



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 4(19)
2011**

Москва
2011

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF HISTORY AND PHILOLOGY

The New Philological Bulletin

№ 4 (19) ' 2011

Moscow
2011

Новый филологический вестник

№ 4 (19) ' 2011

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: (499) 250-68-44

Факс: (499) 251-35-06

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

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2011

© Российский государственный гуманитарный университет, 2011

The New Philological Bulletin

№ 4 (19) ‘ 2011

Editorial board:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief, Dr. of Philological Sciences, Prof.),
S.S. Bojko (Cand. of Philological Sciences, Associate Professor),
M.N. Darvin (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
D.M. Magomedova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
G.V. Makarova (Dr. of Art Criticism, Prof.),
I.V. Morozova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
N.S. Pavlova (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
N.D. Tamarchenko (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
P.P. Shkarenkov (Dr. of Historical Sciences, Prof.),
O.V. Fedunina (executive secretary, Cand. of Philological Sciences).

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History

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

Phone: (499) 250-68-44

Fax: (499) 251-35-06

Any reprint and citation require the reference to *The New Philological Bulletin*.

ISSN 2072-9316

© Editorial board of *The New Philological Bulletin*, 2011

© Russian State University for the Humanities, 2011



Содержание

От редакционной коллегии 7

Н.Д. Тамарченко (при участии В.И. Тюпы) Бахтин 7

Статьи и сообщения

Теоретические проблемы

Иво Алебич Тематическая структура статьи
М. Бахтина: «Эпос и роман» 19

Салида Шаммед кызы Шарифова Взаимодействие
романа с публицистическими жанрами 33

История литературы

Е.А. Полетаева «Книга о рыцаре Сифаре»: прообраз испанского рыцарского романа 49

О.Л. Довгий «Движение планет» в русской поэзии XVIII в. 62

Е.Л. Куранда, С.Л. Гаркави Неизвестные стихи Игоря Северянина 1920-х гг. 73

Н.Л. Лаврова Католические обращения к Деве Марии в русской литературе 84

Нарратология

Л.В. Татару Нарративный анализ лирической поэзии. (Стихотворение А.С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем») 102

В.Ш. Кривонос Читатель и авторская метарефлексия в «Мертвых душах» Гоголя 111

В.В. Максимов Повесть Э.Г. Казакевича «Двое в степи»: фабула как нарратологическая проблема 121

Е.Ю. Козьмина Повествовательная структура романа А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» 131

Ю.В. Доманский «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера 141

Современное образование

С.П. Лавлинский Теория и практика современного литературного образования 151

Summary 175

Сведения об авторах 178



Contents

Editorial Note 7

N.D. Tamarchenko (with the participation of V.I. Tjupa) Bakhtin 7

Articles and Reports

Theoretical Problems

Ivo Alebich Structure of M. Bakhtin's article «Epos and Novel» 19

Salida Shammed kızı Sharifova Interaction of Novel
with Genres of Social and Political Journalism 33

History of Literature

E.A. Poletaeva «Book of the Knight Zifar»:
The Prototype of Spanish Romance 49

O.L. Dovgy «Planets' movement» in Russian
poetry of the XVIII century 62

E.L. Kuranda, S.L. Garkavi Igor Severyanin's
unknown verses of 1920s 73

N.L. Lavrova Catholic Hymns and Prayers
to Virgin Mary in Russian Literature 84

Narratology

L.V. Tataru Narrative Analysis of Lyric Poetry (A.S. Pushkin's
poem «No, I do not value mutinous enjoyment») 102

V.Sh. Krivonos The Reader and Author's Metareflection
in Gogol's «The Dead Souls» 111

V.V. Maksimov E.G. Kazakevich's long short story «The Two
in Step»: the fabula as a narratological problem 121

E.Yu. Kozmina The Narrative Structure of
A. and B. Strugatskie's Novel «Beetle in the Anthill» 131

Yu.V. Domansky «A Stage from Faust»: the Specific
Character of Eventfulness of Pushkin's text
and M. Schweitzer's TV Interpretation 141

Modern Education

S.P. Lavlinsky Theory and Practice
of Contemporary Literary Education 151

Summary 175

List of Contributors 181



ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

5 ноября 2011 года не стало нашего дорогого друга и коллеги, члена редакционной коллегии «Нового филологического вестника», ведущего современного литературоведа с мировым именем Натана Давидовича Тamarченко.

Мы посвящаем настоящий номер его светлой памяти и публикуем последний текст, подготовленный им к печати непосредственно перед смертью. Это словарная статья о том, кому Натан Давидович следовал на протяжении всей своей научной жизни и кому была посвящена последняя, вышедшая незадолго до его смерти, книга: «“Эстетика словесного творчества” М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция» (М., 2011).

БАХТИН

БАХТИН Михаил Михайлович [04.11. (16.11) 1895, г. Орел – 07.03.1975, Москва], крупнейший философ-эстетик, культуролог и литературовед. Родился в семье банковского служащего. Учился в Виленской гимназии, на историко-филологическом факультете Новороссийского (ныне Одесского) университета; с 1916 г. – в Петроградском университете, вольнослушателем на кафедрах классической филологии и философии. Участвовал в студенческом кружке и посещал собрания Петербургского религиозно-философского общества.

В 1918–20 гг. в Невеле началась, а затем в 1920–24 гг. в Витебске продолжилась чрезвычайно активная творческая – научная и общественная – деятельность Бахтина. Это не только достаточно замкнутый философский кружок («Невельская школа философов»), в который входили М.И. Каган и Л.В. Пумпянский, и общество друзей (М.В. Юдина, В.Н. Волошинов, Б.М. Зубакин), в числе которых в Витебске были также П.Н. Медведев и И.И. Соллертинский. В Невеле Бахтин был председателем научной ассоциации, а в Витебске работал в пединституте, Народной консерватории и музыкальном техникуме: преподавал всеобщую литературу, эстетику и философию музыки. Наряду с этим были многочисленные лекции, доклады и выступления на диспутах. В их темах заметны попытки связать и соотнести религиозно-философские (этические и эстетические) проблемы с социальными («Бог и социализм», «Искусство и социализм», «Нравственный момент в культуре», «Нравственная идея Толстого»). Два доклада были посвящены Ницше: его отношению к христианству



и в целом его философии. В Витебске, в отличие от Невеля, резко увеличивается количество выступлений Бахтина на конкретные темы будущей «эстетики словесного творчества»: «О слове», «Новая русская поэзия», «Поэзия Вячеслава Иванова», «Символизм в новой русской литературе» и т.д. В 1920–1924 гг. Бахтин работает над трактатами «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности», которые остались незаконченными и были опубликованы впервые через много лет (1986 и 1979).

С мая 1924 г. по март 1930 г. М.М. и Е.А. Бахтины живут в Ленинграде. Здесь получает продолжение работа философская кружка, к которому присоединяются востоковед М.И. Тубянский, биолог И.И. Канаев, поэт К.К. Вагинов. Свойственная ему атмосфера и характеры участников отразились, по мнению биографов Бахтина, в романе Вагинова «Козлиная песнь». Внешние условия культурно-просветительной деятельности Бахтина изменились: лекции и доклады по философии (о Канте, «Проблема обоснованного покоя»), эстетике («Герой и автор в художественном творчестве») и по истории русской литературы (курс дошел до нас в записи Р.М. Миркиной) он читает дома – у себя или у своих друзей. Об этом же говорят неудачная попытка ученого опубликовать статью «К методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве», написанную для журнала «Русский современник», вскоре закрывшегося, и публикация под именами друзей (В.Н. Волошинова, П.Н. Медведева и И.И. Канаева) трех книг Бахтина – «Фрейдизм» (1927), «Формальный метод в литературоведении» (1928) и «Марксизм и философия языка» (1929), а также ряда статей по поэтике, лингвистике и биологии. Единственный большой труд этого периода, вышедший в свет под собственным именем ученого и получивший сочувственный отзыв А.В. Луначарского, – книга «Проблемы творчества Достоевского» (издательство «Прибой», 1929 г.). Наряду с нею написаны и напечатаны в том же году несколько небольших статей об Л. Толстом (для Полного собрания его художественных произведений).

К этому же времени относятся начало преследования Бахтина властями и ухудшение состояния его здоровья. В конце декабря 1928 г. он был арестован по делу религиозно-философского кружка А.А. Мейера «Воскресение», признанного «антисоветской организацией», но вскоре освобожден из-под стражи по болезни. С лета по конец того же года лечился в ленинградских больницах и получил инвалидность 2 группы. 22 июля следующего, 1929 г. присужден к 5 годам исправительно-трудовых лагерей (место отбывания срока – Соловки), но благодаря



хлопотам Е.П. Пешковой 23 февраля 1930 г. это наказание было заменено высылкой в г. Кустанай (Казахская ССР).

Весной 1930 г. начинается второй период деятельности Бахтина, который заканчивается в начале осени 1945 г. Его жизнь в эти 15 лет в еще меньшей степени, чем прежде, насыщена внешними событиями. Он работал экономистом в Кустанайском райпотребсоюзе и писал об изучении спроса колхозников. Затем один учебный год (1936–1937) вел курсы по всеобщей истории литературы и методике ее преподавания на кафедре литературы Мордовского пединститута, но был уволен вначале за «буржуазный объективизм», а по новому приказу – «по собственному желанию». Потом Бахтины жили в Москве у его сестры и в Савелове, где в больнице ему ампутировали ногу. Работал Бахтин в сельской школе и в школе г. Кимры. Преподавал русский язык и литературу и немецкий язык.

Но эти же годы оказались самыми плодотворными в научном отношении. Они были вплотную посвящены главному делу жизни Бахтина: изучению истории и теории романа, а также теории и истории гротескных форм в европейской литературе и культуре. В этот период написаны работы «Из предыстории романного слова» и «Слово в романе», книга «Роман воспитания и его роль в истории реализма» (материалы сохранились в архиве друга Бахтина Б.В. Залесского), статья «Сатира» и книга «Франсуа Рабле в истории реализма», а также ряд связанных с этими темами фрагментов, в том числе – «К философским основам гуманитарных наук». К нему же относятся попытки Бахтина найти свое место в современном ему академическом литературоведении. 14 октября 1940 г. в секторе теории литературы ИМЛИ он сделал доклад «Слово в романе», а 24 марта следующего года там же – доклад «Роман как литературный жанр» (впоследствии – «Эпос и роман»). Обе работы были опубликованы лишь через десятилетия (в 1970-х гг.).

С осени 1945 г. начался третий период творческой биографии Бахтина. В августе он был назначен Наркомпросом РСФСР и.о. доцента по всеобщей литературе Мордовского пединститута и, вновь оказавшись в Саранске, вскоре стал заведовать кафедрой всеобщей литературы. Через год с небольшим, в ноябре 1946, в ИМЛИ состоялась защита кандидатской диссертации Бахтина на тему «Рабле в истории реализма», причем на основании отзывов трех официальных оппонентов (А.А. Смирнова, А.К. Дживелегова и Н.М. Нусинова), двое из которых – известнейшие специалисты по литературе европейского средневековья и Ренессанса, было выдвинуто ходатайство в ВАК о присуждении автору докторской степени. 9 июня 1951 г. ходатайство



было отклонено на основании резко отрицательного политизированного отзыва профессора Р.М. Самарина, а 30 мая 1952 г. Президиум ВАК разрешил выдать Бахтину диплом кандидата наук.

Весной 1958 г. Бахтин возглавил кафедру русской и зарубежной литературы историко-филологического факультета недавно созданного Мордовского государственного университета. Осенью 1960 г. он получил письмо от группы молодых московских филологов, сотрудников ИМЛИ (В.В. Кожина, С.Г. Бочарова, Г.Д. Гачева и др.), которые посетили его в Саранске летом следующего года, перед самым его выходом на пенсию. Но за перепиской и очным знакомством последовало, благодаря усилиям названных лиц (особенно первых двух), возвращение Бахтина в официально признаваемую науку и к читателю. В 1961–62 гг. он перерабатывает книгу о Достоевском, которая выходит в свет в сентябре 1963 г. под новым названием: «Проблемы поэтики Достоевского». В 1965 г. в издательстве «Художественная литература» опубликована книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Последние годы жизни Бахтин провел в Москве, где ему разрешили построить кооперативную квартиру, и Подмоскovie (в писательском доме отдыха и доме для престарелых), пользуясь вниманием и заботой молодых друзей и знакомых (в первую очередь В.Н. Турбина и его ученицы Л.С. Мелиховой), будучи уже тяжело больным, но успев все-таки узнать, что многие его считают самым выдающимся литературоведом XX в. Умер он, всего на 4 года пережив жену, в марте 1975.

В этот третий период Бахтин писал в основном методологические работы по металингвистике: «Проблема речевых жанров» (1953, опубликовано впервые в 1979), «Проблема текста» (1959–1960; опубликовано в 1976 г.), а также весьма продуктивно работал в форме фрагментарных интеллектуально насыщенных записей. В ряду же изданий, переизданий и переработок им прежних исследований, кроме двух главных книг, находится сборник «Вопросы литературы и эстетики», вышедший уже посмертно, для которого автор переделал большой фрагмент из несохранившейся книги о романе воспитания в работу «Формы времени и хронотопа в романе». Разграничение «события, о котором рассказывается», и «события самого рассказывания» в концовке этой работы, дописанной в начале 70-х гг., служит одним из основополагающих концептов современной нарратологии.

Если к 1960-м – 1980-м гг. относится бурный рост популяризации и влияния идей Бахтина, возникновение и расширение его мировой славы, появление переводов его работ на множество языков, а



также многочисленных исследований его биографии и творчества, то рецепция Бахтина в России и отчасти на Западе в 1990-е – 2000-е гг. отличается не просто «критическим», но скорее разоблачительным пафосом. Очевидней всего это проявилось, во-первых, в отрицании смысловых связей между его работами и их научного значения; во-вторых, в попытках не только утвердить «подлинность» авторства В.Н. Волошинова и П.Н. Медведева по отношению ко всему, что издано под их именами, но также представить их в качестве главных «генераторов» идей, которые содержатся в основных исследованиях Бахтина, опубликованных под его собственным именем. И сама сущность наследия ученого, и его идентичность стали, таким образом, предметом сомнений и сознательной дискредитации.

Бахтин принадлежал к числу русских философов эпохи символизма и «постсимволизма». Многие развиваемые им идеи продолжали важнейшие и устойчивые традиции мировой философской мысли, одновременно отличаясь глубоким новаторством, сближающим его с интеллектуальными исканиями М. Бубера, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюсси, Э. Левинаса, Ю. Хабермаса и других представителей «философии диалогизма». Основополагающей категорией обобщающего мышления Бахтина от ранней рукописи по философии поступка до фрагментарных записей последних лет жизни оставалась категория «другого»: «У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе <...> Я не могу обойтись без другого, не могу стать самим собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во взаимоотражении, во взаимопритии)»¹.

Основные и вполне законченные труды мыслителя – в первую очередь книги о Достоевском и Рабле – относятся к области «эстетики словесного творчества», т.е. философски обоснованной поэтики, теоретической и исторической, а также, по его собственному определению, «металингвистики» (термин был подсказан заглавием книги Б. Уорфа 1952 г.). Задача создания научной поэтики была сформулирована Бахтиным еще в 1924 г.: «Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики». И далее: «Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества»².

Главная идея монографии о Достоевском заключалась в том, что этот писатель создал совершенно новую форму в истории европейского романа – «полифонический» роман. О том, как соотносится исследование о Рабле с изучением исторической поэтики романа, и о взаимосвязи между развитием романа и историей гротескных форм в



литературе Бахтин говорил, выступая на защите своей диссертации: «Литературоведение, и историческое, и теоретическое, в основном ориентировалось на то, что я называю классической формой в литературе, то есть формой готового, завершенного бытия, между тем как в литературе, в особенности в неофициальной, мало известной, анонимной, народной, полународной литературе господствуют совершенно иные формы, именно формы, которые я уже назову гротескными формами.

Такие формы, главная цель которых заключается в том, чтобы как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, незавершенности. Они <...> не укладываются в те каноны, которые сложились на основании изучения классической литературы <...> можно пересчитать по пальцам количество страниц, посвященных истории этого своеобразного жанра [сатиры – *Н.Т.*], в то время как у нас завершителем его тысячелетних традиций является Достоевский. <...> И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле, в котором этот мир незаконченного, незавершенного бытия, мир гротескных форм очень последовательно раскрыт...»³.

Система идей Бахтина в области «эстетики словесного творчества имеет «двойной центр», строится на взаимодополнительности взаимоисключающих, казалось бы, категорий «завершения» и «незавершенности». Если «общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою» заключается в том, что «сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире: самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора»⁴, то тут же сообщается и о «трех типических случаях отклонения от прямого отношения к герою», связанных с утратой «ценностной точки внеаходимости». К одному из них («герой завладевает автором») «относятся почти все главные герои Достоевского»⁵. И это отнюдь не случайно: в книге о творчестве романиста, написанной вскоре после трактата об авторе и герое, утверждается, что сознание героя охвачено не завершающим сознанием автора, а его же (героя) самосознанием.

В последующих трудах ученого соотношение двух эстетических норм многократно воспроизводится в многообразных вариантах, что придает ему поистине универсальное (в рамках творчества Бахтина) значение. В книге о Рабле оно проявляется в противопоставлении «классического» и «гротескного» образов тела как двух равноправных эстетических норм («канон»); в статье «Эпос и роман» – в характеристике «зоны максимально близкого контакта» при построении



образа героя в романе по контрасту с «абсолютной эпической дистанцией» и самого этого героя как несовпадающего с собой (именно в структуре «целого героя») по сравнению с тождеством себе героя эпического. Наконец, такова же и логика противопоставления романа другим жанрам: «в установке на завершенность выражается классичность всех нероманных жанров»⁶.

Приняв за исходный пункт логического развертывания «эстетики словесного творчества» новую концепцию «языка и речевого произведения» (оригинальную трактовку категорий формы, содержания и материала, автора и героя, а также принципиальных различий между словом в поэзии и прозе), мы видим, что его следующий пункт – решение проблемы типических вариантов художественного целого, т.е. жанров, в особенности жанра романа (понятия «стилистической трехмерности», «незавершенного настоящего» и «зоны контакта»). Каждое из этих понятий раскрывается у Бахтина также в аспекте исторической поэтики: в работах о слове и о хронотопе в романе. Наконец, в исторической перспективе ученый осмысливал судьбы романа в категориях философии культуры, устанавливая взаимосвязи между жанром романа и гротескной образностью («гротескный реализм» и «карнавализация»).

Эта система идей может быть адекватно воспринята лишь в контексте исторического развития русской и европейской философии и филологии. «Эстетика словесного творчества» была ориентирована ближайшим образом на формализм в европейском искусствознании рубежа веков и при этом в значительной степени критически – на «молодую русскую поэтику», как выражался Бахтин, т.е. на «формальный метод». Но она учитывала также эстетику и поэтику русского символизма с его ориентацией на классическую традицию от Платона и Аристотеля до Гете, Шиллера и Гегеля, а также на идеи Ницше. В статье «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» сказано о невозможности «построить науку об отдельном искусстве» (в данном случае – поэтику) «независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры». Имеется в виду соотношение эстетического с познавательным и этическим, рассмотренное Бахтиным вслед за Кантом и А. Белым. Создававшаяся Бахтиным новая научная дисциплина, скорее всего, имела одной из своих задач синтез достижений «молодой русской поэтики» с эстетикой символизма.

Отсюда в статье о форме, содержании и материале установление закономерной и взаимокорректирующей соотнесенности анализа ценностной структуры *эстетического объекта* с анализом композиции



(организации речевого материала). А именно – специально декларируемая необходимость строгого разграничения двух видов форм – «архитектонических» и «композиционных», организующих эстетический объект и организующих материал. По отношению к содержанию литературного произведения художественная форма – строй, иерархия или порядок ценностей мира героя. По отношению же к материалу она – строй и порядок только словесных элементов или единиц.

Предложенная Бахтиным концепция произведения была полемически направлена не только против «материальной эстетики» русских формалистов, но в равной мере и против эстетики потебнианской. В статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926) сказано о необходимости «отрешиться от двух ложных воззрений, которые крайне сужают пределы искусства, изолируя только отдельные моменты его»: от «фетишизации художественного произведения-вещи», при которой «Творец и созерцатели остаются вне поля рассмотрения», с одной стороны, и, с другой, – от точки зрения, которая «ограничивается изучением психики или творца, или созерцателя (чаще же просто ставят между ними знак равенства). Переживания созерцающего или творящего человека для нее исчерпывают искусство»⁷.

Отсюда разработка Бахтиным взаимоотношений «творца и созерцателей» с героем в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности». Здесь находим антитезу двух подходов к произведению искусства: «экспрессивной» и «импрессивной» эстетик. Если первая (Фолькельт, Вундт, Липпс, Коген и др.) пытается «вывести форму из содержания», то для представителей второй (Фидлер, Гильдебранд, Ригль и др.) «форма выводится из особенностей материала: зрительного, звукового и проч.»⁸. Вторая, разумеется, – не что иное, как «материальная эстетика», а имена К. Фидлера и А. Гильдебранда и характеристики их работ мы встречаем в книге о формальном методе, в разделе, посвященном западноевропейскому формализму. Обоим подходам Бахтин противопоставил религиозно-философскую трактовку взаимоотношений автора-творца с героем, спроецированную на решение проблемы Богочеловечества у Вл. Соловьева и Е.Н. Трубецкого.

Выделив два противоположных и односторонних подхода к произведению, Бахтин в то же время стремится показать относительную правоту и обоснованность каждого из них, доводя и тот, и другой до предела. Благодаря этому обостряется и проблема эстетического единства: осваиваемые взаимоисключающими методами аспекты произведения оказываются настолько разнородными, что презумпция пресловутого «единства формы и содержания» удовлетворить исследователя и читателя уже не может. В качестве ключа к природе ху-



дожественного целого неожиданно выступает известная богословская формула «нераздельности и неслиянности»: «содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка...»⁹. Вся эта концепция вместе со способом решения проблемы целого чрезвычайно близка идеям П.А. Флоренского в его книге «Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях» (1924, опубликована в 1993).

Концепция «полифонического романа» развивала высказанную еще в «Авторе и герое» идею отклонения от «нормального» взаимоотношения этих двух участников эстетического события: отсутствует «объемлющий» авторский кругозор, в котором было бы показано надсюжетное (осуществляемое в «большом диалоге» героев) событие испытания идеи и «искания истины»; это событие раскрывается целиком изнутри обращенных друг к другу их самосознаний. Трактовка художественного целого романов писателя у Бахтина была ориентирована на противоположные подходы к проблеме: с одной стороны, на традицию «софилософствования» читателя с героями при игнорировании художественной формы; с другой – на такое исследование поэтики романов Достоевского, при котором они рассматривались в основном как вариация обычного для европейской литературы социально-авантюрного романа. Отсюда необходимость для Бахтина специального рассмотрения проблемы авантюрного героя и сюжета в произведениях русского романиста, которое во второй редакции книги было преобразовано в очерк истории гротескных форм в романе, предшествовавшей проявлению тех же эстетических принципов в области уже не объекта изображения, а субъектной структуры жанра. При этом учтены идеи о форме романа у Достоевского, выдвинутые такими философами-филологами, как Розанов, Мережковский и Вяч. Иванов.

Изучение взаимосвязей между романом и гротескными формами привело Бахтина к открытию значения книги Рабле в истории романа и к выходу за пределы литературного ряда в область народной «смеховой культуры», лишь одна из форм которой – собственно карнавал. Ядро исследования – концепция «гротескного тела» и «гротескного реализма», в разработке которой, помимо имевшихся в науке результатов изучения гротеска и народной комедики, важную роль сыграли трактовки противоположного гротескному «классического» (своей зрелой античности и высокому Возрождению) образа тела у Винкельмана, Гете, Гегеля и Шпенглера. Источник же идеи гротескного тела как тела «родового» (народного) – розановская «Метафизика



христианства) и критика христианского аскетизма у Ницше, а также философия тела и пола у Фрейда.

В «Проблемах поэтики Достоевского» была высказана мысль о трех «корнях» европейского романа – эпопейном, риторическом и карнавальном. Первые два лежат в основе «монологической» стилевой линии. В ее рамках в литературе второй половины XVIII в. произошел переход от романа испытания к роману становления человека, включая «роман воспитания» (*Bildungsroman*). Предыстория и история этой разновидности жанра составляли предмет несохранившейся монографии о ней Бахтина, где в центре внимания была диалогия Гете о Вильгельме Мейстере.

Изучение в книге о Рабле исторического соотношения и взаимодействия народной культуры с официальной было стимулировано кризисом христианской этики на рубеже столетий и противостоянием двух исторически сложившихся тенденций в религиозной философии. Одна из них восходила к шопенгауэровскому понятию «воли» как подлинной «вещи в себе», связанной с нашим телом (своего рода «внеэтический» и объективированный в теле мировой субъект). Полемика с «бестелесностью», с беспочвенной (с такой точки зрения) идеальностью христианства ведет далее к Ницше, Розанову и Фрейду. Акценты и оттенки меняются, но неизменен общий пафос своего рода «реализма». Другая – стремление, сохраняя исключительный акцент как раз на духовной, идеальной сфере, сблизить друг с другом Бога как этического субъекта мировой жизни и конкретную человеческую личность. Так мыслятся у Вл.С. Соловьева и его последователей (среди которых наиболее важен для Бахтина наименее «правоверный» из них Е.Н. Трубецкой) и конечная цель истории, и роль в ней Софии, и значение в ней любви. Тело как первоначально и самостоятельно значимая общечеловеческая проблема здесь не фигурирует.

Для Бахтина аналогичные тенденции в духовной жизни средневековья и Ренессанса не исключали, а дополняли друг друга. Их взаимообогащающее сосуществование обеспечивало, с его точки зрения, равновесие и многовековую стабильность культуры. В свете этого опыта современный ему кризис христианства (как и кризис авторства) – не конец, а лишь момент глубокого обновления. В данном случае – веры как основы духовной жизни европейского человечества.

Другую линию научного творчества Бахтина составляет его металингвистическая теория высказывания, обращение к которой в начале 1950-х гг. совпало по времени и по направленности с «воскрешением» риторики в англоязычном (А. Ричардс) и франкоязычном (Х. Перельман) ареалах западной культуры. Однако коммуникативная



проблематика живого слова как социального взаимодействия троих (автора-субъекта, героя-объекта и адресата) занимала Бахтина уже в 20-е гг., что нашло отражение в публикациях под именем В.Н. Волошинова (ставшего учеником Бахтина еще в невельско-витебский период): статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (1929); книге «Марксизм и философия языка» (1929). Мету соавторства учителя и ученика установить невозможно, но несомненной остается одна закономерность: Бахтин не открывал своего авторства в тех работах, где вступал в лояльный диалог с марксизмом.

