о необходимости разделения понятий «другой» и «чужой» как методологических инструментов.

Доклад Ирины Разумовской (ИФИ РГГУ) о функции ремарок в пьесе В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» освещал проблематику структуры и функции *другого* слова в художественном тексте. В исследовании был предложен взгляд на ремарки драмы новейшего времени как на заключающие в себе принципиально новые особенности по сравнению с классической драмой: ремарки преобразуются в самооценный смыслообразующий элемент, формирующий свою повествовательную структуру и предполагающий особую читательскую рецепцию. В обсуждении была затронута проблематика существующего разграничения театроведческого и литературоведческого подходов к анализу драмы и возможности их продуктивного синтеза.



Некоторые аспекты проблематики эксплицитного автора и эксплицитного читателя были представлены в докладе Натальи Кафидовой (ИФИ РГГУ), предложившей для обсуждения собравшихся некоторые еще не решенные положения теории понятия «эксплицитный читатель». В рамках обсуждения был поднят вопрос о статусе автора-творца в постмодернистской литературной теории и практике.

О соотносимости творческого и исследовательского дискурсов говорил Антон Скулачев (ИФИ РГГУ) на примере анализа текстов Михаила Гаспарова, выступавшего в качестве и литературоведа, и литератора. Доклад «Литературоведение как творчество и исследование: случай Михаила Гаспарова» показал некоторые свойственные автору приемы, концептуальные особенности письма и доказал связь между научной парадигмой и художественным творчеством М.Л. Гаспарова, продемонстрировав на примере конспективного перевода стихотворения К. Кавафиса «В ожидании варваров» стратегии творческой переработки исходного текста Гаспаровым-переводчиком.

Ярким стало сообщение Марии Вагиной (Отделение культурологии философского факультет ГУ-ВШЭ) «Художник и шизофрения: общение Винсента Ван Гога с Другим», проанализировавшей эволюцию живописной манеры Ван Гога с точки зрения взаимоотношений художника и его творчества, которое он позиционировал как выход за рамки привычного мироощущения, как область общения с *другим*, но которое же и способствовало развитию его психической болезни. Напряженное стремление к диалогу, ситуация поиска собственной цельности и стремления установить нормальные отношения с *другим*, с миром вокруг создавало трагедию гения.

Ольга Окунева (ИФИ РГГУ) предложила на рассмотрение собравшихся любопытное явление соотношения своего и *другого* в языковой сфере – конструирования стереотипов чужой народности, отображаемого во фразеологизмах. Ее доклад, закрывавший первый день конференции, «Этнические стереотипы в чешской и немецкой фразеологии» наглядно показал, как находят свое отражение в языке мнения о другом народе и как сам язык формирует мнение о чужом, соседнем народе, формирует восприятие этого другого.

Вопросу постижения других культур и межкультурного взаимодействия был также посвящен доклад Юлии Романовой (ИФИ РГГУ) «Миф как способ понимания “чужой” литературы». Исследовательница рассказала о восприятии русского классического романа во Франции в XIX–XX вв. и в связи с этим об эволюции принципов французской критики рубежа веков. Методология представленного анализа основывалась на понятии «современного мифа», и в центре доклада стояло формирование мифа о «русской душе» в конце XIX – начале XX вв.



Второй день конференции открывал доклад Таисии Светиковой (ИФИ РГГУ). Ее сообщение «Мотивный комплекс инициации и проблема “Другого” в “Преступлении и наказании” Ф.М. Достоевского» показывало, как воспринимающий себя другим Раскольников проходит сначала ложную, а потом и истинную инициацию и приходит в результате этого с развитием романа к самоидентификации и примирению с Богом.

Различные аспекты категории *другого* в художественном произведении рассматривала Елизавета Маньковская (ИФИ РГГУ) в своем исследовании рассказа «Thimble, Thimble» О. Генри. В докладе было рассмотрено возникновение образа Нью-Йорка как места столкновения разных точек зрения, разных традиций, культур и этносов. Была показана вытекающая из этого необходимость познания *другого* как сквозная тема рассказа, а также, в частности, ситуация выявления «своего среди чужих». В финальной части была предпринята попытка применения понятия «другой» для описания особенностей художественной коммуникации, характерных для рассказа О. Генри.

Следующим прозвучал доклад Юлии Моревой (ИФИ РГГУ) «Диалог Рыжего и Белого клоунов как ключ к пониманию второго сборника В. Маяковского “Простое как мычание”». Отталкиваясь от сложности устройства речи лирического героя, демонстрирующей внутри себя разные точки зрения на мир, исследовательница предложила представить этот сборник как диалог двух разнонаправленных начал, представленный традиционной цирковой парой Рыжего и Белого клоунов.