Бахтин одним из первых подверг критическому пересмотру дихотомию Ф. де Соссюра *parole/langue*: помимо общего языка и индивидуальной речи необходимо учитывать и исследовать высказывание как коммуникативное событие intersубъективного взаимодействия сознаний. Впоследствии этот аспект исследований был осмыслен М. Фуко, А. ван Дейком и др. как *дискурс* (Бахтин сожалел об отсутствии в лингвистике его времени адекватного термина) и широко распространился в гуманитарных науках. Возвратившись в начале 50-х гг. к данной проблематике, Бахтин создал одну из ключевых своих работ «Проблема речевых жанров», а в конце 50-х продолжил свои металингвистические размышления в работе «Проблема текста». Распространив свой опыт изучения литературных жанров на всю сферу вербальной коммуникации, Бахтин сформулировал целый ряд фундаментальных положений, составляющих аксиоматику современного гуманитарного мышления.

Н.Д. Тмарченко

(при участии В.И. Тюпы)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 312.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. M., 1979. S. 312.

² Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. I. М., 2003. С. 265, 268–269.

Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. I. M., 2003. S. 265, 268–269.

³ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2010. С. 170–171.

Pan'kov N.A. Voprosy biografii i nauchnogo tvorcestva M.M. Bahtina. M., 2010. S. 170–171.

⁴ Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. I. С. 95–96.

Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. I. S. 95–96.

⁵ Там же. С. 99–101.

Tam zhe. S. 99–101.

⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 464.



Bahtin M.M. Voprosy literatury i jestetiki. M., 1975. S. 464.

⁷ Бахтин под маской. Вып. 5 (1). Статьи круга Бахтина. М., 1996. С. 63–65.
Bahtin pod maskoj. Vyp. 5 (1). Stat'i kruga Bahtina. M., 1996. S. 63–65.

⁸ *Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. I. S. 143, 168.*

Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. I. S. 143, 168.

⁹ Там же. С. 291.

Tam zhe. S. 291.



СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Иво Алебич

ТЕМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТАТЬИ М. БАХТИНА: «ЭПОС И РОМАН»

В статье на материале работы М. Бахтина «Эпос и роман» показывается систематичность изложения его концепции. В результате подробного анализа текста и композиции бахтинской статьи делается вывод о том, что для более полного понимания научного творчества Бахтина необходимо учитывать не только его новые интерпретации, но и внутреннюю логику работ ученого.

Ключевые слова: М.М. Бахтин; «Эпос и роман»; структура статьи; жанр; роман; эпопея.

1

В настоящей статье речь пойдет об одной методологической проблеме, возникающей при изучении наследия Бахтина. Ученые часто сталкиваются с трудностями при интерпретации разных его работ и нередко не могут соотнести все эти интерпретации с единой системой его идей. Это соотношение, может быть, самая трудная задача, но она, как нам кажется, и самая необходимая. В «бахтинологии» в настоящее время существует очень много направлений, разнообразных обширных тем и разных инструментов анализа. Конечно, наличие разных подходов к изучению Бахтина продуктивно. Но нельзя забывать, что если мы не стараемся «прощупать» общую логику поэтики Бахтина, все наши подходы теряют смысл. Во второй части этой статьи мы покажем на примере работы «Эпос и роман» наличие системы в изложении мыслей Бахтина.

В чем состоит трудность изучения Бахтина? Перечислим условия, в которых создавались его работы, и попытаемся оспорить сложившееся мнение, что они полностью определили творчество ученого.

Влияние цензуры со стороны господствующей идеологии на интеллектуальную продукцию действительно было сильным. Цветан Тодоров утверждает, что Бахтин выбрал именно те области (литературоведение и культурологию), где контроль был наименее жестким¹. Но сказать, что Бахтин зашифровал от цензуры свою философию в монографиях, посвященных Достоевскому и Рабле, значило бы сильно все упрощать. Ценность Бахтина и состоит в том, что его идеи доказаны совершенно конкретным анализом разнообразного материала.



Сочетание философии и филологии проходит через все его творчество, начиная с первой книги «Марксизм и философия языка». Бахтин, как мыслитель, всегда старался придти к философским заключениям через свои размышления о литературе. Такое же слияние философии и филологии, как указывает В. Кожин², мы находим уже в его ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности». А она написана в 1924 г., когда тотальный идеологический контроль над печатью еще не был установлен. Таким образом, это «слияние» представляется нам специфической чертой поэтики Бахтина, а не его ловким «ответом» на особенности советского времени.

Всем известен тот факт, что Бахтин был арестован, приговорен к ссылке, что ждал почти 20 лет разрешения на публикацию своего «Творчества Рабле» и т.д. Но из этого нельзя делать вывод, что он не старался изложить свои мысли в системном и углубленном виде. Это показывает его постоянная переписка с коллегами, в которой затрагивается тема «Рабле»³.

Что касается «спорных текстов» (вопрос о которых Бахтин оставил открытым до конца своих дней), то рассмотрим статью⁴, посвященную двум книгам, формально принадлежащим одному автору. Автор этой статьи сопоставил «Формальный метод в литературоведении» («спорный» текст – далее ФМЛ) с «Формализмом и формалистами» (далее ФФ) Медведева и с текстами Бахтина, авторство которых бесспорно. В результате этого в первом случае выявляются взаимоисключающие характеристики этих произведений. Приведем только два наиболее заметных примера.

Во-первых, ФМЛ отличает жесткая критика марксистского неправильного перехода «от отдельного идеологического явления к условиям производственной социально-экономической среды»⁵, в то время как в ФФ она не только полностью отсутствует, но даже этот переход представляется совершенно естественным. Соответственно этому, в первой книге появляется попытка заложить основы иной, не формалистической поэтики. Такой попытки во второй книге нет.

Во-вторых, определения жанра имеются и в той, и в другой книге. Но в ФФ жанр является одним из элементов конкретного художественного произведения, а в ФМЛ – «типической формой целого произведения»⁶. Эти определения настолько противоречивы, что вряд ли их придумал один и тот же автор.

Теперь приведем два примера связи ФМЛ с другими работами Бахтина. В ФМЛ мы находим такие особенные выражения, как «чуткое ухо» и «чужеродное тело», которые часто встречаются и в «Проблемах поэтики Достоевского», и в статье «Слово в романе». Кроме того, концепция трехмерности жанра, которая появляется в ФМЛ, применяется Бахтиным именно в его статье «Эпос и роман».



Об этом речь пойдет чуть ниже. Скажем только, что в свете упомянутых примеров нам кажется очевидным, что эти две книги не только написаны двумя разными авторами, но и что первая из них полностью принадлежит Бахтину.

Переходим к следствиям тех взглядов на Бахтина, которые нами опровергаются.

В российской «бахтинологии» еще с начала 1960-х гг., со времени переиздания «Проблем поэтики Достоевского» и «Творчества Франсуа Рабле», недооценивается Бахтин как мыслитель. Этому способствовала идея «мимикрии» Бахтина, о которой шла речь выше. Поэтому его идеи были восприняты не как научное творчество самого Бахтина, а как исследования о великих писателях. Так, его книга о Достоевском была почти не замечена в массе послереволюционных работ, в которых рассматривалось творчество великого писателя⁷.

Если в прошлом известное читателю наследие Бахтина ограничивалось его монографией, то сегодня оно получает слишком интерпретативный характер. Так, например, Михаил Рыклин видит в «Творчестве Франсуа Рабле», прежде всего, автотерапевтический текст. Точнее, «закодированную травму представителя русской интеллигенции»⁸, что относится, по мнению Рыклина, скорее к реакции на советский террор 1930-х гг., чем к объекту изучения. Конечно, такие примеры почти бахтинской карнавальной мистики ценны в смысле культурного исследования. Но мы не должны упускать из виду исключительную философскую глубину, которая лежит в основе бахтинского творчества.

На Западе преобладает представление о Бахтине как о несистематическом мыслителе.

Уже Юлия Кристева в своей статье, где труды Бахтина были впервые представлены западному читателю, утверждает, что Бахтин «чужд технической строгости». Она пишет, что это писатель, который обладает «вдохновенной, а временами и простой пророческой манерой письма»⁹. Цветан Тодоров (один из ведущих западных исследователей Бахтина) говорит, что Бахтин «скорее мифолог, нежели ученый», а его творчество составляют «фрагменты, которым не хватает четкой связи»¹⁰. Внутри этой системы, где, по мнению Тодорова, отсутствует логическая последовательность, роман как поэтическая категория не имеет своего определенного места. Роман якобы является лишь одной из попыток определить некий иррациональный импульс. В соответствии с этим, в других эссе и в другие периоды жизни Бахтина эта сила называется по-разному: полифония, диалогизм, гетероглоссия, карнавал и т.д.

В конце концов, это привело к разным толкованиям Бахтина на Западе. Все подобные исследования в каком-то смысле пытаются све-



сти работу Бахтина к одной тенденции. Так, М.-Б. Доналс в своей статье¹¹ отмечает несколько таких направлений в западном литературоведении. Бялостоски и Тодоров являют нам, так сказать, «диалогического» Бахтина; Морсон и Эмерсон недавно представили «прозаического» Бахтина; Шепард, Хиршкоп и Уайт – «марксистского Бахтина»; а Кларк и Холквист – «архитектонического Бахтина».

Но у всех этих исследователей возникают трудности, когда они пытаются примирить разных «Бахтиных» с одним автором или с единой системой идей. В данной работе мы хотели бы показать, что этот «объединяющий» взгляд на Бахтина возможен и что он как раз исходит из общей логики, которая пронизывает все творчество Бахтина.

2

Даже если бегло просмотреть текст статьи «Эпос и роман», сразу бросаются в глаза три выделенные автором тематические части. Границу между первой и второй частями читатель ощущает по перемене тона повествования. Первый раз в статье употребляется личное местоимение «я»: «Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров...»¹². Точнее, оно появляется и чуть выше, в смежном абзаце, в двух предложениях, но лишь в качестве вступления в новую часть статьи. Третья часть начинается после графически выделенных звездочек (***)

Почему Бахтин выбрал именно такую структуру статьи? Почему он оставил между первыми двумя частями практически неощутимую границу (перемена тона в повествовании), а третью часть выделил четким графическим приемом? И происходит ли вместе с этими лингвистическими и графическими изменениями совпадающая с ними перемена в тематике? Ответ на эти вопросы мы можем найти, лишь если обсудим содержание статьи.

В самом начале первой части речь идет о противопоставлении романа и других жанров. У нас сразу возникает вопрос: почему Бахтин сопоставляет именно роман и «высокие жанры», тем более что в самом названии заложено столкновение эпоса и романа? Как всем известно, эпопея принадлежит прошлому¹³, а «высокие жанры», как его наследники, появляются и сегодня в качестве объектов литературной критики. Этот прием перехода от следствия к причине (от остальных жанров к эпопее) может показаться нарушением логической последовательности, но он, конечно, имеет свой смысл. Бахтин именно сопоставляет роман с другими жанрами, чтобы показать «полную беспомощность» теории литературы по отношению к роману. Ведь ее литературоведческий аппарат разработан на характеристиках «высоких жанров». Только показав ее недостатки, ученый может перейти к собственной теории.

Но вернемся к первой части статьи. Как происходит это столкновение двух литературоведческих понятий («высокие жанры» / роман)?



Способ теоретического исследования диалектичен. Он реализуется по схеме «тезис-антитезис», а в результате формулируются отличительные особенности романа. Рассмотрим конкретный пример.

В первом абзаце статьи Бахтин берет «быка за рога», а именно свое изложение начинает определением романа как «единственного становящегося и еще неготового жанра»¹⁴. Потом он дает пять характеристик (тезисов) романа и пять совпадающих с ними характеристик (антитезисов) других жанров:

- (1т)* становление при полном свете исторического дня
- (1ат) материал лежит вне исторически документированного наблюдения
- (2т) жанр, который моложе письма и книги
- (2ат) жанры, которые старше письменности и книги
- (3т) изучение романа подобно изучению живых языков
- (3ат) изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков
- (4т) жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории
- (4ат) жанры, принадлежащие прошлому и полученные в готовом виде
- (5т) плохо уживается с другими жанрами
- (5ат) гармонически дополняют друг друга.

Интересно, что вышеупомянутое определение повторяется «ритмически» 5 раз в процессе сопоставления. Буквально повторяется «единственный становящийся жанр», а остальные признаки («неготовый», «неканонический», «живой», «самокритичный» жанр и т.д.) варьируются на фоне противопоставлений, которые имеют место с самого начала статьи. В этих вариациях Бахтин как будто показывает всю пластичность термина «роман». Он гибок, как и охваченное им содержание. А то, что остается неизменным, лейтмотив, который постоянно звучит в этой игре противопоставлений, и является сутью собственно бахтинского определения романа.

Именно это открытие Бахтина выражает особую природу романа по сравнению с остальными жанрами. И она обнаруживается на двух уровнях: истории и теории литературы. «Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы»¹⁵. Приходя в ходе истории к господству над литературной системой, роман является индикатором ее развития. Так, если мы хотим понять определенные процессы в истории литературы, надо, прежде всего, определить структуру, которая определяет это развитие. Именно благодаря этому роман и приобрел такую исключительную роль в литературе.



И совсем не случайно, что первую часть статьи Бахтин заканчивает теми теориями, завершением которых является концепция романа Гегеля. Круг (эпос – другие жанры – эпопея) теперь замыкается. Показав соотношение между романом и другими жанрами и проблематичность, которая из этого происходит, Бахтин снова возвращается к сопоставлению, которое намечается в названии статьи. Таким образом, с одной стороны, он продолжает традицию изучения романа при столкновении его с противоположным полюсом¹⁶, в то же время не явно противопоставляя свою теорию тем, которые следовали за гегелевской концепцией и переосмысливали ее применительно к современности. С другой стороны, Бахтин повышает значение романа как ведущего жанра новой литературы. Роман должен занять место, которое в прошлом принадлежало эпосу.

Переходим ко второй части статьи Бахтина. Она начинается с перечисления «основных особенностей» романа. Это и понятно. Если в первой части статьи показана вся пластичность романа (и в содержании, и в терминологии), то нам остается единственная возможность – нащупать его структуру, которая «определяет направление его собственной изменчивости»¹⁷. Роман как объект остается всегда ускользающим, можно ухватить только его особенности. Интересно, что они, по мнению Бахтина, обусловлены исторически. Отметим, что это прямое продолжение идеи, выраженной в ФМЛ. Рассуждая в третьей главе о жанре, Бахтин говорит, что «действительность жанра есть социальная действительность его осуществления...»¹⁸. Другими словами, исторические условия определяют новые способы выражения, и притом именно те, которые применимы к действительности. Одно находится в неразрывной связи с другим. Чуть дальше эта идея иллюстрируется на примере романа.

Но надо сказать, откуда у Бахтина появляются именно три особенности романа. Ответ находим в уже упомянутой книге ФМЛ. Критикуя формалистов, Бахтин говорит, что «проблема *трехмерной конструкции* (выделено – И.А.) целого все время подменялась ими плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и тем...»¹⁹. Дело в том, что формалисты относились к жанру как к «специфической группировке приемов с определенной доминантой»²⁰, а не как к типическому целому художественного произведения. Таким образом, они упускали из виду основную проблему теории жанра – проблему жанрового завершения.

Хотя Бахтин ни в одном месте этой книги не прописывает четко жанровую структуру, как это он делает в других работах, все-таки мы можем выделить три момента: тематический аспект (событие, о котором рассказывается); словесную структуру (событие самого рассказывания); «завершение целого произведения». Как представ-



ляется, такое деление жанровой структуры содержится у Бахтина в следующем определении: «Жанр есть органическое единство (третий аспект – *И.А.*) темы (первый аспект – *И.А.*) и выступления за тему (второй аспект – *И.А.*)»²¹.

В одной из более поздних работ Бахтина, в «Проблеме речевых жанров» (1953), находим эту же идею, но теперь более четко сформулированную. Факт, что Бахтин на протяжении тридцати лет (ФМЛ опубликована в 1928 г.) работал над одной и той же концепцией, свидетельствует, конечно, о его последовательности в изучении жанра. Здесь Бахтин определяет «целое высказывания» (а это, надо сказать, является философской категорией, которая у него в данном случае связана с лингвистической категорией «жанра») тремя пунктами: 1) предметно-смысловой исчерпанностью темы; 2) речевым замыслом; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения. Нам кажется излишним доказывать, что эти два деления совпадают. Это видно даже из приведенных перечислений.

Вернемся к статье «Эпос и роман». Именно такую трехмерную жанровую структуру Бахтин приложил к сравнению романа и эпоса. Метод сопоставления, примененный в первой части статьи, переносится сюда. Он реализуется в параллелизме вышеупомянутых жанровых структур. Как мы уже сказали, вторая часть статьи начинается с перечисления «основных особенностей» романа. Потом Бахтин присоединяет к ним совпадающие с ними особенности эпоса. Это можно графически представить следующим образом:

РОМАН	ЭПОПЕЯ
стилистическая трехмерность	слово предания
коренное изменение временных координат литературного образа в романе	абсолютное прошлое
новая зона построения литературного образа в романе (зона максимального контакта с настоящим в его незавершенности)	эпическая дистанция

Здесь надо обратить внимание на способ изложения Бахтиным своих идей. Было бы логично, если бы все началось с тематического аспекта. Ведь он первый по очереди в обобщенных жанровых структурах в ФМЛ и в «Проблеме речевых жанров». Но Бахтин начинает, как мы видим, со второго аспекта (словесной структуры, речевого замысла), т.е. со стилистической трехмерности романа. Это можно объ-



яснить двумя причинами. Но, прежде всего, отметим тот факт, что для Бахтина всегда один из трех аспектов жанра является доминантой, с помощью которой можно увидеть всю целостность определенной структуры. У каждого жанра есть, так сказать, свой важнейший структурный параметр.

Если учитывать эту чрезвычайно важную идею, нам становится ясно, почему Бахтин начал со стилистической трехмерности. Ведь она, во-первых, является особым признаком (параметром) романа, который отличает его от остальных жанров. Она, как мы уже раньше сказали, обусловлена исторически: «Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире»²². Таким образом, именно в стилистической трехмерности (или многоязычии) наиболее ярко проявляется уже упомянутый нами процесс взаимодействия истории и сознания. Выход из социально замкнутого общества запустил новый процесс активного взаимоосвещения языков. В результате этого появляется и новое сознание, которое творит на этих языках.

Во-вторых, Бахтин рассчитывает и на то, что этот термин уже известен читателю из предыдущих его работ. Стилистическая трехмерность, конечно, связана в первую очередь с типологией прозаического слова, которая представлена в «Проблемах поэтики Достоевского» (1929), а также в работах «Слово в романе» (1934–1935) в несколько измененном виде («прозаическая трехмерность») и «Из предыстории романного слова» (1940), где язык романа определяется «системой пересекающихся плоскостей»²³. Вот теперь логика изложения Бахтина становится понятной. Мы даже в состоянии предугадать его следующий шаг. Наши критерии: 1) сопоставление романа с эпикой и 2) принцип доминанты.

И действительно, Бахтин переходит к «абсолютному прошлому» эпопеи (1), несмотря на то, что оно, по своей сути, является совсем другим (тематическим) аспектом жанровой структуры по сравнению со стилистической трехмерностью. Ведь оно служит важнейшим признаком эпопеи (2). Бахтин подчеркивает: «Уничтожить эту грань – значит уничтожить форму эпопеи как жанра»²⁴. Под гранью Бахтин имеет в виду то, что между временным и ценностным уровнем, на котором находятся автор и читатель, и тем, на котором находятся герои изображаемого мира, проходит линия раздела, которую никак нельзя перейти. Это эпическое прошлое всегда отгорожено от всех остальных последующих времен. Оно дистанцировано и замкнуто.

Также и мир эпопеи, абсолютного прошлого, как ценностная категория («начал» и «вершин», «первых» и «лучших») полностью завершен: «его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить»²⁵. Выход из этого эпического мира представляется для Бахтина ради-



кальным переворотом. Он происходит в романе, в коренном изменении временных координат литературного образа (тематический аспект романа). В результате этого становится возможным изображение события на том ценностно-временном уровне, где находятся и автор, и читатель, и герои произведения²⁶.

Эта замкнутость эпического мира сохраняется и обеспечивается формой национального предания. Важно повторить: как эпическое прошлое было не содержанием эпопеи, а формальной чертой жанровой структуры, так и предание является не источником жанра, а его имманентной формой. Значит, Бахтин снова переходит ко второму аспекту жанровой структуры (речевому замыслу), но теперь на фоне эпопеи. Эпическое слово всегда является словом «по преданию». Это и понятно, поскольку мы сказали, что эпический мир является «абсолютным прошлым», которое, по своей сути, не доступно личному опыту.

Если стилистическая трехмерность романа (речевой замысел романа) обращена к современности²⁷, то эпическое слово по своему характеру бесконечно далеко от современности. Оно всегда говорит о недостижимом прошлом, а память обладает основной творческой способностью. В соответствии с радикальным переворотом в тематическом аспекте («абсолютное прошлое» => коренное изменение временных координат литературного образа), происходит и перемена в словесном аспекте: память сменяется личным опытом, познанием и практикой. Далее Бахтин эту перемену показывает на примерах народно-смехового творчества.

И наконец, третий аспект (типические композиционно-жанровые формы завершения) эпопеи определен двумя первыми. Это и понятно, если вспомним его определение жанра из ФМЛ: «Жанр, таким образом, есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности (первых двух аспектов – *И.А.*) с установкой на завершение (третий аспект – *И.А.*)»²⁸. «Абсолютное прошлое», замкнутое в себе, и предание, отделяющее эпический мир от личного опыта, определяют эпическую дистанцию, третью конститутивную черту эпопеи как жанра. Она обеспечивает характерную завершенность эпопеи и на уровне содержания, и в целом. «Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим»²⁹. Эта идея особенно важна, потому что ее противоположность и является сутью романа. Лишь роман, в отличие от всех остальных жанров, характеризует новая зона построения литературного образа (третий аспект), т.е. «именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»³⁰.

Бахтин, таким образом, еще раз возвращается к сопоставлению романа с другими жанрами. Но теперь его цель уже не критика теории



литературы, как было в первой части статьи «Эпос и роман», а именно существенная характеристика романа. Дело в том, что вышеупомянутые черты эпопеи присущи всем остальным жанрам. В результате этого все они, как и эпопея, строятся в зоне далевого образа, «вне всякого возможного контакта с настоящим в его незавершенности»³¹. Роман же, в отличие от них, находится в зоне непосредственного контакта с этой «неготовой» современностью.

Но как произошел этот большой переворот в том, что касается третьего аспекта жанровой структуры? Здесь очень интересны примеры из истории литературы, которые приводит Бахтин. Они, конечно, связаны с народно-смеховым творчеством³². Современная действительность становится в нем предметом изображения. Вместе с этим происходит пародирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. «Абсолютное прошлое» снижается, изображается на низком языке современности (переход в тематическом плане). Оно изображается в зоне непосредственного и грубого контакта. Здесь особенно важную роль играют, по мнению Бахтина, сократические диалоги и мениппова сатира. Именно они с помощью смеха снижали мировоззрение «абсолютного прошлого»³³.

Другой момент – зона близкого контакта обеспечена смехом, который уничтожает эпическую дистанцию. «Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта...»³⁴. В этом процессе приближения предмета происходит и перемена на уровне творческого сознания. Роль памяти становится минимальной, а «господствует художественная логика анализа, расчленения, умертвления»³⁵ (переход в словесной структуре).

Наконец, перевороты в иерархии времен («абсолютное прошлое» => современность) и в области творческих сил (память => личный опыт) обуславливают и изменения в структуре художественного образа (третий аспект «завершения»). Модель изображения мира, которая встречается в высоких жанрах, навсегда утрачена. Она более не является завершенной и неизменной, как была в мире эпического прошлого. Изображение предмета строится в контакте с настоящим, в процессе становления мира. Таким образом, он утрачивает свою ценность законченного мира и приобретает специфическую актуальность. «Для эпоса характерно пророчество, для романа – предсказание»³⁶. Эпос осуществлялся в прошлом, а роман осуществляется в текущей современности. Эта новая зона построения литературного образа, максимального контакта с настоящим, и является сутью романной структуры.

Третья часть статьи «Эпос и роман» начинается, как мы уже отметили, с графически выделенных звездочек. Она, таким образом, представляет собой более отграниченную часть работы по сравнению с остальными. Это и понятно. Роман находится в центре внимания в



первых двух частях. Повторим: в первой части происходит перечисление трактовок романа в теории литературы и их критика Бахтиным, а во второй части дается собственный его подход к роману. Третья часть вытекает из второй. В ней проявляются некоторые художественные особенности романа, которые возникают на основе его жанровой структуры. Таким образом, изложение Бахтина кажется нам логичным.

Художественные особенности определенной структуры проявляются по-разному, хотя все-таки можно заметить, что это всегда зависит от их исходных признаков. Так, например, роман нуждается в формальной (сюжетной) законченности, потому что его тематический аспект (внутренний) отличается отсутствием завершенности. Эпопея, наоборот, может быть формально неполной, так как ее тематическая структура замкнута и завершена. Видно, что один структурный признак как будто тяготеет к другому. Перемена в одном аспекте жанровой структуры обязательно приводит к перемене в другом. Это наиболее очевидно при перестройке образа человека в литературе.

Переход от эпического образа человека к романному полностью совпадает с переходом от одной жанровой структуры к другой. Разрушением эпической дистанции нарушается эпическая целостность человека (аспект «завершения»). И здесь важную роль, как и в процессе становления романа, играет народно-смеховое творчество. Маски народного театра³⁷ и их структура оказали огромное влияние на становление образа человека в романе. Человек абсолютного прошлого вступает в контакт с незавершенным настоящим, современной действительностью (тематический аспект). Он теряет все характеристики более не существующего мира (законченность, совпадение с окружающей средой) и приобретает характеристики нового мира (несовпадение с самим собой, обращение к будущему). И, наконец, человек в романе обладает идеологической и языковой инициативностью, в отличие от эпического образа человека, который был обусловлен только одним, единым языком (словесный аспект).

3

В рассмотренных нами взглядах российских и западных литературоведов на творчество Бахтина особенно ярко проявляется одна тенденция – понимать его как несистематического мыслителя. Как нам кажется, это результат научной инерции и представления, что Бахтин жил в чрезвычайно тяжелых обстоятельствах. Ученые часто сталкиваются с трудностями интерпретации разных его произведений. Они нередко не могут соотнести все эти интерпретации с единой системой идей. Конечно, наличие разных подходов к изучению Бахтина продуктивно. Но для того чтобы восстановить внутреннюю логику творчества Бахтина, необходимо найти ядро его системы. А исследователи как будто заранее отказываются от «объединяющего» взгляда на Бахтина.



На фоне подобного литературоведческого разноречия наш систематический подход к Бахтину представляется особенно важным. И он должен исходить из собственного контекста работ Бахтина. Мы взяли одну из основных его статей «Эпос и роман», касающуюся теории романа, и попытались уловить общую логику ее тематической структуры. Выясняется, что идея сопоставления, которая видна в названии, является центральной для каждой части статьи. В первой части роман сопоставляется с «высокими жанрами», наследниками эпопеи. Таким образом, Бахтин как бы «сводит счеты» с теорией литературы, аппарат которой не пригоден к изучению романа. Только показав этот недостаток, Бахтин может перейти к собственной теории. Во второй части статьи роман противопоставляется эпопее по схеме трехмерной жанровой структуры, которую Бахтин разработал в нескольких своих предыдущих работах. В третьей части сопоставляются художественные особенности произведений, относящихся к этим жанрам. Здесь наиболее заметна глубокая продуманность сопоставления романа и эпопеи.