Анализу «вставного текста» («детских голосков» как *единого* повествования) в драме Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» был посвящен доклад Марии Павленок (ИФИ РГГУ), показывавшей на этом примере возросшую роль образа ребенка в современной драматургии, который, благодаря своей *другости*, вносит возможности новой точки зрения на события и конфликт драматического произведения.

Алина Волынская (Отделение культурологи философского факультета ГУ-ВШЭ) посвятила свой доклад «Новой драме» как театральному движению и категории *другого* как центральной для этого культурного явления. Доклад строился на рассмотрении таких явлений, как маргинальность всего движения «Новая драма» и литературного героя драматургии новейшего времени в частности, категорий подлинности и новой документальности, а также принципиальной новизны «Новой драмы» по сравнению с традиционным для XX в. режиссерским театром.

Катажина Сыска (ИФИ РГГУ / Ягеллонский университет г. Кракова) предложила свое рассмотрение монодрам Евгения Гришковца с



точки зрения стратегий построения контакта с читателем/зрителем, а также в контексте традиций литературы сентиментализма (как продолжения и спора с этими традициями). Она говорила о воплощении в них стремления к единению с *другим*, к контакту с читателем и предлагала свое понимание типа такого контакта, реализуемого в монодрамах.

Доклад Иосифа Рыбакова (ИФИ РГГУ) был посвящен функциям вставных текстов в драме В. Дурненкова «Mutter». Выступавший продемонстрировал и проанализировал музыкальные произведения – песни группы «Rammstein», упоминавшиеся в тексте драмы. Было выделено пять функций вставных текстов в пьесе Дурненкова: связующая; изменение пространственно-временной характеристики произведения; введение в текст произведения определенных мотивов; «постмодернизация» текста произведения.

Проблематику автора в художественном произведении раскрыл доклад Виктории Федоровой (ИФИ РГГУ) – она сделала объектом своего исследования повествование от первого лица и различные способы его выявления на материале произведений польских писателей Марека Хласко, Бруно Шульца и Ольги Токарчук. Докладчица отметила опасность, таящуюся в неспособности увидеть другого в тексте повествования от первого лица, ведь это ведет к разрушению коммуникативного треугольника *автор-герой-читатель*, выхватыванию текста из породившего его сознания и, в результате, невозможности определить смысловой потенциал текста.

Александра Гуськова (ИФИ РГГУ) в поисках *другого* в литературном произведении рассматривала роман Ольги Славниковой «2017» и мифологическое Рифейское пространство в романе как пространство подлинности и неизвестности.

Последним докладом конференции стало сообщение Кристины Самодуловой (ИФИ РГГУ) «Другой Чехов Киры Муратовой (на материале фильма “Чеховские мотивы”)». Докладчица в своем выступлении продемонстрировала фрагменты фильма, который является экранизацией сразу двух произведений Чехова – рассказа «Тяжелые люди» и драмы в одном действии «Татьяна Репина», и предложила для обсуждения взгляд на экранизацию как на интерпретацию исходного литературного произведения, перевода, долженствующего приблизить к пониманию текста.

Молодые исследователи с азартом подходили к проблематике и материалу докладов: конференцию разнообразил не только яркий презентационный материал, но и использование фрагментов кинофильма и музыкальных произведений. Атмосфера научного диалогизма, живой заинтересованности оказалась очень важной для выступающих, ведь





большинство из них – студенты (а для некоторых это был первый опыт подобного рода выступлений). После конференции состоялся круглый стол, посвященный подведению ее итогов и разработке плана дальнейших мероприятий в рамках проекта «Гуманитарные встречи»: кино-клуба, однодневных междисциплинарных научных семинаров, клуба «[САМО]-ОПРЕДЕЛИТЕЛЬ».



## SUMMARY

### Articles and Reports

#### *History of Literature*

*Natalia L. Lavrova. The motif of Divine Narcissism in Baroque Literature.* This article focuses on historical fate of the motif of divine narcissism which is explicitly actualized in Baroque literature.