В конце нашего анализа мы ставим вопрос: какой из подходов к Бахтину является более полезным? Что лучше: проверять положения Бахтина в новых теориях или изучать собственный контекст его творчества? Наш ответ находится между этими двумя полюсами: исходя из внутренней логики его творчества, нужно учитывать и новые интерпретации Бахтина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тодоров Ц. Наследие Бахтина // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 34.

Todorov C. Nasledie Bahtina // Voprosy literatury. 2005. № 1. S. 34.

² См.: Кожин В. В. М. М. Бахтин в 1930-е годы (теория романа как средоточие творчества мыслителя) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 3. С. 56.

Sm.: Kozhinov. V.V. M. M. Bahtin v 1930-e gody (teorija romana kak sredotochie tvorcestva myslitelja) // Dialog. Karnaval. Hronotop. 1997. № 3. S. 56.

³ См.: Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. С. 61.

Sm.: Popova I.L. Kniga M.M. Bahtina o Fransua Rable i ee znachenie dlja teorii literatury. M., 2009. S. 61.

⁴ Тамарченко Н. Д. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы 2008. № 5. С. 46.

Tamarchenko N.D. M. Bahtin i P. Medvedev: sud'ba «Vvedeniya v pojetiku» // Voprosy literatury 2008. № 5. S. 46.

⁵ Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / комментарий. В. Л. Махлина. М., 1993. С. 21.

Medvedev P.N. (M.M. Bahtin). Formal'nyj metod v literaturovedenii / komment. V.L. Mahlina. M., 1993. S. 21.

⁶ Там же. С. 144.

Tam zhe. S. 144.



⁷ Имеются в виду такие авторы предшествующих работ о Достоевском, как Н.Ф. Бельчиков, С.С. Борщевский, В.В. Виноградов, Л.П. Гроссман, А.В. Луначарский, Б.С. Рюриков, Ю.Н. Тынянов, Г.И. Чулков.

Imejutsja v vidu takie avtory predshestvujuwih rabot o Dostoevskom, kak N.F. Bel'chikov, S.S. Borshcevsckij, V.V. Vinogradov, L.P. Grossman, A.V. Lunacharskij, B.S. Rjurikov, Ju.N. Tynjanov, G.I. Chulkov.

⁸ Рыклин М. Тела террора // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 130–147.

Ryklin M. Tela terrora // Voprosy literatury. 1992. Vyp. 1. S. 130–147.

⁹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 165.

Kristeva Ju. Izbrannye trudy: Razrushenie pojetiki. M., 2004. S. 165.

¹⁰ Тодоров Ц. Указ. соч. С. 124.

Todorov C. Ukaz. soch. S. 124.

¹¹ Donalds M.-B. Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism // College English. 1994. Vol. 56. № 2. February. P. 170.

¹² Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 202.

Bahtin M. Jepos i roman. SPb., 2000. S. 202.

¹³ «...не только давно готовый, но уже и глубоко состарившийся жанр». Там же. С. 194.

«...ne tol'ko davno gotovyj, no uzhe i gluboko sostarivshijsja zhanr». Tam zhe. S. 194.

¹⁴ Там же. С. 194.

* т – тезис

ат – антитезис.

Tam zhe. S. 194.

* t – tezis

at – antitezis.

¹⁵ Там же. С. 198.

Tam zhe. S. 198.

¹⁶ Здесь имеются в виду теории романа Бланкенбурга, Гегеля, Лукача.

Zdes' imejutsja v vidu teorii romana Blankenburga, Gegelja, Lukacha.

¹⁷ Там же. С. 202.

Tam zhe. S. 202.

¹⁸ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. С. 151.

Medvedev P.N. (Bahtin M.M.) Formal'nyj metod v literaturovedenii. S. 151.

¹⁹ Там же. С. 145.

Tam zhe. S. 145.

²⁰ Там же. С. 144.

Tam zhe. S. 144.

²¹ Там же. С. 148.

Tam zhe. S. 148.

²² Бахтин М. Эпос и роман. С. 203.

Bahtin M. Jepos i roman. S. 203.

²³ Бахтин М. Из предьстории романного слова // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 423.

Bahtin M. Iz predystorii romannogo slova // Bahtin M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let. M., 1975. S. 423.

²⁴ Бахтин М. Эпос и роман. С. 207.

Bahtin M. Jepos i roman. S. 207.

²⁵ Там же. С. 208.

Tam zhe. S. 208.



²⁶ Бахтин приводит в качестве блестящего примера стихи Пушкина: «Онегин, добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...»

Bahtin privodit v kachestve blestjaschego primera stihy Pushkina: «Onegin, dobryj moj prijatel', rodilsja na bregah Nevy, gde, mozhet byt', rodilis' vy ili blistali, moj chitatel'...»

²⁷ «В этом активном-многоязычном мире между языком и его предметом, то есть реальным миром, устанавливаются совершенно новые отношения...» (Там же. С. 203).

«V jetom aktivnom-mnogojazychnom mire mezhdu jazykom i ego predmetom, to est' real'nyj mirom, ustanavlivajutsja sovershenno novye odnoshenija...» (Там же. С. 203).

²⁸ *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.)* Формальный метод в литературоведении. С. 151.

Medvedev P.N. (Bahtin M.M.) Formal'nyj metod v literaturovedenii. S. 151.

²⁹ *Бахтин М.* Эпос и роман. С. 209.

Bahtin M. Jeros i roman. S. 209.

³⁰ Там же. С. 202.

Tam zhe. S. 202.

³¹ Там же. С. 211.

Tam zhe. S. 211.

³² Этим термином обозначаются малосюжетные мимы Софрона, буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература, памфлеты, сократические диалоги.

Jetim terminom oboznachajutsja malosjuzhetnye mimy Sofrona, bukolicheskaja poezija, basnja, rannjaja memuarnaja literatura, pamflety, sokraticheskie dialogi.

³³ Бахтин приводит примеры «апомнемонематы» (сочетание «высокой» памяти с личным опытом), образа Сократа (амбивалентный образ мудрого незнания), случайного повода как исходного пункта изображенного действия, сочетания героев «прошлого» с живыми современниками, утопической фантастики и т.д.

Bahtin privodit primery «apomnemonevmaty» (sochetanie «vysokoj» pamjati s lichnym opytom), obraza Sokrata (ambivalentnyj obraz mudrogo neznanija), sluchajnogo povoda kak ishodnogo punkta izobrazhennogo dejstvija, sochetanija geroev «proshlogo» s zhivymi sovremennikami, utopicheskoj fantastiki i t.d.

³⁴ Там же. С. 214.

Tam zhe. S. 214.

³⁵ Там же. С. 215.

Tam zhe. S. 215.

³⁶ Там же. С. 222.

Tam zhe. S. 222.

³⁷ Бахтин приводит примеры народных масок Маккуса, Пульчинеллы и Арлекина.

Bahtin privodit primery narodnyh masok Makkusa, Pul'chinelly i Arlekina.



ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РОМАНА С ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ

Автор раскрывает вопросы смешения романа и публицистических жанров. Согласно позиции автора, понятие «публицистический роман» носит обобщающий характер. Публицистический роман объединяет типы романов, в которых жанровые признаки имеют существенные различия. Отмечается наличие нескольких типов публицистического романа, в том числе эпистолярного романа, романа-эссе, романа-очерка, романа-репортажа, романа-интервью, романа-исповеди, романа-памфлета и т.д.

Ключевые слова: роман; жанровое смешение; публицистические жанры; эпистолярный роман; роман-эссе; роман-очерк; роман-репортаж; роман-интервью; роман-исповедь; роман-памфлет.

Проблемы, связанные с жанровой спецификой документально-художественной литературы, до сих пор окончательно не решены. Одна из наиболее острых теоретических проблем: соотношение документально-художественной и публицистически-художественной литературы. В соответствии с наиболее распространенной в западной теории позицией публицистические и документальные жанры составляют единый массив nonfiction («литература нон-фикшн»). Термин «nonfiction» нередко используется для обозначения литературы, воспроизводящей «реальность без участия вымысла»¹. Однако документальное и публицистическое отображение предполагает использование различных приемов и стилей изложения. Не случайно исследователи выделяют такую отличительную особенность публицистически-художественных произведений, как то, что «наряду с публицистичностью (обращением к актуальным проблемам современности и прямой авторской оценкой описываемых явлений)» в них присутствует «художественная образность, эмоциональная насыщенность текстов, глубина авторского обобщения действительности»². Это не свойственно документально-художественной литературе. Отличия между публицистически-художественной и документально-художественной литературой обусловлены различными жанрами, которые используются в ходе создания гибридных жанровых конструкций. Естественно, что публицистически-художественная литература обращается к публицистическим жанрам, документально-художественная литература, соответственно, – к документальным жанрам. Схожесть публицистически-художественной и документально-художественной литературы определяется тремя факторами: доминированием межродовой формы жанрового смешения; «близостью» документальных и публицистических жанров; смешением художественного жанра с «не-



традиционными» жанрами (мемуары, эссе, дневник и т.д.). При этом характеристика «нетрадиционности» не предполагает отсутствие жанровых традиций, а подразумевает, что эти жанры находятся как бы в «промежутке» между художественной литературой и иными формами словесности³. Вышеназванные характеристики относятся и к научно-художественной литературе, которая будет рассмотрена далее.

Разграничение документально-художественной и публицистически-художественной литературы необходимо осуществлять в соответствии с особенностями жанровых конструкций, в частности с различиями в жанровом смешении.

Следует отметить, что в рамках публицистики принято разделять жанры на информационные, аналитические и художественно-публицистические. Выделение художественно-публицистических жанров в публицистике осуществляется по критерию обращения автора к художественной типизации, предполагающей отображение действительности в эмоционально-образной форме⁴. В публицистике к художественно-публицистическим жанрам относят очерк, памфлет и т.д. Для литературоведческих целей такой подход методологически не применим, прежде всего, в связи с жанровой природой конструкций, формируемых на стыке публицистики и художественной словесности. В теории публицистики речь идет о «первичных» жанрах, тогда как в понимании теории литературы – о «синтетических» жанрах, воплотивших в себе элементы художественных и публицистических жанров. Отсюда и разница в «перечнях» жанров, относимых теориями публицистики и литературы к рассматриваемой категории. Так, в литературоведении к публицистически-художественной литературе относят произведения, созданные с обращением к элементам таких жанров, как заметка, рецензия, репортаж и другие, которые с позиций теории публицистики принадлежат к информационным и аналитическим жанрам. Если говорить о жанровом смешении в гибридных романских формах, которые инкорпорировали в себя элементы жанров публицистики, то необходимо зафиксировать наличие целого соцветия публицистически-художественных романов, в том числе эпистолярного романа, романа-эссе, романа-очерка, романа-репортажа, романа-интервью, романа-исповеди, романа-памфлета и т.д. В целом эти типы романов можно условно обозначить как публицистические. А.Г. Бочарев под публицистическим романом предлагает понимать такой роман, «в котором публицистика пронизывает всю художественную ткань романа, когда она доминирует над сюжетом, образами, деталями, когда она ведет повествование»⁵.

В большинстве случаев проникновение жанра письма в роман можно охарактеризовать как результат художественно-публицистического взаимодействия. Между тем, в ряде случаев



письмо может выступать и как документ. То есть имеет место слияние художественного, документального и публицистического начал. В качестве примера можно привести некоторые эпистолярные произведения, в которых документальное начало проявляет себя так же существенно, как и художественно-публицистическое. Дело в том, что сами письма подразделяются на две группы: институциональные (официальные, деловые) и персональные (личные). При этом между данными группами нет четко очерченной границы: отдельные письма характеризуются наличием как институциональных, так и персональных аспектов, что особенно ярко выражено в ритуальных и этикетных письмах.

Эпистолярный роман представляет подтип романа, который сыграл особую роль на стадии становления романистики и не утратил свою актуальность по сей день. О.О. Рогинская, выделяя несколько этапов развития эпистолярного романа в европейской литературе, отмечает, что расцвет данной жанровой формы приходится на XVIII в.⁶ Аналогичную позицию занимал в начале XX в. и русский литературовед Б.А. Грифцов⁷. В качестве примера можно привести роман в письмах «Опасные связи» (*Les liaisons dangereuses*, 1782) французского автора Пьера Амбруаза Франсуа Шодерло де Лакло (*Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos*), являвшегося генералом наполеоновской армии. В некоторых изданиях этого романа дается его полное название «Опасные связи. Или письма собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные господином Ш. де Л. в назидание некоторым другим». Всего роман состоит из 175 писем, при этом согласно заверениям автора переписка подлинная. Не случайно, что и в азербайджанской литературе первый эпистолярный роман – это произведение романтической прозы. В форме сборника писем был создан роман Абдуллы Шаига (*Abdulla Şaiq*) «Двое страдальцев» (*İki müztarib*, 1905). Письма в романе отражают чувства, переживания, эмоции главных героев.

Из русской литературы этого периода можно привести роман «Письма Эрнеста и Доравры» Федора Александровича Эмина, опубликованный в 1766 г. «Письма Эрнеста и Доравры» – это сентиментальное произведение о любви аристократки и бедного дворянина. Примечательно, что в романе Ф.А. Эмина прослеживается влияние барочного романа.

Влияние барочного романа на эпистолярный роман М.М. Бахтиным трактуется как следствие того, что последний произошел из вводного письма барочного романа. Вместе с тем, в теории литературоведения доминирует точка зрения, что эпистолярный роман произошел посредством развития бытовой переписки, последовательного приобретения ею признаков художественной целостности (Дж.Ф. Сингер, Л. Версини, М.Г. Соколянский, Р.А. Дей, Ч.Е. Кейни)



Хотелось бы обратить внимание на роман «Памелла» (Pamela: Or, Virtue Rewarded) Сэмюэля Ричардсона (Samuel Richardson), который был предшественником таких эпистолярных романов, как «Юлия, или Новая Элоиза» (Julie, or the New Heloise) Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau); и «Опасные связи» (Les liaisons dangereuses) Шодерло де Лакло (Choderlos de Laclos). Роман «Памелла» был создан на базе «Письмовника», набора стандартных писем на все случаи жизни для малообразованных людей. Роман был посредством переработки шаблонных форм «Письмовника».

Характерной чертой эпистолярного романа является не только особенность текстуального изложения, но и наличие эпистолярного романного сюжета, который отличается своеобразной двойственностью – наличием сюжета переписки и сюжета реальной жизни героев. В отличие от циклов, сборников писем, эпистолярный роман характеризуется интегральностью и фабульностью, то есть имеет признаки художественной целостности.

Как уже отмечалось, эпистолярный роман позволяет обращаться не только к эпистолярным жанрам, но и к документальным формам. Стоит помнить, что «письмо – промежуточный вид между диалогом и монологом»⁸, поэтому его жанровые возможности не достаточны для достижения полифонии. С целью создания эффекта «реальности» и полифоничности авторы и используют вставные жанры. Часто обращение к вставным жанрам связано с приемом художественной мистификации, используемого:

- для создания масок автора или образов, замещающих автора;
- для создания иллюзии правдивости «события повествования».

В своей исследовательской работе О.О. Рогинская обращает внимание на то, что использование вставных жанров в эпистолярном романе связано с недостаточностью эпистолярного пространства для художественного пространства романа: «Включение вставных жанров подчеркивает принципиальную недостаточность и невозможность освоения жизни посредством одного жанра, через призму одного лишь частного взгляда на мир»⁹.

Эпистолярный роман предоставлял автору некоторые возможности для раскрытия внутреннего мира героев. В теории литературоведения сформировалась устойчивая позиция, что эпистолярный роман связан с зарождением психологического романа, пришедшего на смену роману авантюрному. В. Кожинов справедливо отмечал, что психологический роман XVIII в. активно использовал форму дружеской переписки или дневника¹⁰.

Эпистолярный роман позволяет отобразить переживания и мысли человека, раскрыть его внутренний мир. Усиление психологического начала можно зафиксировать еще в первых эпистолярных романах, например, в романе «Памелла» С. Ричардсона¹¹.



Особенностью азербайджанского эпистолярного романа является обращение к формату путешествия. Таким образом, в национальном эпистолярном романе жанровое смешение не ограничивается лишь обращением к форме письма. Мотив путешествия в романе предполагает смешение художественного, публицистического и научного начал. Эпистолярными романами, основанными на мотиве дороги, являются романы Абдуллы Шайга (Abdulla Şaiq) «Двое страдальцев» (İki müztərib), Султана Меджида Ганизаде (Sultan Məcid Qənzadə) «Письма Шейда бека Ширвани» (Məktubəti Şeyda bəy Şirvani), Мамеда Саида Ордубади (Məmməd Səid Ordubadi) «Путешествие двух малышей в Европу» (İki çocuğun Avropa səyahəti).

В романе Мамеда Саида Ордубади «Путешествие двух малышей в Европу» мы сталкиваемся как с обращением к эпистолярной форме (то есть речь идет о художественно-публицистическом характере повествования), так и с мотивом странствия, а также с особой формой документализма. В ходе путешествия автор раскрывает отдельные факты и события¹². Документализм произведения направлен на критику феодально-патриархального уклада, бытовавшего в Иране в тот исторический период¹³.

Вместе с тем, существует ограниченность возможностей для раскрытия психологизма в эпистолярном романе. А.С. Пушкин в своем незавершенном произведении «Роман в письмах» преодолевает эти ограничения, прогивопоставляя литературность и реальное пространство. «Роман в письмах» представляет собой переписку двух девушек.

В современной литературе эпистолярный роман не встречается¹⁴. Взаимодействие романа с жанром письма часто осуществляется посредством вставки в текст художественного произведения отдельных писем. Это является излюбленным методом многих авторов.

Если эпистолярный роман представляет собой интерес в контексте истории литературы, то для современного литературного процесса актуальна эссеизация романа. Роман-эссе – это особое явление в современной романистике. Ряд исследователей относят роман-эссе к художественно-документальной прозе¹⁵. Большинство же склонно видеть в романе-эссе художественно-публицистическую прозу. Жанр эссе является трансграничным публицистическим, документальным и научным жанром, который имеет свободную форму и композицию, выражает субъективное мнение автора, не претендующего на исчерпывающую трактовку темы. Публицистическое начало в жанре эссе является более существенным, чем документальное или научное. Вместе с тем, трансграничность эссе как жанра делает роман-эссе предрасположенным к включению в себя элементов документальных и научных жанров.



Эссеизация романа сопряжена с ориентацией на саморефлективное авторское письмо. В романе-эссе событийность должна раскрыть личность самого писателя, его внутренний мир и убеждения.

Во второй половине XX в. в азербайджанской романистике начал распространяться жанр романа-эссе. Следует отметить, что роман-эссе в национальной литературе опирается на широкий пласт философских трактатов, которые были созданы ранее азербайджанскими авторами, разворачивающимися на страницах своих творений философские и общественно-политические проблемы. В романе-эссе современного азербайджанского автора Эльчина Эфендиева (Elçin) «Махмуд и Марьям» (Mahmud və Məryəm) автор философствует о месте человека в мире, имеющего многослойную структуру, о постепенном отдалении человека от древних слоев, что приводит к потере окружающим миром своей целостности, яркости и привлекательности. К роману-эссе это произведение отнес Техран Алишаноглы (Мустафаев). Вместе с тем, Пашаева Наргиз Ариф кызы справедливо отмечает, что в романе «Махмуд и Марьям» народное творчество, в том числе и ашугское, оказало сильное влияние на структуру и поэтику произведения¹⁶. То есть, имеет место внутритродовое жанровое смешение романа и фольклора.

Жанровая конструкция романа-эссе «Махмуд и Марьям» вызывает дискуссию в азербайджанском литературоведении. Так, этот роман причисляли и к «исторически-социально-философским произведениям»¹⁷, и к психологически-философскому роману¹⁸, и к «современному философскому роману»¹⁹ и т.д.

Отсутствие строгих жанровых требований к эссе создает трудности не только для формирования «теории эссе»²⁰, но и для отграничения романа-эссе от иных типов романов, созданных при взаимодействии романа и публицистических жанров, например романа-очерка. Отметим, что слово «эссе» с французского языка может переводиться и как «очерк».

По вопросу «родовой» жанровой принадлежности очерка сложились две точки зрения. Согласно первой, очерк – это жанр публицистики, а согласно второй – жанр документальной литературы. На наш взгляд, документальность очерка как публицистического жанра ошибочно трактуется некоторыми исследователями как признак документальной литературы. Будучи публицистическим жанром, очерк характеризуется тем, что отражает зарисовку с натуры. В очерке вымысел играет гораздо меньшую роль, чем в других жанрах.

Все это сказывается и на романе-очерке. В романе-очерке формирование художественной реальности достигается путем художественного описания типичных явлений и сцен. Из описательного по преимуществу характера романа-очерка вытекает и композиционное



его построение. Наряду с описательностью событийной основы, текст романа-очерка включает в себя авторские публицистические рассуждения, научные обобщения, иногда даже статистический материал. Вместе с тем, научность в романе-очерке не предполагает, что речь идет о научно-исследовательском произведении. Кубинский автор Лидия Каберра (L. Cabrera) в предисловии к своему роману-очерку «Заросли» (полное оригинальное название книги – «El monte igbo finda, ewe erisba, vititinfinda (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)») подчеркивает, что представленные записки публикуются «без малейших притязаний на научность»²¹. Подчеркивая научно-исследовательскую значимость «Зарослей» российский исследователь И.Б. Ишкова отмечает, что, несмотря на минимальность авторского вымысла, документальность переданного материала, жанровую конструкцию произведения нужно характеризовать как роман-очерк, хотя такая жанровая конструкция не является общепризнанной в литературоведении²².

Структурно роман-очерк представляет собой художественное произведение, состоящее из разделов, что сближает этот тип романа с циклом рассказов. Именно таковым является роман Ильгара Фахми (İlqar Fəhmi) «Коллаж из Бакинской истории» (Bakı tarixindən kollaj). Это художественно-публицистическое произведение носит этнографический характер и подвержено сильному влиянию очерка. Примечательно, что роман состоит из фрагментов, внутренне не связанных друг с другом.

Следует также учитывать, что в художественной литературе очерком называют также разновидность рассказа, отличающуюся большей описательностью, затрагивающую преимущественно социальные проблемы.

Нередко романы-очерки «рождаются» из циклов рассказов. Например, роман-очерк советского писателя Георгия Шилина «Прокаженные» был первоначально задуман и создавался как цикл очерков-рассказов. Автор романа прожил некоторое время в лепрозории, прочел большую специальную лепрологическую литературу, консультировался с лепрологами-практиками. Событийную основу романа-очерка «Прокаженные» составляют реальные факты. Наряду с бытом лиц, зараженных проказой, Г. Шилин на страницах своего романа преподносит читателю также свои мысли и доводы, утверждения и заключения ученых и врачей по вопросам профилактики проказы, лечения прокаженных.

В начале XX в. европейская романистика, экспериментирующая с жанровыми формами в поисках новых возможностей, представила читателю новый подвид романа – роман-репортаж.



В 1926 г. публикуется роман-репортаж «Люизит, или Единственно справедливая война» (*Levisite oder Der einzig gerechte Krieg*) немецкого писателя Бехера Иоганнеса Роберта (Becher Johannes Robert). Публицистичность и документальность этого произведения спровоцировали судебное преследование Бехера по обвинению в государственной измене. В романе анализируются социально-экономические причины и последствия войн.

Антуан де Сент-Экзюпери (Antoine de Saint-Exupéry), внесший во французскую литературу новые идеи, публикует романы-репортажи: в 1929 г. «Южный почтовый» (*Courrier Sud*), в 1931 г. «Ночной полет» (*Vol de nuit*), в 1939 г. «Планета людей» (*Terre des hommes*). Роман «Южный почтовый» (*Courrier Sud*) посвящен реалиям летчиков, покоряющих стихию, а также быту племен, живущих в африканской пустыне. В «Ночном полете» (*Vol de nuit*) застигнутый поднявшимся ураганом летчик Фабьен борется за спасение самолета и собственной жизни. Роман «Планета людей» (*Terre des hommes*), который в 1939 г. был удостоен Большой премии Французской академии, также посвящен летчикам.

Антуан де Сент-Экзюпери в своих произведениях предопределил основные характеристики романа-репортажа: повествование от имени автора (действующего лица), направленное на создание «эффекта присутствия», «хронометричность» и фактографичность изложения, динамичность сюжетной линии, социально-политическая злободневность затронутой проблематики, небольшой размер текста и т.д.

В 1930 г. французский автор швейцарского происхождения Фредерик Созе, известный под псевдонимом Блез Сандрар (Blaise Cendrars), публикует роман-репортаж «Ром. Тайная жизнь Жана Гальмо» (*Rhum-L'aventure de Jean Galmot*). В 1936 г. выходит его роман-репортаж «Голливуд, Мекка кинематографа» (*Hollywood, la Mecque du cinéma*). В романе «Ром. Тайная жизнь Жана Гальмо» описываются приключения легендарного француза Жана Гальмо, ставшего крупным землевладельцем в Гвиане. В романе «Голливуд, Мекка кинематографа» (*Hollywood, la Mecque du cinéma*) автор описывает свои впечатления от двухнедельного пребывания в Голливуде, раскрываются реалии американской киноиндустрии.

Роман-репортаж остается интересным французским авторам и в период после Второй мировой войны. В 1951 г. Пьер Куртад (Pierre Courtade) публикует роман-репортаж «Джимми» (*Jimmy*), в котором критикуется американский образ жизни и послевоенная политика США во Франции.

Широкое распространение роман-репортаж получает в американской литературе. Американский автор Норман Мейлер (Norman Kingsley Mailer) является автором таких романов-репортажей, как



«Армии ночи» (The Armies in the Night, 1968), «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago), «Бой» (The Fight, 1975). Роман «Армии ночи» описывает пацифистский марш в Вашингтоне. В этом романе есть глава «Почему мы во Вьетнаме?». Эта фраза превратилась в популярный антивоенный слоган. Следует отметить, что теме войны во Вьетнаме посвящены романы-репортажи не только в американской литературе, но и в литературе иных народов. В качестве примера можно привести роман-репортаж итальянского автора Ориана Фаллачи (Oriana Fallaci) «Ничего и да будет так» («Niente e così sia», 1969).

Роман Нормана Мейлера (Norman Kingsley Mailer) «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago) в художественно-публицистической форме преподносит перипетии съездов республиканской и демократической партии США в период президентской кампании 1968 г. В романе «Бой» (The Fight) сюжетная канва построена вокруг матча между легендарными боксерами Мохаммедом Али и Джорджем Форменом. Сталкиваются два великих боксера, чьи характеры, мировоззрения и жизни противоположны буквально во всем, а отношения между героями напряжены до предела. Роман «Бой» – это художественный репортаж с поля боя.

В современной азербайджанской литературе роман-репортаж представлен слабо, но все же намечается усиление интереса авторов к этой жанровой конструкции. Оригинальностью отличается произведение Акрама Айлисли (Əkrəm Əylisli) «Герань Масан» (Ətirşah Masan). Сама тематика подталкивает автора к использованию элементов репортажа. Политические реалии раскрываются в этом произведении параллельно сюжету о личной драме главной героине Сураи. Сталкиваются две парадигмы: корыстные политико-экономические принципы групп и общечеловеческие ценности. «Репортажность» позволяет автору вплести эти две крайности в единый сюжет.

Один из наиболее «молодых» публицистических романов – роман-интервью. Интервью является одним из наиболее популярных и распространенных жанров, имеющих множество подвидов. Его основу составляет получение информации у респондента: «Интервью – акт коммуникации, предполагающий диалогическое общение журналиста с респондентом в ситуации последовательного чередования вопросов и ответов, с целью получения информации, мнений и суждений, представляющий общественный интерес»²³. Эта характеристика переносится и в роман-интервью. Его композиционную основу составляют беседы с главным героем, его окружением. Событийность романа-интервью определяется содержанием этих бесед.

В 2000 г. вышел роман «Сэр» Анатолия Наймана. Большая часть текста романа представляет собой расшифрованные беседы автора с Исайей Берлином (Isaiah Berlin). Характеризуя свой роман, А. Найман



отмечал: « Я не пишу документальной прозы. Я пишу нечто, похожее на нее. Я написал “Рассказы о Анне Ахматовой”, книгу “Сэр” об Исае Берлине. Но это не мемуары. Мемуары – жанр воспоминаний, мой жанр – понимание вспомненного. Я пишу о том, что, оказывается, означала какая-то фраза, поступок или жест. “Сэр”, например, написан без отступления от фактов судьбы главного героя, с использованием записанных с ним диалогов, но в то же время с жизнью Исаи Берлина сопоставляются судьбы, которых он избежал»²⁴. Автор правильно подмечает, что роман «Сэр» не является художественно-документальной прозой, хотя отличается своим документализмом. В романе «Сэр» доминирующим выступает смешение художественного и публицистического начал, тогда как документальное начало (несомненно, что оно присутствует) отнесено на второй план.

Одним из интересных примеров романа-интервью можно считать книгу Андрея Толубеева «В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста»²⁵. В романе элементы жанра интервью гармонично вплетены в жанровую конструкцию романа. Композиция романа включает беседы с людьми, знавшими народного артиста СССР Владислава Стржельчика. Роман состоит из бесед с женой В. Стржельчика Людмилой Шуваловой, коллегами-артистами Людмилой Макаровой, Алисой Фрейндлих, Светланой Крючковой, Олегом Басилашвили, Сергеем Юрским и др., сотрудниками театра, а также из авторских «показаний». Следует отметить, что «В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста» можно отнести к «романам о художнике», в данном случае к «роману об артисте». Это проявляется в способе художественной рефлексии и в форме композиционного построения, которое предполагает включение в произведение текстов, преподносимых автором как творение самих образов.

В современной азербайджанской литературе интерес представляет собой роман Вариса Елчиева (Varis Yolçiyev) «Надежды умирают последними» (Sonuncu ölən ümidlərdir, 2008), в котором композиция выстраивается вокруг интервью журналиста с подругой главной героини Наили. Жанровая структура этого произведения сложная. С одной стороны, мы можем наблюдать влияние публицистической литературы (сказывается и то, что автор В. Елчиев является незаурядным профессиональным журналистом), а с другой стороны, имеет место быть смешение романного начала с элементами драматических жанров.

Следует отметить, что в теории литературоведения принято выделять роман-исповедь, который в некоторых аспектах может соотноситься с романом-интервью, а в некоторых – с автобиографическим романом. Под исповедью традиционно понимают как церковный или общинный ритуал самоотчета, так и литературно-публицистический



и философский жанр. Одним из наиболее известных романов, в котором присутствуют элементы жанра исповеди, является роман Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau) «Исповедь» (Confessions of Jean-Jacques Rousseau (Les Confessions)). Жанровое смешение в этом романе проявляется не только в сочетании черт романа и исповеди, но также и жанра автобиографии. Автобиографичность романа-исповеди связана с тем, что герой такого произведения близок автору по своему жизненному опыту и мироощущению, а часто и по социальному статусу. Следует отметить, что в западной литературной традиции автобиографичность исповеди восходит к сочинению Блаженного Августина (Aurelius Augustinus) «Исповедь» (Confessiones). Состоящая из тринадцати сочинений августиновская «Исповедь» (Confessiones) считается первым образцом автобиографии в европейской литературе. В течение длительного времени этот манускрипт служил образцом для европейских писателей.

Роман-исповедь характеризуется также контаминацией с драматическими жанрами. В нем наблюдается ступенчатое усиление напряжения в развитии сюжета²⁶, приводящее к «неровному» разворачиванию конфликта. При этом сам конфликт характеризуется трагизмом судьбы главного героя²⁷. Драматизм в романе-исповеди проявляется и в повествовании: доминирующий способ репрезентации речи-монолога героя-рассказчика преподносит события сквозь призму восприятия этого героя. Такой способ повествования предоставляет автору ряд дополнительных преимуществ при раскрытии авторского замысла. Анализируя роман Джерома Сэлинджера (Jerome David Salinger) «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951) О.А. Филимонова отмечает, что «Сэлинджер выбирает самую экспрессивную из возможных романских форм – форму романа-исповеди. Рассказ ведется от лица подростка, речь которого представляет материал для лингвистического анализа. Стилю речи Холдена, кажущемуся столь индивидуальным и своеобразным, присуща универсальность, дающая возможность составить представление о свойственной подросткам манере выражать свои мысли и чувства и о речевой манере всего поколения»²⁸.

Автобиографичность романа-исповеди Анара (Anar) «Без вас» (Sizsiz) связан с тем, что это произведение автор посвятил светлой памяти своих родителей, выдающихся мастеров азербайджанской поэзии: отцу Расулу Рзе (Rəsul Rza) и матери Нигяра Рафибейли (Nigar Rəfibəyli). Особенностью этого романа является также и присутствие в нем литературной рефлексии.

Следует отметить, что жанровая конструкция современных романов-исповедей представляет собой сложную синтетическую матрицу, что вызывает дискуссии среди исследователей. Например, в



теории литературоведения до сих пор нет единого мнения о жанровой принадлежности романа Валерия Брюсова «Огненный ангел». Некоторые исследователи относят роман к авантюрно-философскому типу исторических романов²⁹, другие считают этот роман образцом символистской прозы с синтетической жанровой структурой³⁰. По мнению О.И. Осиповой, «недостаточно обозначить роман “Огненный ангел” как роман-исповедь, исторический, готический, символистский роман, необходимо рассмотреть возможность столь же многоуровневого восприятия жанра, изначально заложенного автором»³¹.

Несомненно, что доминирующей чертой романа-исповеди является сочетание жанровых черт романа и исповеди. Вместе с тем, проблема жанрового смешения в романе-исповеди этим не ограничивается. Исповедь как таинство проявляется в романе в новой содержательности: романы-исповеди оказываются гносеологически связаны с религиозной традицией, что подталкивает автора к контаминации элементов религиозных и эпических жанров. То есть можно говорить о межродовом жанровом смешении не только в контексте смешения художественного и публицистического начал, но и о внутриродовом жанровом смешении. Наличие сложных, переплетающихся схем жанрового взаимодействия и создает для исследователей трудности при классификации произведений, подобных брюсовскому «Огненному ангелу».

Многогранная жанровая конструкция характерна для романа Сабир Азери (Sabir Azəri) «Исповедь заключенного студента: биографический документальный роман» (Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafik sənədli roman)³². Как видно из названия, автор претендует на то, что роман является биографически-документальным. На наш взгляд, он вписывается в жанровую форму романа-исповеди. Следует отметить, что роман посвящен жизни автора, в нем раскрывается его судьба, а также жизнь его семьи, его окружения и современников. Это не означает, что в романе нет документальности. Наряду с публицистическим началом, в романе проявляется и влияние документальных жанров. Однако контаминация элементов документальных жанров не трансформирует композиционную структуру произведения.

Публицистичность нередко сочетается с сатирой. Одним из наиболее значимых публицистических жанров, в котором остро проявляет себя сатира, служит памфлет. Памфлет (англ. pamphlet) – злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение. Памфлет сочетает в себе характеристики как публицистических, так и сатирических жанров. Кроме этого, памфлеты могут облекаться в различные жанровые формы – письма, прокламации, пародии, рецензии. Таким образом, памфлет содержательно и структурно предрас-



положен к взаимодействию с различными жанрами, в том числе и с художественными. Смешение памфлета с художественными жанрами может привести к появлению своеобразных жанровых форм: роман-памфлет, пьеса-памфлет и т.д.

Синтезизм романа и памфлета приводит к тому, что роман-памфлет функционирует как жанровая форма, сочетающая в себе разные виды жанрового смешения. Обычно в романе-памфлете одновременно можно обнаружить межжанровое (межродовое и внутривидовое жанровое) и внутрижанровое смешение.

Например, таков роман-памфлет Карела Чапека (Karel Capek) «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*, 1936). Смешение художественного жанра романа и публицистического жанра памфлета приводит к межродовому жанровому смешению. Взаимодействие с публицистическими и научными жанрами проявляется и в форме вставных частей: мировоззренческая и философская дискуссия в романе разворачивается в двух вставных трактатах – «Закат человечества» Вольфа Мейнерта и анонимный «ИКС предупреждает». Таким образом, межродовое жанровое взаимодействие проявляется и в композиционной структуре романа «Война с саламандрами». Своеобразная форма межродового смешения здесь представляет собой пародирование газетных заметок, научных трактатов, политических программ и лозунгов.

Внутривидовое жанровое смешение в романе «Война с саламандрами» проявляется в обращении к мифическим поверьям. Выбор образа саламандры как некоего истребителя человеческого рода основан на существовавших некогда легендах и мифах. К мифам о саламандре обращались еще Плиний в «Естественной истории», авторы «Физиологуса», Марко Поло, Парацельс и др.

Внутрижанровое смешение проявляется в том, что это произведение содержит черты таких подвидов романа, как сатирический роман, фантастический роман, роман антиутопия и, наконец, роман-миф.

Особое внимание необходимо обратить на роман-фельетон. Появление романа-фельетона связано с публикацией романов в периодических изданиях. В 1800 г. в парижской газете «*Journal des Débats*» был предусмотрен раздел «*feuilleton*», в котором публиковалась не вошедшая в другие рубрики информация. В конце 30-х гг. XIX в. в этом разделе французских газет стали частями публиковать романы: в частности, «Век» Александра Дюма (Alexandre Dumas), «Вечный жид» (*Le Juif errant*) Эжена Сю (Marie Joseph Eugène Sue), «Старая дева» (*La Vieille Fille*) Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac). Идея публиковать в «*feuilleton*» романы принадлежит Эмилю де Жирардену (Émile de Girardin). Термин «фельетон» здесь – память об изначальном месте размещения в газете, а не указание на совмещение двух жан-



ровых конструкций. Азербайджанская романистика пошла несколько иным путем: публикация в периодических изданиях романа частями привела к становлению не романа-фельетона, а «маленького романа» как специфической жанровой конструкции, характерной только для конкретного исторического периода – конец XIX – начало XX вв.

Феномен азербайджанских «маленьких романов» был связан с особой ролью в области просвещения, которую взяла на себя национальная периодика на этом этапе. Литературные произведения в большей степени распространялись благодаря газетам, а не в форме отдельных книг и брошюр. Писатели «подстраивались» под требования издателей газет: если во Франции публиковались объемные романы, которые делились на части таким образом, что в каждой газете отрывок романа обрывался на интригующей сцене, то в Азербайджане издатели желали публиковать произведения, которые бы можно было опубликовать сразу или в нескольких номерах. Отсюда и основные характеристики «маленького романа»: небольшой объем текста; наличие упрощенной, но динамичной сюжетной линии; фрагментарная обрисовка образов и художественного пространства, являющегося в большей степени статичным; совпадение художественного и концептуального времени; пониженная насыщенность художественного пространства на фоне повышенной интенсивности художественного времени³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Mestergazi E.G.* Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 2008. С. 14.

Mestergazi E.G. Hudozhestvennaja slovesnost' i real'nost' (dokumental'noe nachalo v otechestvennoj literature XX veka): avtoref. dis. ... doktora filol. nauk. M., 2008. S. 14.

² *Коновалова Ж.Г.* «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США во второй половине XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. С. 6.

Konovalova Zh.G. «Amerikanskaja mechta» v hudozhestvenno-dokumental'noj literature SShA vo vtoroj polovine XX veka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Kazan', 2009. S. 6.

³ *Бочаров С.* Этические вопросы психологической прозы // Вопросы литературы. 1978. № 3. С. 263.

Bocharov S. Jeticheskie voprosy psihologicheskoy prozy // Voprosy literatury. 1978. № 3. S. 263.

⁴ *Тертычный А.А.* Жанры периодической печати. М., 2000. С. 7–8.

Tertychnyj A.A. Zhanry periodicheskoy pečati. M., 2000. S. 7–8.

⁵ *Бочаров А.Г.* Существует такое качество – публицистичность // Вопросы литературы. 1958. № 10. С. 93.

Bocharov A.G. Suschestvuet takoe kachestvo – publicisticnost' // Voprosy literatury. 1958. № 10. S. 93.



⁶ *Рогинская О.О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/507275.html> (дата обращения 21.12.2011).

Roginskaja O.O. Jepistoljarnyj roman: pojetika zhanra i ego transformacija v russkoj literature: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 2002. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/507275.html> (data obraschenija 21.12.2011).

⁷ *Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927. С. 146.

Grifcov B.A. Teorija romana. M., 1927. S. 146.

⁸ *Малахова А.М.* Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. М, 1974. С. 313.

Malahova A.M. Pojetika jepistoljarnogo zhanra // V tvorcheskoy laboratorii Chehova. M, 1974. S. 313.

⁹ *Рогинская О.О.* Указ. соч.

Roginskaja O.O. Ukaz. soch.

¹⁰ *Кожинов В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963. С. 415.

Kozhinov V. Proishozhdenie romana. Teoretiko-istoricheskij ocherk. M., 1963. S. 415.

¹¹ *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. Курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». М., 2000. С. 124.

Meletinskij E.M. Ot mifa k literature. Kurs lekicii po kursu «Teorija mifa i istoricheskaja pojetika povestvovatel'nyh zhanrov». M., 2000. S. 124.

¹² *Ахунду Ю.* Мәһһи әдәби дүһһямә (әдәби-тәһһғиди мәһһғәләһһр). В., 1998. С. 70.

Mir Səlal, Xəlilov P. Ədəbiyyatşünaslıđın əsasları. B., 1988. S. 265.

¹⁴ *Грифцов Б.А.* Указ. соч. С. 146.

Grifcov B.A. Ukaz. soch. S. 146.

¹⁵ *Лямзина Т.Ю.* Жанр эссе (К проблеме формирования теории). URL: http://www.psjourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm (дата обращения 1.12.2011).

Ljanzina T.Ju. Zhanr jesse (K probleme formirovaniya teorii). URL: http://www.psjourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm (data obraschenija 1.12.2011).

¹⁶ *Раşаyеvа N.A.* Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədi-estetik dərkі. Xalq yazıçısı Elçin yaradıcılığı əsasında: Filiologiya elmləri doktoru adı almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. B., 2004. S. 28.

¹⁷ *Тәууар Саламоғлу.* Dastan poetikası və roman. Elmi araşdırmalar (elmi-nəzəri məqalələr toplusu). VII buraxılış. № 3–4. B., 2004. S. 94.

¹⁸ *Ахундов Ю.* Тарих və роман. Баки, Yazıçı, 1988, S. 156.

¹⁹ *Вәлийев К.* Üzü işığa doğru. // Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə). B., 1982, S. 5.

²⁰ *Terrasse J.* Rhetorique de l'essai litteraire. Montreal, 1977. P. 1.

²¹ *Cabrera L.* El monte igbo finda, ewe erisba, vititinfinda (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba). Miami, 2000. P. 7.

²² *Ишкова И.Б.* Креольский язык босаль в художественной литературе Кубы второй половины XIX – середины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 12.

Ishkova I.B. Kreol'skij jazyk bosal' v hudozhestvennoj literature Kuby vtoroj poloviny XIX – serediny XX veka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 2009. S. 12.

²³ *Ильченко С.Н.* Интервью в журналистском творчестве. СПб., 2003. С. 10.

I'l'chenko S.N. Interv'ju v zhurnalistskom tvorchestve. SPb., 2003. S. 10.

²⁴ «У нас есть писатели, но нет литературы». Интервью с А. Найманом // Российская газета. Центральный выпуск. 2003. 24 ноября. № 3352.

«U nas est' pisateli, no net literatury». Interv'ju s A. Najmanom // Rossijskaja gazeta. Central'nyj vypusk. 2003. 24 nojabrja. № 3352.



²⁵ См.: Толубеев А. В поисках Стрельчика: роман-интервью о жизни и смерти артиста. М., 2008.

Sm.: Tolubeev A. V poiskah Strzhel'chika: roman-interv'ju o zhizni i smerti artista. M., 2008.

²⁶ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. Киев; Одесса, 1985. С. 92.

Zhanrovyye raznovidnosti romana v zarubezhnoy literature XVIII – XX vekov. Kiev; Odessa, 1985. S. 92.

²⁷ Там же.

Tam zhe.

²⁸ Филимонова О.А. Бытийная и характеризующая пропозиции в смысловой организации художественного текста (на материале перевода и оригинала романа Дж.Д. Сэллинджера «Над пропастью во ржи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007, С. 10.

Filimonova O.A. Bytijnaja i harakterizujuwaja propozicii v smyslovoj organizacii hudozhestvennogo teksta (na materiale perevoda i originala romana Dzh.D. Sjelindzhera «Nad propast'ju vo rzhi»): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk, 2007, S. 10.

²⁹ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.

Malkina V.Ja. Pojetika istoricheskogo romana. Problema invarianta i tipologija zhanra: na materiale russkoj literatury XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. filol. nauk. M., 2001.

³⁰ Ильев С.П. Поэтика русского символистского романа. Л., 1991.

Il'ev S.P. Pojetika russkogo simvolistskogo romana. L., 1991.

³¹ Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2009. С. 13.

Osipova O.I. Zhanrovoye svoebrazie prozy V. Brjusova 1900-h godov: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Vladivostok, 2009. S. 13.

³² Azəri S. Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafiksənədli roman // Azəri Sabir. B., 2007.

³³ См.: Шарифова С.Ш. Генезис азербайджанского романа: жанровые характеристики романа - хекаята и «маленького романа». М., 2009. С. 176-187.

Sm.: Sharifova S.Sh. Genezis azerbajdzhanskogo romana: zhanrovyye harakteristiki romana - hekajata i «malen'kogo romana». M., 2009. S. 176–187.



ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.А. Полетаева

«КНИГА О РЫЦАРЕ СИФАРЕ»: прообраз испанского рыцарского романа

В статье рассматривается первый автохтонный испанский рыцарский роман «Рыцарь Сифар» (ок. 1300 г.). Автор предпринимает попытку выяснить, какие именно особенности поэтики этого текста позволяют, несмотря на всю его оригинальность и непохожесть на классические образцы куртуазного романа, начинать историю рыцарской литературы на Пиренейском полуострове именно с него.

Ключевые слова: «Книга о рыцаре Сифаре»; рыцарский роман; средневековый роман; испанская литература.

Самые первые образцы рыцарского романа пришли в Испанию из Франции и были переведены на кастильский и каталонский языки. Первый испанский оригинальный роман «Книга о рыцаре Сифаре» датируется примерно 1300 г.¹ В XVI в., когда жанр достигает на Пиренейском полуострове своего апогея и рыцарская литература печатается непрерывным потоком, «Рыцарь Сифар» издается дважды – в 1512 и 1529 гг., что может служить косвенным свидетельством того, что эта книга воспринималась читателями в одном ряду с «Амадисом» и «Тирантом». Вопрос об авторстве «Рыцаря Сифара» остается открытым до сих пор. Значительное количество отсылок к Священному Писанию, религиозный дидактизм и использование агиографических жанров практически не оставляют сомнений в том, что роман был написан клириком².

Большинство исследователей относят текст к рыцарским романам – *libros de caballería*. При этом каждый, кто пишет о нем, подчеркивает его жанровую неоднородность³. Действительно, «Рыцарь Сифар», как ни одно другое произведение, вобрал в себя все жанры и тенденции XIV в., от восточной апологии до бретонских повествований. Это своеобразный компендиум жанров европейской средневековой литературы. Удивительно то единодушие, с которым исследователи говорят об уникальности этой книги, ее непохожести на остальные рыцарские романы, особом положении среди рыцарской литературы и т.п. Они указывают, прежде всего, на многочисленные, отчетливо выраженные жанровые формы, которые вмещает в себя «Сифар»; нетипичный образ самого Сифара, имеющего не так уж много общего как с героями современных ему рыцарских романов, так и с персонажами типа Амадиса и Эспландиана; дидактизм; несвойствен-



ное для жанра внимание к бытовым деталям. Однако большинство исследователей причисляют «Сифара» к рыцарским романам. Попробуем понять, что в этой книге есть такого, что, несмотря на всю ее непохожесть и своеобразие, позволяет начинать историю рыцарского романа в Испании именно с нее.

В современных изданиях⁴ текст включает в себя пролог и четыре части (в рукописях такого дробления нет). В прологе автор, соглашаясь со средневековым канонem, утверждает, что перевел книгу на кастильский с халдейского (что в ту эпоху могло быть синонимом арабского) и называет себя «traslador». Никаких подтверждений восточного происхождения «Рыцаря Сифара» найдено не было, однако влияние арабской традиции на стилистику и структуру романа очевидно. Первые две части содержат рассказ о злключениях Сифара и его семьи, вынужденной разлуке и счастливом воссоединении рыцаря, ставшего к тому времени королем, с женой и детьми. Третья часть – «Наказы короля Ментона» («Castigos del rey de Mentón») – полностью состоит из советов, которые Сифар дает своим сыновьям Гарфину и Робоану. Часть из них оформлена в традиции популярного средневекового жанра примера (*exemplum*), другая часть напоминает морализаторский трактат⁵. Последняя, четвертая часть «Деяния Робоана» («Los hechos de Roboán») рассказывает о приключениях младшего сына Сифара, который в некотором смысле повторяет путь отца и становится императором. Таким образом, главным действующим лицом первых трех частей является рыцарь Сифар, а последней – его сын⁶. В финале происходит окончательное воссоединение семьи, собравшейся в монастыре, чтобы возблагодарить Бога.

Специфический образ Сифара, сочетающий в себе черты как святого, так и воина, рыцаря, является тем смысловым стержнем, который организует все действие и сюжетное развертывание романа. Все события так или иначе связаны с раскрытием этого образа. Путь Сифара от рядового вассала до короля Ментона и испытания, которые ему пришлось пройти на этом пути, составляют сюжетную основу романа⁷. Структура образа протагониста обуславливает присутствие в сюжете элементов как рыцарской, так и агиографической литературы. В основных своих чертах образ этот обрисован еще в прологе: «Он всегда находил опору в Боге, и Бог не оставлял его во всех его делах <...> и рыцарь этот от природы отличался **правильным разумением** и силой, был справедлив и правдив»⁸. Выделенное нами определение – *de buen seso* (что может означать: «обладающий правильным разумением», «сознательный», «рассудительный», «благо-разумный», «разумный»; но как бы мы ни переводили это сочетание, акцент в нем делается, прежде всего, на природный ум) – ключевое в образе Сифара. Оно повторяется настолько часто на протяжении все-



го повествования, что приобретает почти формульный характер, как, например, определение эпического Сиды («Сид, в час добрый надевший шпагу»). Это качество Сифара выделяет его среди всех остальных людей. Обладающий правильным разумением, разумностью герой достоин стать протагонистом, его история может быть описана в книге, поскольку она поучительна для остальных как пример надлежащего поведения. Для самого автора эта характеристика – лучшее украшение человека, о чем он и говорит в Прологе: «Среди всех благ, которые Бог пожелал дать человеку, и среди всех знаний, которые человек может приобрести, природное разумение есть светоч, озаряющий все вокруг»⁹. По словам самого героя, Бог изначально наделил людей разной способностью к разумению: «Бог сотворил людей по разумению и пониманию не равными, но различными, как мужчин, так и женщин»¹⁰. Разумность Сифара – это не его личная заслуга, а, скорее, божий дар: «Он всегда говорил правду, а не ложь, когда его о чем-то спрашивали, и делал это со свойственной ему разумностью, которую *Бог вложил в него*»¹¹ (курсив наш – *Е.П.*). Таким образом, Сифар, обладающий разумностью, оказывается отмеченным божественной печатью, и это предопределяет все его поступки, слова и мысли. Еще одно уникальное качество Сифара – его воинская доблесть. Он не обладает сверхъестественной силой и не сражается один против целого войска противника, однако смекалка, наблюдательность и исключительная отвага делают его непревзойденным рыцарем. Каждый раз, когда Сифар садится на коня и берет в руки меч, его сопровождает характеристика «искусный воин» (*caballero buen armado*). Его доблесть признают как друзья, так и враги.

Что примечательно, во всем романе мы не найдем ни одного упоминания о внешней красоте или учтивости Сифара – качествах, непременно отличающих всех героев испанских романов, начиная с Амадиса (и – ранее – героев многих переводных французских романов). В «Сифаре» мы не встретим практически никаких отражений куртуазной культуры. Ничего не известно об образованности, музыкальных и эпистолярных талантах Сифара, его умении вести приятный и учтивый разговор. Эти качества оказываются не важными для идеального рыцаря. В этом плане Сифар гораздо ближе к другому типу героя, нежели Амадис или Тирант. Очевидно сходство образов Сифара и эпических героев средневековой испанской литературы, в первую очередь, Сиды, которому посвящены большая эпическая поэма, многочисленные романсы и хроники. Главные качества Сиды, также как и Сифара, – это воинская доблесть (он настолько могучий и грозный воин, что враги-мавры разбегаются лишь при одном его появлении), природная смекалка и набожность. Оба героя совершают богоугодные дела: Сид воюет с маврами и возвращает захваченные ими христиан-



ские города, Сифар – справедливый король, благодаря его мудрому правлению подданные живут в мире и благоденствии. Кроме того, поразительно схожи причины, заставившие обоих героев отправиться на поиски приключений. Вернее, в изгнание, где им предстоит участвовать в битвах и снискать воинскую славу, так как ни Сид, ни Сифар не ищут приключения ради приключения. Герои покидают свой дом не по собственному желанию, а по воле своего сеньора-короля. В случае с Сидом причиной немилости короля становится навет недругов героя; в «Сифаре» присутствует тот же мотив: король поддается уговорам тайных врагов рыцаря, завидующих его невероятным успехам на поле брани и доблести, и не призывает его больше на войну, что означает для Сифара и его семьи лишение средств к существованию. Поэтому герой вместе с женой и детьми отправляется в чужие края искать лучшей доли.