**Key words:** Narcissus myth; Baroque; divine narcissism; «Divine Comedy»; Ficino; «Paradise Lost».

*Olga A. Bogdanova. «Country-estate Culture» in the Russian Literature of the XIX – beg. XX Century. Social and Cultural Aspects.* The country estate of the XIX century as a phenomenon of Russian culture united the parts of the Russian nation – nobility and peasantry, split in the process of Peter's reforms – into a certain wholeness. Both Europeism and «soilness» of the Russian classical literature came from the fact that its creators, the Russian landlords with their European education, within the estate were closely tied with the peasants and thus could express the folk mentality by the European artistic language. The town intellectuals of the «Silver Age», alien to the «country-estate culture», on the opposite, lost the immediate link with the common people and created the literature, which was far from the national religious tradition («legend»), not that of «soil», but of «catastrophy».

**Key words** Country-estate; estate nobility; peasantry; Russian classical literature; «legend»; intellectuals; Silver Age; «soillessness»; catastrophism.

*Yulia N. Starodubtseva. Afanasy Fet's Works as Perceived by Aleksandr Blok (using Aleksandr Blok's library as a study case).* The author aims to investigate the influence of Afanasy Fet's work on Aleksandr Blok by analyzing the notes made by Blok when reading. This method makes it possible to address the issue on the basis of factual and therefore more reliable material, and pairing poems for comparison is facilitated by the fact that Fet's side is preselected by Blok's notes. The object of study is Aleksandr Blok's notes in the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> volumes of Afanasy Fet's Complete Works published in 1901.

**Key words:** Russian poetry; Aleksandr Blok; Afanasy Fet; the Silver Age and the previous tradition; Symbolism.

*Olga A. Zhironkina. Development of Edgar Poe's Literary Reputation in Russia: On the Issue of Biographical Sources.* The author focuses on the development of Edgar Poe's literary reputation in Russia, using two



essays on his biography written by Konstantin Balmont and Valery Bryusov as a study case. Both poets prepared and published their own collected translations of Edgar Poe's poems, supplementing them with critiques and commentary as well as essays on the poet's life. Each of the translators expressed in his collection his attitude to Edgar Poe's work, drawing his «portrait». The article aims to compare the two «portraits» and to identify methods of presenting Edgar Poe's works to the Russian reader.

**Key words:** Konstantin Balmont; Valery Bryusov; Edgar Poe; Rufus Griswold; biographical essay; literary reputation; translation; contest.

*Maria A. Aleksandrova.* «... **But the Rose in the Hand – what for?**» **On a New Context of a Classical Image in Bulat Okudzhava's Lyric Poetry.** The article poses the question of literary sources of the image of rose in Bulat Okudzhava's lyric poetry. The originality of the interpretative context of a classical image is considered.

**Key words:** Okudzhava; Pushkin; rose; context; motif; metaphor; mythologeme; antiquity; allusion; reminiscence.

### *Interpretations*

*Yulia V. Krasovitskaya.* **The Motif of Renewal in the Drama of E. Toller «Die Wandlung».** The Drama of E. Toller «Die Wandlung» touches upon the problem of the man's renewal. It realizes through the return to the original unspoiled human nature and at the same time through the reinforcement of the significance of a man in the world. A man becomes a fighter but simultaneously he sacrifices himself for the sake of the other people, like Jesus Christ.

**Key words:** E. Toller; «Die Wandlung»; expressionism; «new man»; renewal; religiosity; deconsecration.

*Olga V. Fedunina.* **Oneiric Forms as a Means of Organizing the Subject Structure in Ivan Bunin's Story «Dreams».** The article analyzes the oneiric forms (dream, vision) and the subject structure in Ivan Bunin's *Dreams*. The study of these aspects brings out a close connection in this story between the specific features of dream poetics and the correlation between culture of the nobility and popular culture.

**Key words:** oneiric forms; the character's dream; vision; subject structure; popular culture; culture of the nobility; Ivan Bunin

### *Philology and...*

*Monika V. Orlova.* **The History of the Monument to Nikolai Gogol: To Add Another Touch to the Portrait of Sculptor Nikolai Andreyev.** The article recounts the history of the first monument to Nikolai Gogol in Moscow. To add another touch to the «portrait» of sculptor Nikolai Andreyev «painted»



by different researchers, the author uses forgotten, previously unpublished materials stored in the Manuscripts Department of the Tretyakov State Gallery.

**Key words:** monument to Nikolai Gogol; Moscow; sculptor Nikolai Andreyev; artist Maria Gortynskaya; portrait.

### Modern Education

*Natan D. Tamarchenko. Poetic Theory. Learning Package.* The learning package for the subject «Poetic Theory», primarily meant for students' independent work, includes a study guide for the course, programmes of seminars and review lectures, and lists of recommended scientific and reference literature. The purpose of the course is to help students familiarize themselves with the basic concepts of poetics in the context of their systemic ties and interrelations and in line with the multi-aspect unity and the complex structure of the subject, i.e. literary work.