Кроме этого, Сифар обладает и важнейшей христианской добродетелью – смирением. Лишившись семьи (старшего сына унесла львица, младший потерялся, жену похитили), Сифар обращается к Богу: «Господь Всемогущий, благословенно имя твое за милость, которую ты мне являешь, но, если я прогневил тебя моей жизнью, забери у меня ее, ибо не нужна она мне, и не могу я терпеливо снести то, что произошло <...> но если тебе угодно, чтобы претерпел я еще в этом мире, делай со мной то, что тебе будет угодно, я готов выдержать, все, что мне уготовано»¹². Проявив таким образом надлежащее смирение, а, значит, разумность, Сифар уподобляется христианским мученикам (недаром он вспоминает здесь же испытания святого Евстафия – «как помог ты блаженным рабам твоим Евстафию и жене его Феопистии и его сыновьям Агапию и Феописту»)¹³. Сифара, как и святого Евстафия, отличает полное смирение перед испытаниями, которые ему посланы свыше.

По сути, природная разумность, воинская доблесть и смирение – единственные качества, которые характеризуют Сифара. Все остальные так или иначе с ними связаны. Именно они, сочетаясь друг с другом, рисуют нам образ идеального рыцаря. Разумеется, эти качества должны быть в высшей степени развиты, более чем у окружающих героя воинов.

Таким образом, перед нами герой, типологически более близкий эпическому герою и герою агиографической литературы, нежели герою куртуазного романа.

«Повесть о Граале» Кретьена де Труа положила начало одному из наиболее распространенных типов рыцарского романа Средневековья – роману религиозному. Путь героя такого романа представлял собой путь человека к Богу, предполагающий серию приключений-испытаний, в процессе которых происходит самопознание и само-



совершенствование рыцаря. Именно так устроен сюжет многочисленных романов о поисках Грааля. Однако в кастильской литературе получило продолжение другое направление – роман, повествующий о земном пути героя, приводящем его в итоге к трону и вершинам мирской славы. Герой этого типа романа изначально находится в состоянии гармонии с Богом, и гармония эта никогда не нарушается. Испытания, через которые ему предстоит пройти, – вполне земные, они никак не меняют характер героя, а лишь способствуют приумножению его славы и материального достатка. В связи с этим говорят о «деспиритуализации» испанского рыцарского романа (А. Дуран¹⁴). Однако это вовсе не означает полного отсутствия религиозного подтекста. Религиозно-дидактическая установка «Сифара» очевидна. Но выражена она на несколько ином уровне: в текст включены образцы жанра проповеди (*sermón*), наставления и нравоучительные отступления. Они могут быть вложены в уста одного из персонажей, либо принадлежать повествователю. Так, последний, описывая несправедливую опалу, которой подвергся Сифар из-за «плохих советников» (*mal consejeros*) короля, делает отступление и пускается в пространные рассуждения о том, кого должно и кого не должно слушать правителю для того, чтобы принять справедливое решение. Сифару и его жене Грима также принадлежат многочисленные моралистические рассуждения: о повиновении божьей воле, в первую очередь, а также о покорности мужу, помощи ближнему, благоразумии и т.д. В этом смысле «Сифар» находится полностью внутри современной ему литературной традиции, в которой религиозный дидактизм был характерен практически для любого письменного текста.

Ярко выраженная дидактическая направленность «Сифара» становится причиной того, что современные ученые, определяя жанр книги, отмечают прежде всего те ее черты, которые не характерны для испанского рыцарского романа периода его расцвета. Так, «Сифара» помещают где-то на середине пути между сказкой и рыцарским романом¹⁵, называет его «незрелым и переходным рыцарским романом»¹⁶. Говорят и о принадлежности романа к другому жанру. Так, по мнению Л. де Стефано, этот текст нельзя причислить к рыцарским романам, так как его морализаторская интенция подчиняет себе все элементы поэтики¹⁷. «Сифар» должен быть отнесен к дидактико-моралистическому жанру (*género didáctico-moral*), утверждает Л. де Стефано (при этом, правда, не уточняется, какие именно тексты испанской словесности XIII–XIV вв. стоят в одном ряду с романом и принадлежат к этому жанру). В качестве аргументов она называет дидактическую направленность романа, сходство образа Сифара и персонажей агиографической литературы, отсутствие мотивов куртуазной литературы и многие другие аспекты, на которые мы частично указали выше.



Один из основных доводов исследовательницы – это несвойственная рыцарскому роману трактовка понятия авантюры, важнейшего элемента сюжетосложения. Действительно, в отличие от романов XVI века, в «Сифаре» авантюра не самоцельна. Герой не стремится на поиски приключений, наоборот, порой он старается их избегать, считая бесполезный риск небогоугодным делом. Нельзя отрицать и того, что в «Сифаре» крайне мало личных поединков героя, в основном он сражается во главе армии против войска противника. Также не типично для жанра отсутствие любовных авантур в романе.

В «Сифаре» еще не происходит осмысления авантюры как приключения, через которое должен пройти герой, чтобы доказать свой статус. Само это понятие – предмет рефлексии во французском куртуазном романе и более позднем испанском – имеет в «Сифаре» другое значение. Само слово *aventura*¹⁸ и другие однокоренные слова (*ventura*, *aventurado*, *desventurado*, *bienaventurado*, *aventurar*) встречаются в тексте достаточно часто. Рассмотрим их подробнее, поскольку они обозначают чрезвычайно важный для рыцарского романа комплекс понятий. Практически всегда они связаны с понятиями везения / невезения и судьбы. Слова *aventurado* и *desventurado* выступают в качестве антонимов и относятся чаще всего к герою или другому рыцарю. Первое можно перевести как «удачливый», «везучий», «тот, которому благоволит судьба». Так, отшельник, которому во сне явился Бог и поведал о великой миссии, которая ждет его гостя, будит Сифара с такими словами: «Вставайте и отправляйтесь в путь в добрый час, потому что вы должны стать самым удачливым рыцарем из всех, что были»¹⁹. Рибальдо, узнав историю злоключений Сифара, несколько раз называет его «несчастный рыцарь» (*caballero desventurado*).

Слово *bienaventurado* так же, как и *aventurado*, можно в некоторых случаях перевести как «удачливый», однако здесь еще и другой оттенок смысла – «благословенный», «блаженный». Обращаясь к Богу за помощью, Сифар вспоминает «блаженных Евстафия и жену его Феопистию» (*bienaventurados Eustaquio y Teospita su mujer*). Наставляя сыновей в том, каким должен быть идеальный рыцарь и правитель, Сифар каждую новую мысль начинает словами: «блажен тот, кто...» или «благословен тот король, который...» (*bienaventurado es que...*).

Слова *ventura* и *aventura* иногда используются как синонимы. По большей части они встречаются в выражениях *por ventura* и *por aventura*, которые означают «к счастью», «возможно», «случайно». Также *ventura* может означать «судьба», «доля». Когда Сифара спрашивают жители Галапии о том, как он оказался в этих землях, он отвечает: «Так захотела моя судьба» (*Así como quiso la mi ventura*). В другом эпизоде отшельник интересуется у Сифара, почему тот идет пешком, а не едет на коне, как подобает рыцарю. Тот объясняет: «Такая моя судьба,



что не служит мне животное больше десяти дней»²⁰. Показательно, что сам Сифар ни разу не называет выпавшие ему испытания «несчастьем» – *desventura* (так злоключения героя называют повествователь и Рибальдо), а только «судьбой» (*ventura*). Для него понятие судьбы сливается с понятием божьей воли (еще раз рассказывая о своей особенности, связанной со смертью лошадей, он называет это «то, что мне послал Бог» – *que me mandó Dios*).

Наибольший интерес из этого ряда слов представляют существительное *aventura* и глагол *aventurar*. Удивительно, но значение, вложенное в эти слова автором начала XIV в., гораздо ближе к современному, чем то, которое мы встречаем в романах XVI–XVII вв. Их смысл в «Сифаре» всегда связан с риском, причем бессмысленным и напрасным, и опасностью. Чаще всего эти слова встречаются в третьей части, где Сифар наставляет сыновей и предостерегает от ошибок, к числу которых относится участие в опасных и рискованных авантюрах (*aventuras*). «Тот, кто ввязывается в дело [авантюру], в котором не разбирается как следует, подобен слепому, который собирается пройти по месту, где есть пещеры и колодцы»²¹. Однако здесь речь идет не о любом приключении, а лишь о том, которое начато без должной подготовки и всестороннего обдумывания (отсюда колебания Сифара, которые он испытывает каждый раз, прежде чем принять участие в поединке или войне, а также его попытки решить конфликт мирным путем).

Соответственно, глагол *aventurarse* означает «бессмысленно рисковать», «ввязываться в авантюру». «Должно быть подготовленным, потому что подготовка рождает уверенность, а дерзость рождает раскаяние. А, когда рискуешь напрасно, даже если ты спасешься, спасение это не будет благом, поскольку нет выгоды там, где ты не сообразишься с правилами»²², – наставляет герой Гарфина и Робоана. Как видим, авантюра в понимании Сифара – это дело, к которому подходят без должной подготовки, не оценив все опасности и возможности. Это отрицательное понятие. Авантюры разумный рыцарь должен избегать.

Таким образом, проанализировав употребление понятий, связанных с авантурой, можно сделать вывод: в «Сифаре» авантюра не является самоценной. Приключение рыцаря должно иметь цель и оправдание, а также быть тщательно подготовлено и обдуманно. Со временем понятие авантюры претерпит изменение, в ренессансном романе она превратится в главную цель героя, в единственный способ его самоидентификации и развития. В романе XVI в. авантюры заканчиваются там, где заканчивается повествование. Но они всегда могут легко получить продолжение: недаром «Амадиса» «дописывали» столько раз. С «Сифаром» иное: добившись своей цели, получив королевство, ге-



рой из странствующего рыцаря превращается в мудрого правителя и наставника – меняются акценты в его образе. Однако такое словоупотребление ни в коем случае не означает отрицательного отношения к приключению как таковому. Речь идет лишь об обосновании, которое должно иметь каждое приключение, его оправданности и обусловленности необходимостью в рамках христианской морали.

Тем не менее, представляется все же возможным и даже необходимым поставить «Сифара» в один ряд с такими книгами, как «Амадис» и «Пальмерин» и начать историю жанра в Испании именно с него. Связь «Рыцаря Сифара» с повествованиями типа «Амадиса» можно обнаружить, прежде всего, на уровне сюжетной структуры, основным компонентом которой является *авантюра*. Авантюра – принятый в литературоведении термин, означающий основную композиционную единицу рыцарского романа. Используя этот термин, необходимо учитывать, что авантюра может быть рассмотрена с двух разных точек зрения – как изнутри текста, так и извне. С одной стороны, авантюра – это приключение рыцаря, в процессе которого актуализируются основные идеалы рыцарского универсума и результатом которого является некое смысловое и/или материальное приращение (о чем мы писали выше). С другой стороны, – это основная сюжетно-композиционная единица рыцарского романа, обладающая устойчивой структурой и функцией, в рамках которой происходят события романа. В «Сифаре» основные события романа оформлены в виде авантур. Перемещение героя в пространстве, вызванное различными мотивами, приводит к возникновению приключений-авантур. Авантюра имеет трехчастную структуру и состоит из завязки, пика авантюры и развязки. Ядром авантюры, ее наивысшей точкой развития является сражение. Это может быть сражение массовое, битва армий или нескольких рыцарей, поединок. При этом можно выделить авантюры с отчетливо выраженной кульминацией (поединок героя с врагом) и более «растянутые» или многосоставные авантюры, в процессе которых происходит серия авантур-сражений, объединенных общей причиной и целью.

Возникновение авантюры, ее завязка – это момент нарушения мира, которое всегда вызвано внешним вмешательством (и в этом принципиальное отличие испанского рыцарского романа от романов Кретьена де Труа, где конфликт, побуждающий героя к действию, имел внутренний характер). Возможны различные варианты нарушения мира: нападение врагов, недостача (например, желание завоевать королевство), несправедливость в отношении тех, кто находится под защитой рыцаря. В результате поединка рыцаря с врагом (или битвы с врагами) нарушение устраняется и восстанавливается мир – это развязка авантюры. Способ взаимодействия авантур друг с другом может быть разным: так, две непосредственно следующие друг за



другом авантюры бывают связаны причинно-следственной связью, другие, наоборот, возникают сами по себе и не оказывают влияния на дальнейший ход событий. Таким образом, в романе сочетаются кумулятивный и циклический способы сюжетосложения.

Все авантюры в «Сифаре» выстроены в порядке возрастания сложности и значения для рыцаря. В результате удачного завершения каждой из них рыцарь получает все более значительные материальные блага, и пропорционально этому растет его слава. Переход от одной авантюры к другой также растягивается. Таким образом, перед нами не случайное скопление не связанных друг с другом эпизодов-авантур, а логически организованная структура, элементы которой выстроены от меньших и более простых к более сложным и неоднородным.

Не все события в романе реализуются в форме авантур²³. Так, история о потере детей и похищении жены героя воспроизводит подобный эпизод из жития св. Евстафия, которое, в свою очередь, как и большинство христианских житий, испытало на себе влияние византийского романа. Рыцарская литература впитала в себя большинство сюжетных ситуаций византийского романа: разлука родственников, похищение жены (невесты) и связанное с ним путешествие в дальние страны, кораблекрушение, ложное обвинение жены (невесты), узнавание/неузнавание, счастливое воссоединение семьи (любовников). Так, в «Сифаре» мы встречаем практически все эти ситуации: потеря детей; похищение жены; обвинение ее в прелюбодеянии, узнавание и финальное воссоединение. Активное использование житийных мотивов и сюжетных ситуаций связано со специфическим идейным наполнением романа. В центре «Сифара» находится идея *испытания*. Но речь не идет о том испытании, через которое проходили, скажем, Ивэйн и Эрек, чтобы доказать всем и, в первую очередь, себе свое соответствие статусу идеального рыцаря. Приключения Сифара – это испытания, посылаемые ему Богом для того, чтобы проверить твердость его духа и крепость его веры, они подобны испытаниям библейского Иова.

Подводя итог анализу романа, можно сделать следующие выводы:

1. В «Сифаре» еще не сформировался полностью тип героя, характерный для рыцарской литературы. Р. Хаус Веббер очень верно назвала Сифара «наполовину святым, наполовину странствующим рыцарем»²⁴. Действительно, обе эти составляющие одинаково значимы в образе героя, и этим обусловлено присутствие мотивов житийной литературы, значимых для развития сюжета.

2. Авантюра еще не приобретает той самоценности, которая свойственна ей во французском романе и испанском романе XVI в.



Приключения героя имеют в «Сифаре» иное оправдание и иную цель, что связано с религиозной и дидактической направленностью романа.

3. Вместе с тем можно уже выделить те характерные особенности повествовательной структуры, которые получит наиболее полное воплощение в романах эпохи Возрождения. Это, прежде всего, сам принцип организации повествования вокруг фигуры рыцаря: сюжет разворачивает биографию героя. Кроме того, сюжетная схема романа уже отчетливо членится на отрезки-авантюры, имеющие однотипную структуру и вводящиеся в повествование определенным способом (в результате нарушения мира). Основные события романа реализуются в форме этих авантур-приключений. Последовательное прохождение героя через них приводит его на вершину мирской славы. И, наконец, здесь уже можно обнаружить одну из отличительных особенностей классического испанского рыцарского романа – тяготение повествования к бесконечному воспроизведению самого себя за счет присоединения истории сына к истории отца и т.д.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ До нашего времени дошли две рукописи романа – одна из них относится к XV в. и хранится в Национальной библиотеке в Мадриде, вторая, более ранняя (XIV в.), находится в Париже.

Do nashego vremeni doshli dve rukopisi romana – jedna iz njih odnositsja k XV v. i hranitsja v Nacional'noj biblioteke v Madride, vtoraia, bolee rannaja (XIV v.), nahoditsja v Parizhe.

² Основанием для датировки текста послужило упоминаемое в прологе историческое событие – празднование юбилея 1300 г. в Риме папой Бонифацием VIII – наряду с некоторыми лингвистическими особенностями. Здесь же, в прологе, упоминается некий Ферран Мартинес (Ferrán Martínez), архидьякон из Мадрида. Именно его многие ученые считают автором книги, однако доказать это, впрочем, как и опровергнуть, до сих пор не удастся. Подробнее о сильных и слабых сторонах гипотезы об авторстве Феррана Мартинеса см. статью: *Hernández F.J. Ferrán Martínez, escrivano del rey, canónigo de Toledo y autor del Libro del Cavallero Zifar // Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1978. Vol. LXXXI. P. 289–325.*

Osnovaniem dlja datirovki teksta poslužilo upominaemoe v prologe istoricheskoe sobytie – prazdnovanie jubileja 1300 g. v Rime papoj Bonifaciem VIII – narjadu s nekotorymi lingvisticheskimi osobennostjami. Zdes' zhe, v prologe, upominaetsja nekiy Ferran Martines (Ferrán Martínez), arhid'jakon iz Madrida. Imenno ego mnogie ucenyje schitajut avtorom knigi, odnako dokazat' jeto, vprochem, kak i oprovergnut', do sih por ne udaetsja. Podrobnее o sil'nyh i slabyh storonah gipotezy ob avtorstve Ferrana Martinesa sm. stat'ju: *Hernández F.J. Ferrán Martínez, escrivano del rey, canónigo de Toledo y autor del Libro del Cavallero Zifar // Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1978. Vol. LXXXI. P. 289–325.*

³ Первым это сделал М. Менендес Пелайо еще на заре научного изучения рыцарского романа. См. его работу: *Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. Madrid, 2008.*

Pervym jeto sdelal M. Menendes Pelajo esche na zare nauchnogo izuchenija rycarskogo romana. Sm. ego rabotu: *Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. Madrid, 2008.*



⁴ *Muela J.G.* Libro del Caballero Zifar. Madrid, 1982; *González C.* Libro del Caballero Zifar. Madrid, 1983; *Olsen M.A.* Libro del Cavallero Çifar. Madison, 1984; *Moleiro M., Rico Fr.* Libro del caballero Zifar. Códice de París. Barcelona, 1996.

⁵ Эта пестрая жанровая мозаичность (хотя и организованная несколько примитивно и искусственно), характерная для «Сифара», – главная находка анонимного автора, выделяющая его книгу среди всей романной традиции Испании вплоть до начала XVII в., когда к подобному жанровому «многоголосию» прибегнул Сервантес. Надо заметить, что и другие ключевые тексты средневековой испанской литературы – «Книга благой любви» Хуана Руиса и «Селестина» Фернандо Рохаса – вбирали в себя многочисленные современные им жанровые формы. Вопрос о взаимодействии жанров внутри текста «Сифара», а также многочисленных его источниках интересен и достоин внимания. Однако мы вынуждены оставить ее за рамками нашего анализа. Сошлемся на несколько классических работ, в которых исследуется эта тема: *Burke J.F.* The Libro del caballero Zifar and the medieval sermon // Viator. 1970. Vol. I. P. 207–221; *Shcolberg K.R.* The structure of the Caballero Zifar // Modern Language Notes. 1964. Vol. LXXIX. P. 113–124; *Walker R.M.* Tradition and technique in the «Libro del caballero Zifar». London, 1974.

Jeta pestraja zhanrovaja mozaichnost' (hotja i organizovannaja neskol'ko primitivno i iskusstvenno), harakternaja dlja «Sifara», – glavnaja nahodka anonimnogo avtora, vydeldjajuwaja ego knigu sredi vsej romannoj tradicii Ispanii vplot' do nachala XVII v., kogda k podobnomu zhanrovomu «mnogogolosiju» pribegnul Servantes. Nado zametit', chto i drugie kljuचेvye teksty srednevekovoj ispanskoj literatury – «Kniga blagoj ljubvi» Huana Ruisa i «Sestina» Fernando Rohasa – vbirali v sebja mnogochislennye sovremennye im zhanrovyje formy. Vopros o vzaimodejstvii zhanrov vnutri teksta «Sifara», a takzhe mnogochislennyh ego istochnikah interesen i dostoin vnimanija. Odnako my vynuzhdeny ostavit' ee za ramkami nashego analiza. Soshlemsja na neskol'ko klassicheskikh rabot, v kotoryh issleduetsja jeta tema: *Burke J.F.* The Libro del caballero Zifar and the medieval sermon // Viator. 1970. Vol. I. P. 207–221; *Shcolberg K.R.* The structure of the Caballero Zifar // Modern Language Notes. 1964. Vol. LXXIX. P. 113–124; *Walker R.M.* Tradition and technique in the «Libro del caballero Zifar». London, 1974.

⁶ Такая смена (отца сыном или в некоторых случаях одного брата другим) станет типичным для оригинального испанского романа приемом. В будущем, уже в XVI в., эта «передача эстафетной палочки» внутри семьи рыцаря приведет к появлению огромных циклов, где на смену приключениям героя приходят приключения его сына, затем внука, правнука и т.д. Окончательное оформление эта схема, это нанизывание биографий, получило впервые в «Амадисе Гальском».

Takaja smena (otca synom ili v nekotoryh sluchajah odnogo brata drugim) stanet tipichnym dlja original'nogo ispanskogo romana priemom. V buduschem, uzhe v XVI v., jeta «peredacha jestafetnoj palochki» vnutri sem'i rycarja privedet k pojavleniju ogromnyh ciklov, gde na smenu priključenijam geroja prihodjat priključenija ego syna, zatem vnuka, pravnuka i t.d. Okonchatel'noe oformlenie jeta shema, jeto nanizyvanie biografij, poluchilo pervyje v «Amadise Gal'skom».

⁷ В 4-й части повествование сосредоточено на подвигах сына Сифара Робоана, однако это в некотором смысле тавтология: приключения сына дублируют и повторяют приключения отца.

V 4-j chasti povestvovanie sosredotocheno na podvigah syna Sifara Roboana, odnako jeto v nekotorem smysle tautologija: priključenija syna dublirujut i povtorjajut priključenija otca.

⁸ «se tuvo él siempre con Dios y Dios con él en todos los hechos <...> el cual caballero era cumplido de **buen seso natural** y de esforzar, de justicia y de buena verdad». Здесь и



далее текст романа «Рыцарь Сифар» цитируется по изданию: Libro del Caballero Zifar / Ed. de Cristina González. Madrid, 2010. (P. 75).

«se tuvo él siempre con Dios y Dios con él en todos los hechos <...> el cual caballero era cumplido de buen seso natural y de esforzar, de justicia y de buena verdad». Zdes' i dalee tekst romana «Rycar' Sifar» citruetsja po izdaniju: Libro del Caballero Zifar / Ed. de Cristina González. Madrid, 2010. (P. 75).

⁹ «Entre todos los bienes que Dios quiso dar al hombre, y entre todas las otras ciencias que aprende, la candela que a todas estas alumbrá, seso natural es» (P. 76).

¹⁰ «Dios no hizo los hombres iguales ni de un seso ni de un entendimiento, mas departidos, tan bien varones como mujeres» (P. 81).

¹¹ «siempre decía verdad y no mentira cuando alguna demanda le hacían, y esto hacía con buen seso natural que Dios pusiera en él» (P. 89).

¹² «Señor Dios, bendito sea el tu nombre por cuanta merced me haces, pero Señor, si te enojas de mí en este mundo, sácame de él; ca ya me enoja la vida, y no puedo sufrir bien con paciencia así como solía <...> pero si aún te place que mayores trabajos pase en este mundo, haz de mí a tu voluntad; ca aparejado estoy de sufrir quequier que me venga».

¹³ «... así como ayudaste los tus siervos bienaventurados Eustaquio y Teospita su mujer y a sus hijos Agapito y Teospito». Параллель между этой сюжетной ситуацией «Сифара» и житием святого Евстафия Плакиды (первая его испанская редакция появилась примерно тогда же, когда и наш роман, греческий же оригинал относится предположительно к VII в.) очевидна. Некоторые западные исследователи не сомневаются в том, что автор «Сифара» напрямую и вполне сознательно заимствовал историю святого и положил ее в основу первой части своей книги. Этому вопросу посвящено множество работ, например: *Wagner Ch. Ph. The Sources of El Caballero Cifar // Revue Hispanique. 1903. № 10. P. 5–104; Gómez Redondo F. El desarrollo da la Hagiografía // Historia de la prosa medieval castellana. Vol. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso. Madrid, 1999. P. 1916–2001.*

«... así como ayudaste los tus siervos bienaventurados Eustaquio y Teospita su mujer y a sus hijos Agapito y Teospito». Parallel' mezhdú jetoj szuzhetnoj situaciej «Sifara» i zhitijem svjatogo Evstafija Plakidy (pervaja ego ispanskaja redakcija pojavilas' primerno togda zhe, kogda i nash roman, grecheskij zhe original odnositsja predpolozhitel'no k VII v.) ochevidna. Nekotorye zapadnye issledovateli ne somnevajutsja v tom, chto avtor «Sifara» naprjamuju i vpolne soznatel'no zaimstvoval istoriju svjatogo i polozhil ee v osnovu pervoj chasti svoej knigi. Jetomu voprosu posvjasceno mnozhestvo rabot, naprimer: *Wagner Ch. Ph. The Sources of El Caballero Cifar // Revue Hispanique. 1903. № 10. P. 5–104; Gómez Redondo F. El desarrollo da la Hagiografía // Historia de la prosa medieval castellana. Vol. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso. Madrid, 1999. P. 1916–2001.*

¹⁴ *Durán A. Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca. Madrid, 1973. P. 85.*

¹⁵ *Wagner Ch. Ph. Op. cit. P. 12.*

¹⁶ *Thomas H. Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Madrid, 1952. P. 14.*

¹⁷ *Stéfano, L. de. El Caballero Zifar: novela didáctico-moral // Thesaurus. 1972. Vol. XXVII, 2. P. 173–260.*

¹⁸ Слово *aventura* – латинского происхождения – от глагола *venire* (*venio, -is*), обладающего широким спектром значений: «продвигаться», «появляться», «быть результатом», «бросаться» и т.д. Его супин дал в испанском слово *viento*, («ветер»; «импульс», «побуждение»), а также *ventura* и *aventura*.



Slovo aventura – latinskogo proishozhdenija – ot glagola venire (venio, - is), obladajuwego širokim spektrom znachenij: «prodvigat'sja», «pojavljat'sja», «byt' rezul'tatom», «brosat'sja» i t.d. Ego supin dal v ispanskom slovo viento, («veter»; «impul's», «pobuzhdenie»), a takzhe *ventura* i *aventura*.

¹⁹ «Levantaos y andad en buen hora, ca el más aventurado caballero habéis a ser de cuantos fueron».

²⁰ «es mi ventura que no me dura más de diez días la bestia».

²¹ «el que se mete en aventura en las cosas que puede errar es tal como el ciego que se mete a andar en los lugares donde ha silos o pozos».

²² «debe hombre ser apercebido, ca del apercebimiento nace seguridad y del atrevimiento nace arrepentimiento. Y cuando se aventura hombre, maguer que escape, no escapará bien, ca no hay ganancia con mala guarda».

²³ Разграничим авантюру как синоним любого приключения и авантюру в том смысле, который мы описали выше. В первом значении это слово применимо, разумеется, к событиям и византийского романа, и христианского жития, и многих других жанров. В данном случае слово употреблено во втором значении.

Razgranichim avantjuru kak sinonim ljubogo prikljuchenija i avantjuru v tom smysle, kotoryj my opisali vyshe. V pervom znachenii jeto slovo primenimo, razumeetsja, k sobytijam i vizantijskogo romana, i hristianskogo zhitija, i mnogih drugih zhanrov. V dannom sluchae slovo upotrebleno vo vtorom znachenii.

²⁴ *House Webber R. Op. cit. P. 720.*



«ДВИЖЕНИЕ ПЛАНЕТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII в.

Статья посвящена выявлению основных черт астрономического канона русской поэзии, созданного в XVIII в. На основании анализа обширной базы данных ставится вопрос о правомерности использования термина «астрономический текст русской поэзии».

Ключевые слова: русская поэзия XVIII в.; диада *prodesse-delectare*; астрономический канон; «астрономический текст русской поэзии».

Во все времена редкий поэт обходился без упоминания в своих сочинениях «движения планет, течения луны» (М.В. Ломоносов). В чем привлекательность небесной тематики, для чего поэты обращаются к ней, и есть ли какие-то общие закономерности в ее разработке?

Изучение многочисленных упоминаний небесных тел в русской поэзии XVIII в. помогает найти ответ на эти вопросы. В сочинениях русских поэтов XVIII в. создан астрономический канон, задано начало мощной традиции, которая, постоянно обновляясь, доживет до наших дней. Анализ обширной базы упоминаний небесных тел в русской поэзии позволяет сделать вывод о существовании двух основных целей обращения поэтов к разговору о «солнце и светилах».

Это знакомая со времен Горация диада *prodesse-delectare*¹ (*польза — удовольствие*). Под пользой в нашем случае понимаются просветительские, образовательные цели. Под удовольствием – украшение.

Если обратиться к смысловому уровню, то и здесь можно выделить два направления: *астрономическое* и *астрологическое*. У А.Д. Кантемира в Русско-французском словаре эти понятия разведены; для каждого занятия есть специальное слово: «астрологическую» и «астрономственную»². И у каждой области своя *польза* и своя *красота*.

Сначала о *пользе*.

Не будем забывать, что одна из функций поэзии – просвещать, образовывать. Поэзия всегда с воодушевлением отзывалась на открытия в области любой науки, а в области астрономии – особенно.

А.Д. Кантемир, образованнейший человек, переводчик «Разговоров о множестве миров» Б. Фонтенеля, и в творчестве оставался просветителем. Астрономический блок в разделе «Науки» в его сагирах – один из самых главных. Среди знаний, которые дадут правителю имя мудрого, важное место занимает умение читать книгу небесных светил:

...любитель прилежный

Небес числить всякого удобно светила



Путь и беглость и того, сколь велика сила
Над другим; в твари всему знать исту причину –
...Мудрым зваться даст тебе и, может быть, к чину
Высшему отворит вход...

(Сатира 7. «О воспитании»)

Учение Коперника в первой половине XVIII в. в России еще относилось к числу широко обсуждаемых тем, и поэзия активно на эти обсуждения откликалась. В первой сатире Кантемира вульгаризованное изложение учения Коперника вложено в уста врага наук Силвана – и эта пародия, иронически поданная критика должна была действовать особенно сильно:

К чему звезд течение числить, и ни к делу,
Ни кстати за одним ночь пятном не спать целу,
За любопытством одним лишиться покою,
Ища, солнце ль движется, или мы с землею?..

Этот кантемировский вопрос, «солнце ль движется или мы с землею», окажется живым на протяжении всего XVIII в., будет не раз повторен в поэзии, в различных риторических аранжировках. Приведем лишь два примера. Если у Кантемира вопрос дан умышленно бегло, как нечто, на чем грех и внимание достойному человеку заострять (напомним: это речь мракобеса Силвана), то у Ломоносова и Пушкина это уже целый сюжет, достойный отдельного стихотворения, целая риторическая игра.

М.В. Ломоносов рассказывает о споре Коперника и Птолемея, прибегая для разрешения проблемы к гастрономической аналогии:

Случились вместе два Астронома в пиру
И спорили весьма между собой в жару.
Один твердил: Земля, вертясь, круг Солнца ходит;
Другой, что Солнце все с собой планеты водит:
Один Коперник был, другой слыл Птоломей.
Тут повар спор решил усмешкою своей.
Хозяин спрашивал: «Ты звезд теченье знаешь?
Скажи, как ты о сем сомненье рассуждаешь?»
Он дал такой ответ: «Что в том Коперник прав,
Я правду докажу, на Солнце не бывав.
Кто видел простака из поваров такова,
Которой бы вертел очаг кругом жаркова?»
(«Случились вместе два астронома в пиру...»).

У А.С. Пушкина речь о споре двух древнегреческих философов – Зенона Элейского и Диогена Синопского:



Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.

(«Движение»)

Даже беглого взгляда на эти тексты достаточно, чтобы увидеть, что тема правоты Коперника, столь живая и нуждающаяся в защите у Кантемира и Ломоносова, ко времени Пушкина, потеряла свою остроту настолько, что перешла в разряд риторических общих мест и используется как надежный инструмент аргументации в споре на другую научную тему. У Пушкина Коперник, о котором идет речь Кантемира и Ломоносова, даже уступает место Галилею.

В сочинениях М.В. Ломоносова Коперник – один из главных героев. На его противников обрушивается шквал ломоносовской иронии, доходящей до сарказма:

Когда бы Аристарх завистливым Клеантом
Не назван был в суде неистовым Гигантом,
Дерзнувшим землю всю от тверди потрясти,
Круг центра своего, круг солнца обнести;
Дерзнувшим научать, что все домашни боги
Терпят великой труд всегдашний дороги;
Вертится вокруг Нептун, Диана и Плутон
И страждут ту же казнь, как дерзкой Иксион;
И неподвижная земли богиня Веста
К упокоению сыскать не может места...
...Оттоле землю все считали посреде.
Астроном весь свой век в бесплодном был труде,
Запутан циклами, пока восстал Коперник,
Презритель зависти и варварству соперник.
В середине всех планет он солнце положил,
Сугубое земли движение открыл.
Однем круг центра путь всеневный совершает,
Другим круг солнца год теченьем составляет,
Он циклы истинной Системой растерзал
И правду точностью явлений доказал...

(«Письмо о пользе стекла...»)

Интересно, что у Ломоносова появится рифма «Коперник-соперник», которую через два века повторит В. Маяковский (см. «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»).



Как видим, из сочинений Ломоносова можно получить довольно полные представления о строении солнечной системы, выучить названия планет.

В сознании людей постепенно складывался (и не без участия поэтов) определенный астрономический ликбезный минимум (разумеется, сильно различавшийся в зависимости от образования) – у Кантемира даже невежественный Силван из первой сатиры знает, что:

В часовнике можно честь на всякий день года
Число месяца и час солнечного восхода...

Вспомним брошенное как бы вскользь астрономическое замечание в стихотворении Пушкина «Под каким созвездием...»:

...Ближнего Меркурия,
Аль Сатурна дальнего...

Именно такие детали и позволяют судить об уровне астрономических знаний в обществе.

Когда был открыт Уран, это не осталось незамеченным в поэзии – на событие откликнулся С.С. Бобров в своей «Столетней песни...»:

Так в области светил возжженных
Сокрыт был искони Уран, –
Хоть тьмы очей вооруженных
Пронзали бездны горних стран;
Но не нашли еще Урана.

Родился Гершель, – вдруг блистает
Мир новый посреди миров;
Он в царстве Солнца учреждает
Знакомство будущих веков
С Ураном, как с пришельцем неким...

Если говорить о пользе *астрологии* в поэзии – то здесь, как правило, речь идет о предсказаниях перед каким-то событием и о том, что произошло в результате невыполнения предсказания. Хотя астрологам часто была уготована незавидная доля быть повешенными поближе к звездам³, тем не менее ориентацию на течение небесных тел именно в астрологическом ключе в русской поэзии нельзя отрицать.

Рифма «зодиак – знак» возникла не случайно. Книгу течения небесных светил читали очень внимательно, стараясь эти знаки расшифровать и понять, что они сулят России и людям. Русской поэзии был очень интересен человек, способный сказать о себе:



*Смотрящий в ночь сию на круги я небесны,
Постигнул таинства для смертных неизвестны...*

(М.М. Херасков. «Россиада», песнь шестая)

Уже в «Слове о полку Игореве» недоверие к небесному знаку приводит к плачевным последствиям. У М.М. Хераскова в песни седьмой «Россиады» встретим описание похожего случая: к Иоанну приходит «почтенный некий муж, украшен сединою» – астролог, предсказывающий грядущие события на основании наблюдения движения небесных тел.

Небесные знаки говорят о том, что Иоанн выбрал неблагоприятное время для начала военных действий. Астролог советует отложить поход на месяц (*на лунный оборот*) – иначе не миновать огромных человеческих потерь:

... И тако рек ему: Гряди против Татар!
Однако укроти на время ратный жар:
Их пламень, Государь, в их сердце не остынет,
А слава и тебя конечно не покинет;
Свое стремление, свой подвиг удержи,
На лунный оборот поход свой отложи;
Не мерзостный подлог в мои слова вмещаю:
Для блага общаго я истинну вещаю.
Когда ты поспешишь желанною войною,
Войною на тебя возстанет жар и зной;
И должен братися не с робкою Ордою,
Но с воздухом, с огнем, с землею и водою.
О Царь! Движения военны потуши;
Бедою общеою для славы не спеши...

Иоанн не послушался волхва. Разумеется, все произошло так, как предсказывал маг, – и вот запоздалое раскаянье царя:

Я воинов моих привел в сии пределы:
Бросай против меня молниеносны стрелы!
Я старца мудраго советы пренебрег,
Который в дерзости меня предостерег...
Удовольствие, украшение.

В европейской (да и гораздо более ранней) традиции было использовать планетарные мотивы в декоративных целях: для украшения зданий, парков, в нарядах аристократии и т.д. Астрономическая метафорика щедро украшала и поэтические сочинения. Россия стремится и здесь следовать примеру Европы.



В словесном украшении небесная метафорика пришлась российским поэтам очень кстати. В декоративных целях хорошо работает рифма. Имя императрицы *Елизавета* как будто нарочно создано для всевозможных изощрений с небесной лексикой – *света, планета* – и для выведения, в том числе и на основе рифмы, благоприятных прогнозов о царствовании Петровой дщери.

Уrania, муза астрономии, у Ломоносова неоднократно рифмуется с *Россией*⁴ (кстати, и эта рифма не случайна: Россия находится под знаком Водолея, а покровитель Водолея – Уран):

Сие гласит тебе *Россия*
И купно с ней наук собор.
Предведущая *Уrania*
Возводит кверху быстрый взор,
Небесны беги наблюдает
И с радостию составляет
Венец тебе из новых звезд...

(«Ода на день рождения Ея Величества Государыни
Императрицы Елисаветы Петровны... 1746 года»)

Постоянное упоминание звезд и планет в поэзии способствовало тому, что люди (и, в первую очередь, поэты) начали и мыслить в категориях астрономической, зодикальной метафорики. Вместо «пришла зима или весна» поэты стремились употребить зодиакальную лексику – это считалось хорошим тоном и постепенно стало общим местом в словесном украшении:

Кантемир:

Послыша весну, уж ластовицы
Появились,
Уж журавли и ины птицы
Возвратились;
Солнце с барашка уж на близнята
Преступило⁵...

Необычное обозначение знака Близнецов «Близнята»⁶ мы встретим и в более поздней поэзии – например, у В. Майкова в «Елисе»:

Уж Феб чрез зодиак Близняток проезжал,
Когда мой Елисей от бабушки сбежал...

Строки из «Рассвета полночи» С. Боброва предвосхищают явление через 2 века «огнегривого льва»:



Едва золотогривый Лев
В свое приемлет ложе Солнце
И с раскаленного языка
Испустит знойные истоки...

Граф Д.И. Хвостов – один из русских поэтов, последовательно проводивших астрологическую тему в своем творчестве⁷. Вот как выглядит в его изображении смена времен года:

Уже истощеваясь в силах,
В обратный путь стремится *Лев*;
Уже к Неве спустилась *Дева* –
Посланница святых небес,
Она Отечеству обильно
Подает богатство, славу, радость...
(«Июль в Петрополе 1831 года»)

Г.Р. Державин тоже определяет время движением солнца через зодиак:

Но в ясный день, средь светлой влаги,
Как ходят рыбы в небесах,
И вьются полосаты флаги...
(«Водопад»)

Примеры можно множить и множить.
В ходу у поэтов были формулы, вроде «звезда судьбы», всевозможные планетарные сравнения. Вот два примера из «Россиады» М.М. Хераскова:

Звезда его судьбы на небе не горит,
Она, сокрыв лучи, на Иоанна зрит...
...*Сей муж, разумный муж*⁸, в его цветущи лета,
Казался при дворе *какъ некая планета*,
Вступающа в свой путь от незнакомых мест
И редко зримая среди горящих звезд.

Ср. у Пушкина:

...И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.
(«Портрет»)



Одним из основоположников астрономического канона русской поэзии является М.В. Ломоносов; астрономическая символика и метафорика в его сочинениях заслуживает отдельного разговора. Мы уже касались просветительского ее эффекта. Не менее важна и функция украшения.

Для похвалы императрице Ломоносов часто использует астрономический риторический инструментарий. Вот «Надпись на иллюминацию, представленную в день коронования Ее Величества апреля 25 дня 1752 года, на которой изображен был зодиак с вешними зодиями и с текущим посреди его солнцем...»:

*Державства твоего светящий зодиак
Повседни кажет нам благополучный знак.
И ныне, празднуя, как ты венчанна богом,
Венчанну зрим тебя спокойствия залогом.
Нам радуга твое приятие венца,
Поставлена весной в созвездие Тельца,
Довольство, и покой, и радость изъясляет,
И здравие тебе, и крепость обещает.
Ликуя, веселясь мы празднеством твоим,
Усердно все в тебе усердно сердце чтим...*

Описывая иллюминацию, Ломоносов перечисляет качества, издавна закрепленные за знаком Тельца (довольство, надежность, крепость, покой), и переносит их на все царствование императрицы. Мы видим, как астрономические знания на поле украшения необходимо дополняются астрологическими характеристиками, придающими всему сочинению необходимый эмоциональный тон.

Астроном Ломоносов в своих поэтических панегирических сочинениях выступает и в роли национального астролога, давая, по сути, добрый астрологический прогноз всей стране по моменту коронации новой монархини.

Связь качеств знака зодиака с событиями человеческой жизни и судьбы всей страны, неизбежно вводящая и астрологическую составляющую, с легкой руки Ломоносова закрепится в русской поэзии как излюбленный прием.

Вот пример из «Россиады» – М.М. Херасков использует ту же риторическую тактику, что и Ломоносов:

*Венчалась класами Церерина глава,
И солнце в небесах горело в знаке Льва;
Сей знак, щастливый знак⁹, предзнаменует войску
И храбрость пламенну, венец и ветвь геройску.*



И напоследок о том, как Ломоносов помогает найти ключ к решению проблемы старого-нового стиля, которая создает немало проблем астрофилологам.

В «Оде на день рождения ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны... 1746 года» Ломоносов описывает положение планет на момент рождения монархини:

Я избрала *счастливой знак*
Надежду показать *нелестну*:
В пространну высоту небесну
Прилежно возведите зрак.

Се солнце бег свой пременяет
И к вам течет умножить день,
На север взор свой обращает
И оным прогоняет тень,
Являя, что Елисавета
*В России усугубит света*¹⁰
Державой и венцем своим,
Ермий, наукам предводитель,
И *Марс*, на брани победитель,
Блистают совокупно с ним
Там муж, звездами испещренный,
Свой светлый напрягает лук,
Диана стрелы позлащенные
С ним мечет из прекрасных рук.
Се небо показывает ясно.
Коль то с добротами согласно
Рожденныя в признаках сих:
От ней геройство с красотою
Повсюду миром и войною
Лучи пускают дней златых.

В отдельном издании 1746 г. Ломоносов сделал несколько сносок, расшифровывающих высокую концентрацию астрологической символики. К слову «Ермий»: «Во время рождения ея императорского величества планеты Меркурий и Марс стояли в одном знаке с солнцем». К слову «Диана»: «Луна тогда стояла в созвездии Стрельца».

В комментариях к изданию 1984 г. уклончиво сказано: «Весь этот материал служит для создания поэтической картины: слава (Солнце) и военная мощь (Марс) государства непосредственно связаны с развитием наук (Ермий-Меркурий). Геройство (созвездие Стрелец) и Красота (богиня Диана) через посредство войны (Стрелец) и мира (Диана) испускают “лучи” (стрелы) благоденствия (“дней златых”) на Россию»¹¹.



Но перед нами не просто поэтический образ; перед нами космограмма новой царицы. Поэтически осмысленная, она действительно вселяет надежду на эпоху процветания. Диана – излюбленный риторический наряд Елизаветы, и Ломоносов находит риторическую поддержку в гороскопе: наличие планет в Стрельце. Стрелец – счастливый знак; и это особо подчеркивается.

Кроме чисто поэтической красоты, здесь есть и прагматический момент (так лишний раз подтверждается мысль о нераздельности красоты и пользы). Дата рождения Елизаветы – 18/29 декабря 1709 г. В научных изданиях можно видеть разночтения, если даны не два стиля, а только один: одни редакторы выбирают старый, другие новый. Кто же прав?

Ломоносов дает ответ на этот вопрос своим замечанием о том, что Луна в момент рождения Елизаветы стояла в знаке Стрельца. Построив две космограммы (на 18-е и 29-е декабря 1709 г.), мы увидим, что Луна стояла в Стрельце 29-го. Таким образом, если выбирать из двух стилей один, то следует указывать новый. Елизавета Петровна родилась 29 декабря 1709 г.

Ломоносовское описание, кроме того, что красиво и идеологически выдержано, еще и астрологически верно. Так что круг наших представлений о русском XVIII в. может быть пополнен и за счет астрофилогических интерпретаций.

Поэты XIX–XX вв. продолжают активно использовать в своих стихах астрономическую/астрологическую символику и метафорику. Но и в самых смелых поэтических экспериментах слышна память традиции, заданной поэтами XVIII в. в развитии «небесной» темы: целью любого введения в стихотворение астрономических мотивов, в конечном итоге, являются старые добрые *польза и/или удовольствие*.

Тема эта настолько живая и актуальная, что есть все основания к модным сегодня словосочетаниям, где ударным является слово «текст», добавить еще одно и говорить об *астрономическом тексте русской поэзии*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все выделения курсивом сделаны нами – *О.Д.*

Vse vydelenija kursivom sdelanany nami – *O.D.*

² Русско-французский словарь Антиоха Кантемира: в 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 19. Russko-francuzskij slovar' Antioha Kantemira: v 2 t. T. 1. M., 2004. S. 19.

³ См. «Историю Пугачева» А.С. Пушкина. Sm. «Istoriju Pugacheva» A.S. Pushkina.

⁴ Подробнее см. об этом: *Довгий О.Л.* О рифме к слову «Россия» у Ломоносова и Пушкина // Русская речь. 2012. (В печати).

Podrobnее sm. ob jetom: *Dovgij O.L.* O rifme k slovu «Rossija» u Lomonosova i Pushkina // Russkaja rech'. 2012. (V pečati).



⁵ «Epodos Consolatoria...». С.И. Николаев доказывает, что Кантемир не является автором этого сочинения (см.: *Николаев С.И.* Кто утешал Феофана Прокоповича в 1730 г.? // Русская литература. 1989. № 2. С. 191–193), но для нас важен факт использования зодиакальной лексики.

«Epodos Consolatoria...». S.I. Nikolaev dokazyvaet, chto Kantemir ne javljaetsja avtorom jetogo sochinenija (sm.: *Nikolaev S.I.* Kto uteshal Feofana Prokopovicha v 1730 g.? // Russkaja literatura. 1989. № 2. S. 191–193), no dlja nas vazhen fakt ispol'zovanija zodiakal'noj leksiki.

⁶ А.И. Федута любезно сообщил нам, что необычная для русского уха форма «близнята», скорее всего, взята из польского языка.

A.I. Feduta ljubezno soobschil nam, chto neobychnaja dlja russkogo uha forma «bliznjata», skoree vsego, vzjata iz pol'skogo jazyka.

⁷ См. об этом: *Довгий О.Л.* Тритон всплывает. Хвостов у Пушкина // Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения. М., 1999. С. 48.

Sm. ob jetom: *Dovgij O.L.* Triton vsplyvaet. Hvostov u Pushkina // Graf Dmitrij Ivanovich Hvostov. Sochinenija. M., 1999. S. 48.

⁸ Ритмически неудержимо тянет за собой грибоедовские формулы «Мой муж – прелестный муж...» и «Ваш шпиц – прелестный шпиц...».

Ritmicheski neuderzhimo tjanet za soboj griboedovskie formuly «Moj muzh – prelestnyj muzh...» i «Vash shpic – prelestnyj shpic...».

⁹ Снова фирменный ритмический ход М.М. Хераскова – см. прим. 13.

Snova firmennyj ritmicheskij hod M.M. Heraskova – sm. prim. 13.

¹⁰ Вот та «световая» рифма к имени императрицы, о которой мы говорили выше. Вот та «svetovaja» rifma k imeni imperatricy, o kotoroj my govorili vyshe.

¹¹ *Ломоносов М.В.* Стихотворения / сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Е.Н. Лебедева. М., 1984.

Lomonosov M.V. Stihotvorenija / sost., podgot. teksta, vstup. stat'ja i primech. E.N. Lebedeva. M., 1984.



Е.Л. Куранда, С.Л. Гаркави

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТИХИ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА 1920-х гг.

Статья посвящена текстологическому анализу книги стихов Игоря Северянина «Литавры солнца. 1922–1934». Уделено внимание первопубликациям стихотворений из этой книги в эмигрантских газетах. Возникающие при этом варианты текстов некоторых стихотворений до сих пор не были учтены при публикации и комментировании текстов Северянина. Этот пробел в текстологии и эдиционной практике трех произведений Игоря Северянина устранен в статье. Помимо важной проблемы наличия неучтенных вариантов текстов стихотворений Северянина, изучение их истории дает возможность представить механизм формирования циклов в его творчестве 1920-х гг.

Ключевые слова: Игорь Северянин; текстология; рукописный сборник; порча текста, стихотворный цикл.

Издание произведений Игоря Северянина за последнюю четверть века разделило участь большинства книг «по ведомству так называемого “серебряного века”»: издано за последние два десятилетия несметное количество, и среди них очевидным образом преобладают «потоки халтуры» <использовано выражение Мандельштама>¹.

Несмотря на обширную библиографию произведений Игоря Северянина и работ о нем, текстологическое изучение его произведений носит случайный, иногда произвольный характер. Результат этого хаотического состояния текстологической основы его текстов зафиксирован в рецензии С.Г. Исакова, проанализировавшего эдиционное качество изданий произведений Игоря Северянина².

Текст стихотворения «Осенний рейс» – один из примеров, который демонстрирует, насколько в пятитомнике были проигнорированы азы текстологической практики, а именно точный учет всех рукописных и печатных источников для установления редакций и вариантов публикуемого произведения. Тогда как все они были у издателей под рукой.

В связи с анализом эдиционного представления стихотворения «Осенний рейс» необходимо, по-видимому, напомнить о писательской практике Игоря Северянина. Дело в том, что, помимо издаваемых книг, он имел «полное собрание» своих сочинений: все свои произведения Северянин переписывал набело в особые тетради в хронологическом порядке, сопровождая библиографическими примечаниями о первопубликациях в периодической печати и альманахах. При жизни Северянина они не были опубликованы, в том числе и книга «Литавры солнца». Она не была издана при жизни поэта и существовала в рукописном виде с подзаголовком «Стихи 1922–1934», хотя дописывалась



Северяниным вплоть до 1941 г. Некоторые стихотворения Северянин по мере написания публиковал в периодической печати.

Впервые этот сборник стихотворений был напечатан в пятитомном собрании сочинений под редакцией В.А. Кошелева и В.А. Сапогова³, самый факт чего не может не радовать, несмотря на то, что «Литавры солнца» разделили печальную эдичионную судьбу почти всех стихотворений, представленных в этом издании, лишенном пристальной текстологической работы редакторов. Ограниченные рамками статьи, попытаемся восстановить справедливость хотя бы к текстам нескольких стихотворений.

Стихотворение «Осенний рейс», составляющее по объему почти четвертую часть цикла (145 строк из 557), входит в цикл «Город» – второй из двенадцати циклов, содержащихся в этой книге. Оно посвящено реальному факту из жизни Игоря Северянина: 4 октября 1922 г. он с женой – Фелиссой Круут предпринимает поездку в Германию; путь морем занял два дня. Пребывание на корабле и описано в стихотворении «Осенний рейс».

В РГАЛИ текст стихотворения «Осенний рейс» представлен в двух вариантах: один – в составе рукописной книги «Литавры солнца»⁴, другой – автограф этого стихотворения в отдельной единице хранения⁵.

Оба рукописных варианта, хранящиеся в РГАЛИ, по-видимому, созданы после того, как стихотворение первый и последний раз при жизни Северянина было напечатано в 1923 г. в газете «За свободу!» (Варшава), № 169 (1573).

Два рукописных варианта «Осеннего рейса» отличаются от опубликованного в газете и воспроизведенного, хотя и с ошибками, в собрании сочинений 1995 г. В обеих рукописях текст «Осеннего рейса» состоит из 145 строк: восемь строк, присутствовавшие в газетной публикации, Северянин исключил при переписывании и в рукописную книгу, и отдельным списком.

Вот эти строки (приводим их вместе с ближайшим контекстом; напечатанные в газете, но не воспроизведенные в рукописи строки выделены курсивом⁶):

*Ты удалилась вновь, удалясь,
Миррэлия, моя мечта:
Житейской прозности анализ
Сразил тебя, о, Красота!*
Лунеет ночь. И на востоке
Брожение света и теней.
Ночь моревая на истеке.
Жена устала. Нежно к ней
Я обращаюсь, и в каюту



Уходим мы, спустя минуту.

Нам спать осталось три часа.

«Кого мне Бог послал под мышку?»

Я вопрошаю. Волоса

Мои целуя, шепчет: «Фишку»⁷...

Вопрос о том, почему в последней редакции – в рукописном сборнике – сокращению подверглись два разнородных смысловых отрывка: лирический – возвышенно-мечтательное обращение к Миррэлии и прозаически-интимный диалог супругов, оставляет простор для интерпретации⁸.

Между тем в собрании сочинений⁹ не указано наличие вариантов «Осеннего рейса». Тогда как факт различий между опубликованным в газете (так сказать, более полным) и рукописным (подвергшимся сокращению) вариантами стихотворения касается важной для публикатора проблемы окончательного выбора текста¹⁰.