**Key words:** poetic theory; learning package.

*Olga Y. Kazmirchuk. The Silver Age Literature vis-a-vis Other Arts. Course Syllabus.* As part of the special course «The “Silver Age” Literature vis-a-vis Other Arts», the author suggests that the Russian literature of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries be studied in the context of other arts (music, painting, architecture, theatre).

**Key words:** special course; syllabus; «the Silver Age»; literature.

### Surveys and Reviews

*Galina A. Lobanova. Handbook of Narratology: Mindedness or Loss of the Object of Study?* The new «Handbook of Narratology» is regarded by the reviewer from the point of view of its structure and originality of the stuff's representation. As a particular problem is pointed out, that the narrativity, which is supposed to be the main subject of investigation, has lost its limits, and this can cause serious methodological problems in this discipline.

**Key words:** narratology; narrativity; handbook.

### Academic Events

*Maria A. Pavlenok, Anton A. Skulachev. «“Different” as an Interdisciplinary Concept in Cultural Contexts» (the 2<sup>nd</sup> Students' Scientific Conference, RSUH, March 12–13, 2010).* The article is a report on the 2<sup>nd</sup> Students' Scientific Conference «“Different” as an Interdisciplinary Concept in Cultural Contexts», held on March 12–13, 2010 in the Institute of Philology and History, RSUH.

**Key words:** «Different»; conference modern humanities research; students' science.

---



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Александрова Мария Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Научные интересы: поэтика исторической прозы «шестидесятников»; культурно-исторические мифы XX в. и феномен ностальгии; «бардовская» лирика; творчество Б.Ш. Окуджавы. E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

**Богданова Ольга Алимовна** – доктор филологических наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв. E-mail: olgabogda@yandex.ru

**Жиронкина Ольга Анатольевна** – выпускница историко-филологического факультета ИФИ РГГУ. Научные интересы: творчество Э. По и его рецепция в России; литература Серебряного века; русский символизм. E-mail: oligobox@mail.ru

**Казмирчук Ольга Юрьевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры практической филологии и методики преподавания русского языка и литературы Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: поздняя лирика Б.Л. Пастернака, поэзия А.А. Тарковского. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

**Красовицкая Юлия Владимировна** – аспирант кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Научные интересы: германистика; немецкий экспрессионизм. E-mail: krasovizkaya-yulia@yandex.ru

**Лаврова Наталья Леонидовна** – преподаватель кафедры немецкого языка РГГУ, соискатель кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ (научный руководитель – д.ф.н., проф. В.И. Тюпа). E-mail: brink-1@yandex.ru

**Лобанова Галина Андреевна** – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область интересов: теория повествования, немецкоязычная и русская литература конца XIX – начала XX вв. E-mail: g.lobanova@gmail.com

**Орлова Моника Викторовна** – кандидат филологических наук, научный сотрудник ГБУК «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека». Научные интересы: история русской критики; литература Серебряного века и русской эмиграции; отражение гого-



левских тем, образов и мотивов в творчестве русских писателей XX в.  
E-mail: TGU1988@yandex.ru

**Павленок Мария Андреевна** – студентка 3 курса историко-филологического факультета РГГУ. Область научных интересов: новейшая русская драма; шведская литература; фольклористика. E-mail: mariapl@mail.ru

**Скулачев Антон Алексеевич** – студент 2 курса историко-филологического факультета РГГУ. Область научных интересов: история русской поэзии XX века; творчество Олега Григорьева; история литературы США; фольклористика. E-mail: skulachev@gmail.com

**Стародубцева Юлия Николаевна** – выпускница историко-филологического факультета РГГУ (кафедра истории русской классической литературы). Научные интересы: история русской литературы (поэзия); Серебряный век; блоковедение; история испанской литературы (XVI–XVII, XX вв.); переводоведение (испанский язык). E-mail: yuly\_star@mail.ru

**Тамарченко Натан Давидович** – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор книг и статей по теории литературы и о русской литературе XIX в., а также по истории поэтики и философской эстетики. Составитель ряда хрестоматий по теории литературы и анализу художественного текста (эпическая проза). Автор книг: «Типология реалистического романа» (1988), «Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра» (1997), «“Эстетика словесного творчества” Бахтина и русская религиозная философия» (2001), «Теория литературных родов и жанров. Эпика» (2001), «Теория литературы» (2004; в 2 томах; в соавторстве с С.Н. Бройтманом и В.И. Тюпой), «Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра)» (2007). E-mail: natan9@gmail.com