В комментариях к книге «Литавры солнца» публикаторы утверждают: «Печ. по рукописи автора РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 1»¹¹. Однако напечатанный ими в четвертом томе текст «Осеннего рейса» имеет шесть серьезных расхождений с текстом, хранящимся в РГАЛИ, и является, по сути, испорченным текстом Северянина.

Произведем правку стихотворения «Осенний рейс» по, действительно, рукописи.

Для удобства, в рабочем порядке список «Осеннего рейса» из рукописной книги «Литавры солнца» (РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 30–33) обозначим как **А-1** («автограф первый»), а отдельный список (РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 7) – **А-2** («автограф второй»). Слова и фрагменты текста, неправильно прочитанные (что, к слову заметить, почти невозможно в беловых, почти «эстетных» автографах Игоря Северянина) и/или искаженные составителями четвертого тома, исправлены по рукописи и выделены полужирным курсивом, ошибки публикаторов обозначены словами, напечатанными заглавными буквами, с выделением ошибок в них полужирным шрифтом.

Список ошибок таков:

1. Рук. Северянина часть I, строка 11. По А-1 и А-2 (здесь и далее с указанием ближайшего контекста):

Пусть в первом классе спекулянты,

Пусть эмигранты во втором, –

<11> Для нас *там* места нет: таланты

Пусть в трюме грязном и сыром...

В издании, «печ. по рукописи»¹²: «Для нас **ЖЕ** места нет: таланты» (заметим образовавшуюся при этом невозможную в северянинской поэтике фонему: «для [наЖЖэ]»).



2. Часть I, строка 39. По А-1 и А-2:

В каюту есть дают: скотам
И zwischen-deck'цам к спекулянтам
Вход воспрещен: ведь люди там,
<39> А мы лишь **выползни** из трюма...
На море смотрим мы угрюмо <...>

Напечатано (С. 213): «А мы лишь **ВЫПОЛЗКИ** из трюма...»

3. Часть II, строка 8. По А-1 и А-2:

По палубе несется кельнер
<8> С бутылкою **Rheingold** в руке

Напечатано (С. 213): «...С бутылкой Rheingold'а в руке», – помимо того, что варваризм Северянина, очень значимый в описании заграничного путешествия, заменен макаронизмом в силу произвола публикаторов, изменился метрический рисунок строки.

4. Часть II, строка 29. По А-1 и А-2:

Из бронзы «Ruegen» без причалов
<29> Идет на **Свинемюнде** <...>

Напечатано (С. 213): «Идет на **СВАНЕМЮНДЕ** <...>», – ошибка в написании географического названия.

5. Часть III, строка 25. По А-1 и А-2:

Врач, заложив за спину руки,
Решает, морща лоб тупой,
Что все здоровы, и толпой
<25> **Расходятся** все по каютам.

Напечатано (С. 214): «**РАСХОДИМСЯ** все по каютам». Форма глагола первого лица множественного числа входит в противоречие с содержанием первых двух частей стихотворения: путешествующие автор и его жена – противопоставлены остальным пассажирам, им нет места ни в первом классе, ни во втором:

Пусть в первом классе спекулянты,
Пусть эмигранты во втором, –



Для нас там места нет: таланты
Пусть в трюме грязном и сыром...

6. Часть III, строка 29. По А-1 и А-2:

<29> **Отчалил** катер. Застучали
Машины. Взвизгнув, якоря
Втянулись в гнезда. И в печали
Встает октябрьская заря.

Напечатано (С. 215): «**ОТХОДИТ** катер <...>», – помимо изменения видо-временной формы глагола и разных семантических оттенков слов «отчалить» и «отходить», очередной раз нарушена северянинская инструментовка стиха, базирующаяся на внутренней рифме «ли»: **отчалил** – **втянулись** – **застучали** – **печали** и звукописном, почти звукоподражательном повторе «ча-ча-ча»: **отчалил** – **застучали** – **печали**.

Количество ошибок, допущенных при «печ. по рукописи» текста Игоря Северянина, представленных нами в данной статье на примере только одного стихотворения, рождает вопрос: «того ли» Игоря Северянина мы читаем, когда наконец появилась возможность доступа к одному из наиболее полных собраний его сочинений. Помимо этой грустной риторики, наша попытка сверки напечатанного текста с рукописью выходит на большую проблему, состоящую в том, что в издании неопубликованных текстов Игоря Северянина отсутствует минимальная текстологическая надежность¹³.

Еще один пример того, что в творчестве Игоря Северянина необходимо учитывать газетные публикации его произведений.

Собираясь в Берлин (это путешествие впоследствии и описано в стихотворении «Осенний рейс»), Игорь Северянин обратился в стихах к жившей там Евгении Гуцан – «Первой», как он именовал ее в своих стихотворениях¹⁴.

В рассматриваемой рукописной книге «Литавры солнца» в цикле «Послания» есть стихотворение «Из писем к Первой», датированное 1922 г. («Мы пять минут назад пришли из парка...») и впервые напечатанное в том же году в газете «За Свободу!» (Варшава).

В книге «Литавры солнца», воспроизведенной в четвертом томе собрания сочинений¹⁵, стихотворение напечатано с тем же заглавием: «Из писем к Первой», – что могло бы быть истолковано как дань поэта традиции романтизма, с его манифестацией самоценности переживания «фрагмента» действительности, если бы не случайная находка в газете «Время» (Берлин), (от 29 мая 1922 г.). На первой странице газеты «Время» анонсировано стихотворение Игоря Северянина:



«Из «Писем к Первой»», а на третьей странице газеты помещено стихотворение с названием: «Из «Письма к первой»», с подзаголовком: «Долина замка «Огго». 9 марта 1922. г.». Судя по содержанию, оно представляет собой начальное стихотворение из, видимо, задумывавшегося цикла «Письма к Первой». Это редкий в практике Игоря Северянина случай, когда публикация стихотворения в периодической печати не зафиксирована им в библиографии к рукописной книге, а, возможно, и само стихотворение было потеряно и забыто им. Исправляя несправедливость бытования в малодоступной эмигрантской газете стихотворения, с тех пор нигде больше не перепечатывавшегося и не упоминавшегося не только исследователями, но и самим Игорем Северяниным, приводим (по газетной публикации¹⁶) текст первого, по нашему мнению, стихотворения цикла «Из писем к Первой», устраняя, таким образом, несообразность существования единственного стихотворения с названием «Из писем...» (текст приведен в соответствии с современной орфографией):

Из «Письма к первой»
Долина замка «Огго»
9 марта 1922 г.

С тех пор, как получил письмо твое,
Спустя пятнадцать весен разлученья,
Воскресло счастье вешнее мое,
Полна душа, как солнце, излученья!
Я для тебя воскрес, как для меня
Воскресла ты, – воскресли друг для друга.
Я изменял тебе, не изменя,
Единственная, первая супруга.
Прощаешь ты меня в своем письме
За все грехи, ошибки и паденья...
Мне грезится: стою я на корме
Корвета и на берег Заблужденья,
Мной брошенный, где прожил столько лет,
Смотрю с тоской, обрадованный новью
Пути, каким ведет меня корвет
На родину, где ждет меня с любовью
Бессмертною, по-прежнему нежна,
Злопамятности мстительной не зная,
Как родина, как мать моя, родная, –
Внебрачная, но вечная жена.
Не странно ли? я, властный над мечтами,
Одной из них не смею побороть:
Твоими благородными устами
Меня прощает, Женя, Сам Господь!
И как меня за все мои ошибки



Тринадцатая злобно прокляла,
Так Первая проклятья все сняла
Безгрешной теплотой своей улыбки.
Я не один, любимая: со мной
Хорошенькая есть двадцатилетка.
Четырнадцатый раз поэт женой
Обзавелся, теряя их нередко...

Но знаешь ли, она совсем не то,
Что были предыдущие, и – или
Я ошибусь опять, иль будет «в силе»
Она всегда. Кто знает это? Кто?
Люблю ее, как тихий свой финал,
Тебя – как пламенную увертюру,
(Я в опере самой лишь распознал
Головокружную колоратуру)...
Я посвятил ее в тебя. Она,
Любя меня, тебя любить готова:
Она не знает ревности, умна,
Талантлива, – все ловит с полуслова.
Она тебя приветствует. К тебе
Почувствовав любовь и уваженье,
Зовет тебя «родною нашей Женей,
Необходимой в нашей нам судьбе».
Она ребенок – эсточка. Диззль
По-русски пишет легче, чем по-эстски,
Со мною ловит рыбу и по-детски
Довольна, что поедем мы в Брюссель,
Париж и Лондон осенью, что сизой
Качаемы волной, через Штеттин,
К тебе в Берлин заедем на один
Мечтанный день. Ее зовут – Фелиссой.

Игорь Северянин.

Eesti, Toila 1922. III.

Следующим стихотворением цикла должно, по нашему предположению, идти «Мы пять минут назад пришли из парка...». В отношении этого текста публикаторами собрания сочинений Игоря Северянина допущена вопиющая небрежность, вследствие которой оказались изуродованными две строчки стихотворения.

Так, четырнадцатая строка в рукописи¹⁷ имеет такой вид (для того, чтобы был ясен смысл, приводим эту строку вместе с предыдущей; исправление допущенной при публикации порчи текста выделено полужирным курсивом):



- <13> Весь парк в горах. Он кедрово-сосново-
<14> Еловый. Много *туй* и пихт густых.

В напечатанном в собрании сочинений тексте: «...Много ТУТ и пихт густых»¹⁸, – при этом речь идет не только о бессмысленной для данного контекста замене одного слова другим (при перечислении пород деревьев пихты оказываются противопоставлены хвойным породам как нехвойные), но и делает из Северянина неумелого в стилистическом отношении автора, позволившего себе в лирическом пейзажном описании корявую формальную связку «тут и», не говоря уже о потерянном эффекте северянинской просодии: «туй и пихт» (с эффектом зияния-хиатуса), превращенной в данном издании в неуместно спотыкающуюся аллитерацию: «т-т-пхт».

Второй случай порчи текста этого стихотворения – в девятнадцатой строке, где форель – сквозной образ поэзии Игоря Северянина, вобравший в себя коннотации света и красоты, стала «черной»¹⁹.

В рукописи²⁰:

- <17> По середине парка вьется тонко
<18> Извилистая журчная речонка,
<19> Где в изобилии *горная* форель,
<20> Которую вылавливаем ловко, –
<21> Лишь поднесет к устам своим свирель
<22> Пленительный на севере апрель, –
<23> Я и моя подруга-рыболовка.

Представленный в статье материал – небольшая часть исследованного нами. Тем не менее, приведенные примеры свидетельствуют, что в области текстологии и эдиции Игоря Северянина до сих пор не сделаны первейшие, основополагающие усилия. Необходимо учесть еще многие рукописные и печатные источники произведений, чтобы восстановить его тексты в полном объеме.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Лавров А.В.* Проблемы научного издания творческого наследия русских писателей XX века // Текстологический Временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 22.

Lavrov A.V. Problemy nauchnogo izdaniya tvorcheskogo nasledija russkix pisatelej XX veka // Tekstologicheskij Vremennik. Russkaja literatura XX veka: voprosy tekstologii i istochnikovedeniya. M., 2009. S. 22.

² *Исаков С.Г.* Первое научное издание сочинений Игоря Северянина (Рец. на кн.: Северянин И. Громокипящий кубок <...>. М., 2004) // НЛО. 2005. № 71. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/isa32.html> (дата обращения 26.12.2011).

Isakov S.G. Pervoe nauchnoe izdanie sochinenij Igorja Severjanina (Rec. na kn.: Severjanin I. Gromokipjaschij kubok <...>. M., 2004) // NLO. 2005. № 71. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/isa32.html>



russ.ru/nlo/2005/71/isa32.html (data obraschenija 26.12.2011).

³ *Северянин И.* Сочинения: в 5 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст и комм. В.А. Коселева и В.А. Сапогова. СПб., 1995–1996.

Severjanin I. Sochinenija: v 5 t. / sost., podgot. teksta, vstup. st i komm. V.A. Kosheleva i V.A. Sapogova. SPb., 1995–1996.

⁴ РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 30–33.

RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. 1. L. 30–33.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 1–3.

RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. 7. L. 1–3.

⁶ РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 32. Данный фрагмент текста совпадает с вариантом: РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2 об.

RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. 1. L. 32. Danyj fragment teksta sovpadaet s variantom: RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. 7. L. 2 ob.

⁷ Фишка – домашнее прозвище жены Игоря Северянина Фелиссы Круут.

Fishka – domashnee prozvische zheny Igorja Severjanina Felissy Kruut.

⁸ Вероятно, здесь следует учесть композицию книги «Литавры солнца», состоящую из двенадцати циклов. «Осенний рейс» – это стихотворение из второго входящего в книгу цикла «Город». Можно предположить, что первый вариант, напечатанный в газете, так сказать, по свежим следам, рассказ-репортаж о путешествии на пароходе, допускал и «фирменное» северянинское обращение к созданной им стране, и имитацию предельно откровенного дискурса – разговора с женой, и называние ее домашним прозвищем. Однако же при компоновке цикла «Город» в составе книги «Литавры солнца» «Осенний рейс» мыслится текстовым элементом другой смысловой структуры. Это предпоследнее стихотворение цикла, его «кода». Разрешать общий смысл произведения противопоставлением собирательного образа города вымышленной стране мечты в окончательном тексте Северянин не стал.

Verojatno, zdes' sleduet uchest' kompoziciju knigi «Litavry solnca», sostojaschuju iz dvenadcati ciklov. «Osennij rejs» – jeto stihotvorenje iz vtorigo vhodjaschego v knigu cikla «Gorod». Mozhno predpolozhit', chto pervyj variant, napechatannyj v gazete, tak skazat', po svezhim sledam, rasskaz-reportazh o puteshestvii na parohode, dopuskal i «firmennoe» severjaninskoe obraschenie k sozdannoj im strane, i imitaciju predel'no otkrovennogo diskursa – razgovora s zhenoj, i nazyvanie ee domashnim prozvischem. Odnako zhe pri komponovke cikla «Gorod» v sostave knigi «Litavry solnca» «Osennij rejs» mysliljsja tekstovym jelementom drugoj myslovoj struktury. Jeto predposlednee stihotvorenje cikla, ego «koda». Razreshat' obschij smysl proizvedenija protivopostavljeniem sobirateľ'nogo obraza goroda vymyshlennoj strane mechty v okonchatel'nom tekste Severjanin ne stal.

⁹ *Северянин И.* Сочинения: в 5 т. Т. 4. СПб., 1996. С. 212–216. Примечания – С. 575.

Severjanin I. Sochinenija: v 5 t. Т. 4. SPb., 1996. S. 212–216. Primechanija – S. 575.

¹⁰ Наличие иной, отличной от помещенной в рукописной книге редакции этого фрагмента стихотворения «Осенний рейс» было отмечено в комментарии к письму Игоря Северянина к Августе Барановой от 12 июня 1922 г. (Письмо № 8). См.: *Северянин И.* Письма к Августе Барановой 1916–1938 / сост., подгот. текста, введение и комментарии Бенгт Янгфельдт и Рейн Круус. Стокгольм, 1988. С. 113. С указанием первопубликации (За Свободу! 1925. № 169. 30 июля) первые четыре строки из отмеченных нами двух фрагментов текста «Осеннего рейса» из газетной публикации приведены здесь с явной опечаткой (сохраняем орфографию и пунктуацию стокгольмского издания):

Лунеет ночь. За дальним Висби

тнеует берега клочек:

Уж не Миррэзия-ль? Ах, в высь-бы

подняться чайкой – обозреть

окрестности: так грустно ведь
без сказочной страны на свете!...

...

Ты удалилась вновь, удаляясь,
Миррэлия, моя мечта:
житейской прозности анализ
сразил тебя, о, красота! –

Nalichie inoj, otlichnoj ot pomeschennoj v rukopisnoj knige redakcii jetogo fragmenta stihotvorenija «Osennij rejs» bylo otmecheno v kommentarii k pis'mu Igorja Severjanina k Avguste Baranovoj ot 12 ijunja 1922 g. (Pis'mo № 8). Sm.: *Severjanin I.* Pis'ma k Avguste Baranovoj 1916–1938 / sost., podgot. teksta, vvedenie i kommentarii Bengt Jangfel'dt i Rejn Kruus. Stokgol'm, 1988. S. 113. S ukazaniem pervopublikacii (Za Svobodu! 1925. № 169. 30 ijulja) pervye chetyre stroki iz otmechennyh nami dvuh fragmentov teksta «Osennego rejsa» iz gazetnoj publikacii privedeny zdes' s javnoj opechatkoj (sohranjaem orfografiju i punktuaciju stokgol'mskogo izdaniija):

Luneet noch'. Za dal'nim Visbi
temneet berega klochek:
Uzh ne Mir'jelija-l'? Ah, v vys'-by
podnjat'sja chajkoj – obozret'
okrestnosti: tak grustno ved'
bez skazochnoj strany na svete!...

...

Ty udalilas' vnov', udal'jajas',
Mir'jelija, moja mechta:
zhitejskoj proznosti analiz
srazil tebjja, o, krasota! –

¹¹ *Северянин И.* Сочинения: в 5 т. Т. 4. С. 575.

Severjanin I. Sochinenija: v 5 t. T. 4. S. 575.

¹² Там же. Т. 4. С. 212. Далее ссылки на стихотворение «Осенний рейс» по этому изданию – в тексте статьи, с указанием страницы в скобках.

Tam zhe. T. 4. S. 212. Dalee ssylki na stihotvorenije «Osennij rejs» po jetomu izdaniiju – v tekste stat'i, s ukazaniem stranicy v skobkah.

¹³ Лучше обстоит дело с изданиями, которые аккуратно воспроизводят тексты на основе прижизненных публикаций Игоря Северянина. Достойный пример такого издания – *Северянин И.* Тост безответный: стихотворения. Поэмы. Проза / сост., авт. предисл. и коммент Е. Филькина. М., 1999.

Luchshe obstoit delo s izdaniijami, kotorye akkuratno vosproizvodjat teksty na osnove prizhiznennyh publikacij Igorja Severjanina. Dostojnyj primer takogo izdaniija – *Severjanin I.* Tost bezotvetnyj: stihotvorenija. Pojemy. Proza / sost., avt. predisl. i komment E. Fil'kina. M., 1999.

¹⁴ Ср. посвящение книги «Тост безответный»: «Моей Тринадцатой» – с нумерацией адресатов посвящений своих стихотворений по собственному «дон-жуанскому списку».

Sr. posvjasczenie knigi «Tost bezotvetnyj»: «Moej Trinadcatoj» – s numeraciej adresatok posvjasczenij svoih stihotvorenij po sobstvennomu «don-zhuanskomu spisku».

¹⁵ *Северянин И.* Сочинения: в 5 т. Т. 4. С. 279–280.

Severjanin I. Sochinenija: v 5 t. T. 4. S. 279–280.

¹⁶ Время (Берлин). 1922. № 204. 29 мая. С. 3.

Vremja (Berlin). 1922. № 204. 29 maja. S. 3.

¹⁷ *Северянин И.* Литавры солнца // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. № 1. Л. 96–96 об.

Severjanin I. Litavry solnca // RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. № 1. L. 96–96 ob.



¹⁸ *Северянин И.* Сочинения: в 5 т. Т. 4. С. 279.

Severjanin I. Sochinenija: v 5 t. T. 4. S. 279.

¹⁹ В собрании сочинений напечатано: «Извилистая журчная речонка,/ Где в избыльи ЧЕРНАЯ форель, <...>». Там же. С. 279.

V sobranii sochinenij napechatano: «Izvilistaja zhurchnaja rechonka,/ Gde v izobil'i ChERNAJa forel', <...>». Tam zhe. S. 279.

²⁰ *Северянин И.* Литавры солнца // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. № 1. Л. 96.

Severjanin I. Litavry solnca // RGALI. F. 1152. Op. 1. Ed. hr. № 1. L. 96.



КАТОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЩЕНИЯ К ДЕВЕ МАРИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья посвящена рассмотрению актуализаций католических молитв и гимнов Деве Марии в русской художественной литературе. Анализируются романтические, символистские и неотрадиционалистские интерпретации Аве Мария, *Stabat Mater* и *Salve Regina*.

Ключевые слова: Дева Мария; Аве Мария; *Stabat Mater*; *Salve Regina*; католические гимны.

Католические молитвы и гимны Деве Марии являются не только религиозным, но и историко-культурным и литературным достоянием. «*Ave Maria*», «*Salve Regina*» (XI в.) и «*Stabat Mater*» (XII–XIII вв.), канонические тексты которых созданы в средневековье, прославлены в первую очередь многими музыкальными интерпретациями; тем более уникально преломление этих обращений к Богоматери в художественном творчестве русских писателей и поэтов.

Величайшим памятником мировой литературы, в котором «звучат» многие богослужебные тексты во славу Девы Марии, является «Божественная комедия» Данте. Так, в «Чистилище» поются гимны, приуроченные к совершению таинства Евхаристии, в том числе «*Salve Regina*» («Славься, Царица»), исполняемый от Троицы в конце Повешения (Песнь седьмая).

79 Природа здесь не только расцветала,
Но как бы некий непостижный сплав
Из сотен ароматов создавала.

82 «*Salve, Regina*,» – меж цветов и трав
Толпа теней, внизу сидевших, пела,
Незримое убежище избрав.

85 «Покуда солнце все еще не село, –
Наш мантуанский спутник нам сказал, –
Здесь обождать мы с вами можем смело»¹...

Гимны, гармонически «подхватывая» слова и мелос, как бы вторят друг другу. Так, в песни восьмой звучит и вечерняя песнь «*Te lucis ante terminum*» («Перед закатом солнечным»)², при этом, как и для *Salve Regina*, оказывается значимой временная приуроченность исполнения гимна. Таким образом, в «Божественной комедии» продублируется эффект хорового многоголосия. По словам Франческо де Санктиса, «создается полное впечатление, что находишься в церкви



и слушаешь пение прихожан»³. При этом отсутствуют «выпадения» одиночных голосов из единого сонма или мольбы души о своем индивидуальном спасении. Гимны и литании славословят Царицу Небесную, заступницу человечества, путеводную звезду, дарующую надежду. Души в Чистилище также наделены упованием на спасение и вечную жизнь.

В песни третьей и в особенности тридцать второй, но уже «Рая», как кантилена, поется Аве Мария, а также антифон «Regina coeli» («Царица Небесная»), исполняемый в течение Пасхального времени.

Песнь III

Так молвила, потом запела «Ave,
Maria», исчезая под напев,
Как тонет груз и словно тает вьжаве⁴.

Песнь XXIII

127 Они недвижно представляли взгляду,
«Regina coeli» воспевая так,
Что я доньше чувствую усладу⁵.

Песнь XXXII

85 Теперь взгляни на ту, чей лик с Христовым
Всего сходней; в ее заре твой взгляд
Мощь обретет воззреть к лучам Христовым...

91 Что ни одно из откровений Рая
Так дивно мне не восхищало взор,
Подобье бога так полно являя.

94 И дух любви, низведший этот хор,
Воспев: «Ave, Maria, gratia plena!», –
Свои крыла пред нею распростер.

97 Все, что гласит святая кантилена,
За ним воспев, еще светлей процвел
Блаженный град, не ведающий тлена⁶.

Песнь XXXIII

19 Ты – состраданье, ты – благоволенье,
Ты – всяческая щедрость, ты одна –
Всех совершенств душевных совмещенье!..

40 Возлюбленный и чтимый богом взор
Нам показал, к молящему склоненный,
Что милостивым будет приговор⁷...



Таким образом, поэма завершается величайшим гимном вселенской любви. Все упоминаемые песнопения звучат строго определенно, на «своем месте», образуя органическое целое. Введение в текст «Божественной комедии» гимнов подчинено разворачиванию анаagogической смысловой перспективы произведения – восхождению, вознесению души.

Обратимся далее к актуализации католических обращений к Деве Марии в русской литературе, формировавшейся в православной среде.

В ливонской повести А.А. Бестужева-Марлинского «Замок Венден» (1821) показаны сцены мрачного «варварского» средневековья.

«“Ты произнес свой приговор, презрев суд божий благословенным оружием [Так мыслили в те варварские, непросвещенные времена. Всякая распря, всякая обида решалась оружием, и победитель считался оправданным самим судьей небесным. (Примеч. автора.)]” – сказал Серрат, и последняя слеза до сих пор невинной совести канула на убийственное лезвие кинжала.

День навечере, солнце тихо садится, и лучи его, как бы нехотя, меркнут в цветном зеркале окон венденских. Зареве гаснет, – угасло, и холодный туман уже встретился с мраком востока.

Ужин в замке окончился: тяжкий стакан празден, и магистр, как домовод <...> отбирает отчет дневной работы, назначает утреннюю, распределяет кары. Угрозы его вторятся готическими сводами и заставляют трепетать подобострастных вассалов. Наконец патер возвышает голос вечерней молитвы, и все домашние на коленах читают за ним “Credo” и “Ave Maria”. Земные поклоны заключают молитву; каждый целует распятие, и вот огни замелькали по коридорам, голоса едва перешептываются с отголосками; но скоро умолкает самый шелест шагов, и мертвый сон воцарился повсюду»⁸.

Чтение Аве Мария является неизменным атрибутом завершения дня. Однако произнесение молитвы совершается автоматически, без наделения ее духовным смыслом, более того, создается зловещая мертвенная атмосфера. Чрезвычайная жестокость и пролитие невинной крови якобы благословляются свыше, обращение к Пресвятой Деве воспринимается как объединяющий лозунг, своего рода «пароль» для посвященных.

Характерна амбивалентная трактовка образа героя, совершается попытка оправдать его злодеяния: «Ненавижу в Серрате злодея; но могу ли вовсе отказать в сострадании несчастному, увлеченному духом варварского времени, силою овладевшего им отчаяния?..»⁹.

В стихотворении А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»¹⁰ (1829) выразительно проявлено романтически вольное обращение с латинским каноническим текстом.



Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, Mater Dei кровью
Написал он на щите.

Такое воззвание к Деве Марии представляет собой скорее восторженное восклицание, а не тихое моление. Занимательно сопоставление двух редакций этого стихотворения. В приводимом фрагменте из первой редакции, предназначенной к печати, но не вышедшей в свет по цензурным причинам, как в образе рыцаря, так и в латинском лозунге, характеризующем Богоматерь, акцентирована семантика девственности:

Тля девственной любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, sancta virgo кровью
Написал он на щите.

Фраза «*Lumen coelum, sancta rosa!*» («Свет небес, святая роза») является, по-видимому, пушкинской инновацией, к тому же содержащей грамматическую неточность: правильно *coeli* (ср. у Данте). Примечательно, что в неопубликованном варианте было корректное написание «*Lumen coeli*».