**Федунина Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент учебно-научного центра глобалистики и компаративистики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.); социокультурный феномен 1960-х гг. в научной традиции. E-mail: olguita2@yandex.ru



## LIST OF CONTRIBUTORS

**Maria A. Aleksandrova**, Cand. Sc. (Philology), is an associate professor at the Russian Language and Literature Department of the Dobrolyubov Nizhy Novgorod State University of Linguistics. Research interests: poetics of the Sixtiers' historical prose; cultural and historical myths of the 20<sup>th</sup> century and the nostalgia phenomenon; lyrical poetry of Soviet «bards»; Bulat Okudzhava's works. E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

**Olga A. Bogdanova** is a Doctor of Philology at the Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. Research interests: history of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>- century Russian literature. E-mail: olgabogda@yandex.ru

**Olga V. Fedunina**, Cand. Sc. (Philology), is an associate professor at the Research and Education Centre for Global and Comparative Studies, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: typology and functions of dreams as an artistic form in Russian literature in the 19<sup>th</sup> and the first third of the 20<sup>th</sup> century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.); the 1960s socio-cultural phenomenon in scientific tradition. E-mail: olguita2@yandex.ru

**Olga Y. Kazmirchuk**, Cand. Sc. (Philology), is a senior lecturer at the Department of Practical Philology and Russian Language and Literature Teaching Methods, the Moscow City Teachers' Training University. Research interests: Pasternak's later lyrical poetry; Tarkovsky's poetry. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

**Yulia V. Krasovitskaya** is a post-graduate student at the Department of Comparative History of Literatures, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: Germanic studies; German expressionism. E-mail: krasovizkaya-yulia@yandex.ru

**Natalia L. Lavrova**, Postgraduate of *Department of Theoretical and Historical Poetics*, Institute of History and Philology, RSUH. Research area: literary theory; historical poetics of the literary motif. Email: brink-1@yandex.ru.

**Galina A. Lobanova** is a post-graduate student at the Poetic Theory and History Department of the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: narrative theory; German-language and Russian literatures in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. E-mail: g.lobanova@gmail.com



**Monika V. Orlova**, Cand. Sc. (Philology), is a scientific researcher at the «Gogol House: a memorial museum and a research library». Research interests: Russian critique history; the Silver Age literature and Russian emigrant literature; reflection of Gogol's themes, images and motifs in works by the 20<sup>th</sup>-century Russian writers. E-mail: TGU1988@yandex.ru

**Maria A. Pavlenok** is a third-year student of the History and Philology Faculty, RSUH. Research interests: newer Russian drama; Swedish literature; folklore studies. E-mail: mariapvl@mail.ru

**Anton A. Skulachev** is a second-year student of the History and Philology Faculty, RSUH. Research interests: history of 20<sup>th</sup>-century Russian literature; Oleg Grigoryev's works; history of US literature; folklore studies. E-mail: skulachev@gmail.com

**Yulia N. Starodubtseva** is a graduate of the History and Philology Faculty, RSUH (the Department of History of Russian Classical Literature). Research interests: history of Russian literature (poetry); the Silver Age; Blok studies; history of Spanish literature (the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries); translation studies (Spanish). E-mail: yuly\_star@mail.ru

**Natan D. Tamarchenko**, Doctor of Philology, is a professor at the Poetic Theory and History Department, RSUH. He has written books and articles on literary theory, the Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, poetic history and philosophical aesthetics and compiled a number of readers in literary theory and fictional text analysis (epic prose). His major works include «Typology of the Realist Novel» (1988), «The Russian Classical Novel of the 19<sup>th</sup> Century. Issues of the Genre's Poetics and Typology» (1997), «Bakhtin's "Aesthetics of Literary Work" and Russian Religious Philosophy» (2001), «Theory of Literary Styles and Genres. Epics» (2001), «Literary Theory» (2004; in 2 volumes; coauthored with S.N. Broitman and V.I. Tyupa), «The Russian Poet of the Silver Age. (Issues of Plot and Genre Poetics)» (2007). E-mail: natan9@gmail.com

**Olga A. Zhironkina** is a graduate of the History and Philology Faculty, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: Edgar Poe's works and their reception in Russia; the Silver Age literature; Russian Symbolism. E-mail: oligobox@mail.ru



*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Корректор М.А. Якименко  
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 15.10.2010.  
Формат 60х90/16  
Гарнитура Times New Roman  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 11  
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)

Отпечатано в Издательском центре РГГУ  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
Тел. (499) 973-42-00