Согласно точному определению М.М. Бахтина, в культуре монологического «восприятия познания и истины» «только ошибка индивидуализирует»¹¹. Тексты здесь строго каноничны, исконно определены и не предполагают свободного интерпретирования. Если в религиозный текст вносятся какие-либо уточнения или добавления, то они неизменно получают официальное одобрение церкви¹².

Богородица предстает в образе Прекрасной Дамы, «святых красоты». Следует подчеркнуть, что у Пушкина сохраняется лишь основа куртуазной модели. В средневековой литературе дама обладает неземной красотой, но она горделива и неприступна, повергает трубадура в отчаяние своим высокомерием. У ренессансных авторов возлюбленная наделяется чертами святых дев и самой Мадонны, однако страстная любовь к Богоматери как к земной женщине попросту немыслима в эпоху рефлексивного традиционализма.

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой.

Заслуживает быть отмеченным, что в первоначальном варианте было «устремив к ней страстны очи».



Специфика такого культа поклонения Деве Марии преломляется в избирательном характере религиозной веры рыцаря:

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
Ни святому Духу век
Не случилось паладину,
Странный был он человек.

Таким образом, пушкинский бедный рыцарь не средневековый Роланд, в рукояти меча которого среди прочих христианских реликвий хранится «кусочек платья пресвятой девы Марии»¹³ («Песнь о Роланде», перевод О.Э. Мандельштама). Его единичная вера в Богородицу, несмотря на особое почитание Девы Марии в католичестве, представляет собой исключительное, внепарадигмальное для своего времени явление и становится возможным только в романтическом творчестве.

В балладе В.А. Жуковского «Братоубийца» (1832), являющейся переводом «Пилигрима» И.-Л. Уланда («Der Waller»), отражено покровительство Марии морякам и путешественникам.

На скале приморской мшистой,
Там, где берег грозно дик,
Богоматери пречистой
Чудотворный зрится лик;
С той крутой скалы на воды
Матерь божия глядит
И пловца от непогоды
Угрожающей хранит.
Каждый вечер, лишь молебный
На скале раздастся звон,
Глас ответственный хвалебный
Восстает со всех сторон;
Пахарь пеньем освящает
Дня и всех трудов конец,
И на палубе читает
«Ave Maria» пловец¹⁴.

В католичестве один из эпитетов Богородицы – «Звезда Моря»¹⁵, так зывали к ней, в частности, застигнутые бурей моряки. Примечательно, что в тексте произведения в имени Мария обнаруживается окказиональное ударение.

Благодатного Успенья
Светлый праздник наступил;
Все окрестные селенья



Звон призывный огласил;
Солнце радостно и ярко,
Бездна вод светла до дна,
И природа, мнится, жаркой
Вся молитвою полна¹⁶.

В праздник Успения верующие прославляют Богоматерь, представшую, как Царица, на престоле по правую руку от Сына, принявшую под покровительство род человеческий и ходатайствующую за него перед Создателем. Успение Богородицы служит назиданием, что смерть не есть уничтожение человеческого бытия, тление и разрушение, а переход от земной жизни к небесной, к бессмертию. Однако в балладе акцентирован отнюдь не религиозный смысл праздника, а скорее мифопоэтическое торжество природных сил, ибо август – время созревания урожая, наиболее благодатная, «жаркая» пора года.

В «Ave Maria» (1840) В.И. Красова от канонического текста остается лишь название, автор создает свою индивидуальную молитву.

Коленопреклонен, с смятнным сердцем я
Приветствую тебя, владычица моя!..
Небес владычица! Услышь мое моленье:
Да загорит и мне звезда преображенья,
Да духом скорбным я восстану, укреплюсь,
Да пред тобою вновь и плачу и молюсь...
Приветствую тебя – на светлых небесах,
С душой измученной, с слезами на очах!¹⁷

В стихотворении преломляется имманентное культуре обособленного Я-сознания включение божественного в субъективную сферу. Такое обращение к Матери Божьей являет собой солипсическую проекцию, не хоровое пение во славу Марии, а одинокое слезное моление о спасении и врачевании собственной израненной души.

«Ave Maria» в интерпретации А.А. Фета (1840-е гг.) представляет собой четыре строки, идущие от сердца.

«Ave Maria!..» Лампада тиха.
В сердце готовы четыре стиха:
«Чистая Дева, скорбящего Мать,
Душу проникла Твоя благодать.
Неба Царица, не в блеске лучей, –
В тихом предстань сновидении ей!»
«Ave Maria!..» Лампада тиха...
Я прошептал все четыре стиха¹⁸.



Знаменательна семантическая переакцентуация: эпитет «чистая» взамен традиционного «пречистая»; «скорбящего Мать», а не скорбящая мать; благодать Марии проникла в душу героя, в то время как в каноническом тексте сама Дева полна благодати. Проговаривание про себя собственных стихов воспринимается в качестве самоутешения, являет собой автокоммуникацию, а не самотрансцендирование.

В культуре уединенного сознания каждый творческий индивидум создает собственную молитву в недрах своей души, тем самым только усиливается вселенская тоска, общечеловеческая отчужденность и разрозненность.

В поэме А.Н. Майкова «Две судьбы» (1845) упоминание о чтении Аве Мария служит для воссоздания западноевропейского культурного колорита, определенного исторического контекста.

И вот пред ним часовня. Вяз зеленый
Над ней раскинул листьев темный свод,
И теплилась лампада пред мадонной.
Две женщины склонились перед ней:
Старушка Ave Maria читала,
И подле Нина грустная стояла.
В ее руках венок был из лилей,
И капли слез струились из очей¹⁹.

Как и в других приводимых нами фрагментах, произнесение молитвы приурочено к вечернему времени, неизменно связано с душевной болью, скорбью, тризной надежд, сопрягается с семантикой девственности, чистоты (лилия как эмблема непорочности, символ Девы Марии и святых дев).

В «рассказе XII века» «Дракон» А.К. Толстого (1875) набатный звон к Аве Мария предвещает беду.

Свернули мы, где солнечных лучей
Не пропускали тени вековые,
Навстречу ж нам, шумя, бежал ручей.

Лишь тут снял шлем с усталой головы я,
И в отдаленье ясно услышал,
Как колокол звонил к Аве Мария.

И тяжело средь этих мрачных скал,
И душно так, как бы в свинцовом скрине.
Мне сделалось. «О Гвидо, – я сказал, –

Недоброе предчувствие мне ныне
Сжимает грудь: боюсь, что с пути
Собьемся мы тут, в каменной пустыне!»²⁰



В поэме «Дон Жуан» слуга заглавного героя Лепорелло, представляясь священником, дабы содействовать «проделке» безбожника Жуана, заставляет офицера, привыкшего к неукоснительному подчинению и строгой иерархии, в качестве наказания читать молитвы.

Лепорелло
Как? Ты смеешь отвечать?
Епитимью тебе! Епитимью!
Бей каждый день сто пятьдесят поклонов,
И на коленях тридцать патерностров
И пятьдесят читай Ave Maria!
Ну что? Чего стоишь? Беги в Севилью
И объяви, что видел!..

Вот приказанье... На, ступай, да помни:
Ста два поклонов! Сорок патерностров!
И семьдесят Ave Maria в день!²¹


Прием градации, развернутый в данном фрагменте, используется для создания комического эффекта; производится пародийное снижение, тем самым героем совершается высмеивание пустой набожности, профанирование сакральных текстов.

Вяч. Иванов так осмысляет особость романтической религиозности М.Ю. Лермонтова и его поклонения Богородице: «...ибо был он верным рыцарем Марии. Милости Матери Божией в молитве, исполненной религиозного пыла и душевной нежности, он до конца жизни поручает не свою душу, покинутую и огрубевшую, но душу избранную и чистую девы невинной, безоружной перед злом мира. Ave Maria, ангельский привет Марии, является неистощимым источником благоговейного умиления и утешения»²².

В стихотворении «Gratiae plena» («Благодати полная») Вяч. Иванова возникает масштабный мифопоэтический образ богини-матери, «неопалимой купины»²³, воплощающей величелие и пышность природы, что очевидным образом отсылает к культу Вселенской Матери.

Д.С. Мережковский в своем стихотворении «Stabat Mater» (1899) трансформирует образность католического гимна.

Не отринь меня, о Дева!
Дай и мне стоять у Древа,
Обагреного в крови,
Ибо видишь – сердце жаждет
Пострадать, как Сын Твой страждет.
Дева дев, родник любви,
Дай мне болью ран упиться,


Крестной мукой насладиться,
Мукой Сына Твоего;
Чтоб, огнем любви сгорая,
И томясь, и умирая,
Мне увидеть славу рая
В смерти Бога моего²⁴.

«Stabat Mater» – самое пронзительное по глубине душевной скорби из всех песнопений Богоматери. В стихотворении же Мережковского преломляется неоромантическая маска несчастного изгнанника, покинутого всеми, ненасытная жажда трансцендентного. Его молитва – насквозь субъективна, это скорее средство самообособления, отчуждения от мира и всего человечества.

В стихотворении «На форуме» М. Волошина (1900) восклицание «Ave Maria», венчающее этот гимн вселенской красоте, произнесенное в вечернее время, акцентирует значимость ночного «призрачного» хронотопа в неоромантической поэзии.

Вечер... И форум молчит.
Вижу мерцанье зари я.
В воздухе ясном звучит:
Ave Maria!²⁵

В волошинском «Гностическом гимне Деве Марии» (1907) Мария уподобляется Афродите.

Марево-Мара,
Море безмерное,
Атог-Матиа –
Звезда над морями!..
В пенные крылья
Свои голубиные
Морем овита,
Из влаги рожденная –
Ты Афродита –
Звезда над морями...
Море – Мария!²⁶

Эмфатируется генеалогическая связь имени Мария с морской стихией, ассоциируемой с языческой богиней любви. Венера, как известно, именуется синей звездой. В воображении читателя возникает, таким образом, мифопоэтический образ небесного моря.

В своей интерпретации Аве Мария И. Северянин (ок. 1910) также следует романтической традиции.



О, Дева-Мать, возрадуйся блаженно!
Господь с Тобой, носившая Его,
Хранителя бессмертья моего!
Да будешь Ты меж жен благословенна,
Благословен плод чрева Твоего!²⁷

Канонический текст в символистской практике художественного письма является субстратом для написания собственной молитвы, служит утверждению своей самости («бессмертья моего»). Принятое в Аве Мария обращение «мы» агрессивно заменяется авторским «я». Таким образом, разительно смещение акцентов: не Пресвятая Дева, а Я становится смысловым центром произведения.

Далее приведем фрагмент из романа «Чудесная жизнь Иосифа Балзамо, графа Калиостро» (1919) М. Кузмина. «Все шарахаются разом, будто сам Климент XIII папским помелом перегоняет паству с места на место. С горы льется ручей, пестрый, словно кухарка вылила ведро, где куски и томата, и моркови, и зеленого лука, капуцинов, свеклы, и красного перца, и жирная жидкость. <...> Треск вееров, – арлекин сделал неприличный жест. Блестят глаза и густо хрустальный смех исчезает в повечеревшем небе. <...> Виден месяц. Где же мечеть? Он один повис без минарета. С Палатина потянуло свежей землей и травой. Прощай, день! Соседнее Ave Maria звякает, как мирное стадо»²⁸.

Анагогический смысл молитвы беспощадно вытесняется профанным, ощутимо воздействие тенденции десакрализации. Создается эффект эклектичности за счет хаотического нагромождения отдаленных друг от друга и никак не сопрягаемых семантически образов и реалий.

Схожая трактовка обнаруживается и у Георгия Иванова в «Распаде атома» (1938): «Я иду по улице, думаю о Боге, всматриваюсь в женские лица. Вот эта хорошенькая, мне нравится. <...> Я думаю о Франции вообще. О девятнадцатом веке, который задержался здесь. О фиалочках на Мадлен, булках, мокнущих в писсуарах, подростках, идущих на первое причастие, каштанах, распространении триппера, серебряном холодке аве Мария»²⁹. Поразительно, что Аве Мария, наиболее теплая, милующая молитва, наделяется эпитетом «холодная». Возвышенная семантика Аве Мария напрочь нивелируется семантическим окружением. Создается ощущение мертвенности, отчуждения, эсхатологизма. Тем самым прочно укрепляет свои позиции присущая современному человеку «холодная и жестокая эмоционально-волевая установка, совершенно лишенная каких бы то ни было любовно-милующих и эстетических элементов»³⁰.

Таким образом, культуре радикализованного эгоцентрического сознания присуще стремление дезорганизовать душу и сознание



читателя, воздействовать на низменное в человеческом существе. При этом прокламируемый интерес к сложному, замысловатому подменяет собою интерес к глубокому, духовному. И делается это – сознательно. «Настолько двусмысленными стали религиозные понятия, одновременно эмансипированные от своего “канонического” смысла и не теряющие неких притязаний на этот смысл»³¹.

Обратимся к рассмотрению особенностей претворения католических песнопений в художественном творчестве выразителей неорационализма³², «душой» и совестью которого в русской литературе явилась поэзия А.А. Ахматовой.

В ранней поэме Ахматовой «У самого моря» (1914) оказывается актуализированной католическая образность.

Пали с неба крупные звезды,
В нижней церкви служили молебны
О морях, уходящих в море,
И заплывали в бухту медузы,
Словно звезды, упавшие за ночь,
Глубоко под водой голубели³³ <...>

И вышивала плащаницу,
Бредила даже во сне работой;
Слышала я, как она шептала:
«Плащ Богородицы будет синим»³⁴ <...>

А высоко взлетевшее небо,
Как Богородицын плащ, синело, –
Прежде оно таким не бывало³⁵...

Именно в католической традиции плащ Богородицы синего цвета³⁶, символизирующего небесную чистоту совершеннейшей из людей, но в то же время неизбывную скорбь. Это цельный, незапятнанный цвет, недостижимый, как само небо. Плащ Девы Марии, расшитый звездами, уподобляется спасительному свету маяка для всех странствующих и страждущих.

Так, в «Средневековье» Н. Гумилева можно найти такой фрагмент:

Но мы спокойны, мы поспорим
Со стражами Господня гнева,
И пахнет звездами и морем
Твой плащ широкий, Женевьева³⁷.

Синий цвет имел определяющую значимость для средневековых готических соборов, поскольку он преобладал на витражах, в резуль-



тате чего создавался особый эффект синего «глубинного» свечения, подлинного сияния духовности³⁸.

Многих исследователей привлекало и «загадочное» восклицание «O Salve, Regina» в поэме Ахматовой «Путем вся земли»³⁹.

И красная глина.
И яблочный сад...
O Salve, Regina! –
Пылает закат⁴⁰.

На наш взгляд, однако, не стоит отыскивать какие-либо автобиографические соответствия, ибо в поэме речь идет о вневременном присутствии личности в мире. Это гимн, читаемый человеком, бесконечно строгим к себе самому, этически-эстетическая позиция которого чиста и безукоризненна. Героиня произносит эти слова, обращенные к Царице Небесной, не от себя самой, а от всего человечества. Ее «солнечный» стих, «оброненный нищим», лишь «поднят»⁴¹ ею.

Я плакальщиц стаю
Веду за собой.
О, тихого края
*Плащ голубой!*⁴².. (курсив мой. – Н.Л.)

Согласно Литургии часов, Повечерие (Completerium), в которое исполняются Мариины антифоны, носит характер подготовки души к переходу в вечность.

Произнесенная строка из гимна Пречистой Деве служит разворачиванию широкой смысловой перспективы: будто бы неожиданно перед мысленным взором читателя вырисовываются контуры богатого семантического поля, поначалу только предвосхищаемого, намечающегося, но вскоре становящимся проекцией скрещения смысловых лучей, «испускаемых» поэтическим текстом.

Говоря словами гимна, Дева Мария – всех скорбящих радость, «звезда путеводная», «исток святой, от которого миру свет рожден», «жизнь, отрада и надежда наша», «Матерь милосердия», дарующая человечеству возможность достигнуть радости вечной жизни.

К Тебе взываем в изгнании, чада Евы,
к Тебе воздыхаем, стеная и плача в этой долине слёз.
через Ее благодатное заступление, от угрожающих зол
и смерти вечной избавимся.

Скитания, изгнанничество героини поэмы соотносены с временной перспективой, словно созвучны бегу времени.



Стеклою стеною
Струился мороз⁴³.

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схиму
Ее приняла⁴⁴.

По капелькам льется
Душистый апрель⁴⁵.

Суровый зимний холод сменяется апрельским теплом, что манифестирует наступление Пасхального времени. За солнечным закатом непременно последует восход, ибо не может быть иначе.

«После этого изгнания». Человек, как блудный сын, возвращается к Отцу после скитаний и многих испытаний, претерпеваемых им в земной жизни. В то же время, сродни наитию, наступает осознание ненапрасности земного бытия, что становится возможным только в стойкости духа и способности пронести веру сквозь катастрофические времена оскудения милующего начала.

В поэме «Реквием» претворена образность гимна «Stabat Mater».

Ни сына страшные глаза –
Окаменелое страданье⁴⁶.

А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел⁴⁷.

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною⁴⁸...

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов⁴⁹.

Страдающая мать уподобляется Богородице, Дочери своего же Сына. Героиня поэмы молится о всех других, за все человечество, она растворена в чужом горе, ее собственная индивидуальность избывается⁵⁰. Ее личная скорбь преобразуется в стояние, а точнее *предстояние* за все человечество.

Таким образом, строки католических гимнов в творчестве Ахматовой оказываются сгущенными до «сочного» аллюзивного слова⁵¹, органично вплетены в канву поэтического текста, не «выбиваются» и не выглядят обособленным насильственным привнесением (традиция, несомненно, унаследованная от Данте).



Порой слова избыточны, ибо за произнесением молитвы наступает тишина, Откровение, а без этого в искусстве и в жизни нет таинства Воскресения, нет потрясения жен, увидевших отваленный камень и пустой гроб...

Дело отнюдь не в истовости веры, а в безукоризненной духовно-нравственной позиции человека, глубочайшем проникновенном осознании одухотворенности бытия, следовании надличностной цели. «И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть»⁵².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1961. С. 264.

Dante Alig'eri. Bozhestvennaja komedija. M., 1961. S. 264.

² 13 «Te lucis ante», – с уст ее раздалось

Так набожно, и так был нежен звук,

Что о себе самом позабывалось.

16 И, набожно и нежно, весь их круг

С ней до конца исполнил песнопенье,

Взор воздымая до верховных дуг.

(Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1968. С. 188).

13 «Te lucis ante», – s ust ee razdalos'

Tak nabozhno, i tak byl nezhen zvuk,

Chto o sebe samom pozabyvalos'.

16 I, nabozhno i nezžno, ves' ih krug

S nej do konca ispolnil pesnopen'e,

Vzor vozdymajaja do verhovnyh dug.

(Dante Alig'eri. Bozhestvennaja komedija. M., 1968. S. 188).

³ Цит. по: Чистяков Г. Мы шли все выше // Русская мысль. 1998. № 4211.

26 февраля.

Cit. po: Chistjakov G. My shli vse vyshje // Russkaja mysl'. 1998. № 4211. 26 fevralja.

⁴ Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1961. С. 449.

Dante Alig'eri. Bozhestvennaja komedija. M., 1961. S. 449.

⁵ Там же. С. 574.

Tam zhe. S. 574.

⁶ Там же. С. 627.

Tam zhe. S. 627.

⁷ Там же. С. 623.

Tam zhe. S. 623.

⁸ Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 73.

Bestuzhev-Marlinskij A.A. Sochinenija: v 2 t. M., 1981. T. 1. S. 73.

⁹ Там же. С. 76.

Tam zhe. S. 76.

¹⁰ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 248–249.

Pushkin A.S. Sbranie sochinenij: v 10 t. M., 1959. T. 2. S. 248–249.

¹¹ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 62.

Bahtin M.M. Problemy tvorčestva Dostoevskogo. Kiev, 1994. S. 62.



¹² Так, молитва Аве Мария вошла в частое употребление с XI в. Папа Урбан IV прибавил к ней заключительные слова: «Иисус. Аминь». С XVI века стало принято завершать молитву такими словами, употребляемыми поныне: «Святая Мария, мать Божия, молись о нас грешных, ныне и в час смерти нашей. Аминь».

Tak, molitva Ave Marija voshla v chastoe upotreblenie s XI v. Papa Urban IV pribavil k nej zakljuchitel'nye slova: «Iisus. Amin'». S XVI veka stalo prinjato zavershat' molitvu takimi slovami, upotrebljaemymi ponyne: «Svjataya Marija, mater' Bozhijja, molis' o nas greshnyh, nyne i v chas smerti nashej. Amin'».

¹³ *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: в 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 322.

Mandel'shtam O. Je. Sbranie sochinenij: v 2 t. M., 1991. T. 2. S. 322.

¹⁴ *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 218.

Zhukovskij V. A. Sbranie sochinenij: v 4 t. M.; L., 1959. T. 2. S. 218.

¹⁵ Существует также гимн «Ave Maris Stella» («Радуйся, Звезда моря»), созданный приблизительно в VIII в.

Suschestvuet takzhe gimn «Ave Maris Stella» («Radujsia, Zvezda morja»), sozdannyj priblizitel'no v VIII v.

¹⁶ *Жуковский В.А.* Указ. соч. Т. 2. С. 218.

Zhukovskij V. A. Ukaz. soch. T. 2. S. 218.

¹⁷ *Красов В.И.* Стихотворения. URL: az.lib.ru/k/krasow_w_i/text_0030.shtml (дата обращения 10.07.2011).

Krasov V. I. Stihotvorenija. URL: az.lib.ru/k/krasow_w_i/text_0030.shtml (data obraschenija 10.07.2011).

¹⁸ *Фет А.А.* Лирика. М., 1966. С. 25.

Fet A. A. Lirika. M., 1966. S. 25.

¹⁹ *Майков А.Н.* Избранные произведения. СПб., 1901. С. 157.

Majkov A. N. Izbrannye proizvedenija. SPb., 1901. S. 157.

²⁰ *Толстой А.К.* Дракон. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0120.shtml (дата обращения 10.07.2011).

Tolstoj A. K. Drakon. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0120.shtml (data obraschenija 10.07.2011).

²¹ *Толстой А.К.* Дон Жуан. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0040.shtml (дата обращения 10.07.2011).

Tolstoj A. K. Don Zhuan. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0040.shtml (data obraschenija 10.07.2011).

²² *Иванов Вяч.* Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 379.

Ivanov V'jach. Sbranie sochinenij: v 4 t. Brjussel', 1987. T. 4. S. 379.

²³ Там же. Т. 3. С. 19.

Tam zhe. T. 3. S. 19.

²⁴ *Мережковский Д.С.* Стихотворения. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Merezhkovskiy/50.htm> (дата обращения 7.07.2011).

Merezhkovskij D. S. Stihotvorenija. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Merezhkovskiy/50.htm> (data obraschenija 7.07.2011).

²⁵ *Волошин М.А.* Стихотворения и поэмы. Париж, 1982. Т. 1. С. 12.

Voloshin M. A. Stihotvorenija i pojemy. Parizh, 1982. T. 1. S. 12.

²⁶ Там же. С. 69.

Tam zhe. S. 69.

²⁷ *Северянин И.* Злаголира. М., 1916. С. 23.

Severjanin I. Zlatolira. M., 1916. S. 23.

²⁸ *Кузмин М.* Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. М., 1990. С. 37–38.

Kuzmin M. Chudesnaja zhizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro. M., 1990. S. 37–38.



²⁹ Иванов Г. Распад атома. URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/raspad.txt> (дата обращения 10.07.2011).

Ivanov G. Raspad atoma. URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/raspad.txt> (дата обращения 10.07.2011).

³⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 45.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. M., 1979. S. 45.

³¹ Аверинцев С.С. Судьба и повесть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 26.

Averincev S.S. Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama // Mandel'shtam O.Je. Sochinenija: v 2 t. M., 1990. T. 1. S. 26.

³² Термин, введенный в литературоведческий аппарат В.И. Тюпой (см. его работы: Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998; Литература и ментальность. М., 2009, а также: Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 365) для обозначения широкой совокупности новаторских явлений в художественной культуре XX в., противостоящих авангардизму. Среди выдающихся выразителей эстетики неотрационализма в литературе можно назвать имена Т.С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, позднего Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского и др.

Termin, vvedennyj v literaturovedcheskij apparat V.I. Tjupoj (sm. ego raboty: Postsimvolizm: Teoreticheskie ocherki russkoj poezii XX veka. Samara, 1998; Literatura i mental'nost'. M., 2009, a takzhe: Halizev V.E. Teorija literatury. M., 1999. S. 365) dlja oboznachenija širokoj sovokupnosti novatorskih javlenij v hudozhestvennoj kul'ture XX v., protivostojaschih avangardizmu. Sredi vydajuschihsja vyrazitelej jestetiki neotradicionalizma v literature možno nazvat' imena T.S. Jeliota, O.Je. Mandel'shtama, A.A. Ahmatovoj, M.I. Cvetaevoj, pozdnego B.L. Pasternaka, I.A. Brodskogo i dr.

³³ Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 124.

Ahmatova A.A. Sochinenija: v 2 t. M., 1990. T. 1. S. 124.

³⁴ Там же. С. 125.

Tam zhe. S. 125.

³⁵ Там же. С. 126.

Tam zhe. S. 126.

³⁶ В византийско-русской иконописи мафорий Богородицы обыкновенно пишется красным (символ страданий и воспоминание о царском происхождении).

V vizantijsko-russkoj ikonopisi maforij Bogorodicy obyknovenno pishetsja krasnym (simvol stradanij i vospominanie o carskom proishozhdenii).

³⁷ Гумилев Н. Колчан. Пг., 1916. С. 45.

Gumilev N. Kolchan. Pg., 1916. S. 45.

³⁸ См.: Мандельштам О.Э. Франсуа Виллон // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 141. «Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования».

Sm.: Mandel'shtam O.Je. Fransua Villon // Mandel'shtam O.Je. Sbranie sochinenij: v 2 t. M., 1991. T. 2. S. 141. «Srednekovyj chelovek schital sebja v mirovom zdanii stol' zhe neobhodimym i svjazannym, kak ljuvoj kamen' v goticheskoj postrojke, s dostoinstvom vynosjaschij davlenie sosedej i vhodjaschij neizbezhnoj stavkoj v obschuju igru sil. Sluzhit' ne tol'ko znachilo byt' dejatel'nym dlja obwego blaga. Bessoznatel'no srednekovyj chelovek schital sluzhboj, svoego roda podvigom, neprikrashennyj fakt svoego sushestvovanija».



³⁹ «Недаром эти, не совсем понятные строки в советских публикациях заменялись маловразумительным образом “Из аквамарина / Пылает закат”. На самом деле латинские слова (“Здравствуй, царица!”) принадлежат католической молитве, музыку к которой написал в 1915 г. композитор А.С. Лурье, друг и адресат многих стихов Ахматовой. Воплощая в себе одну из граней образа Утраченного Возлюбленного, он видится Ахматовой на протяжении всей ее жизни как автор музыки к “Поэме” и либретто на ее сюжет. Встреча с ним становится важной вехой на пути китежанки в прошлое». *Гончарова Н.Г.* «Путем вся земля» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой. URL: www.akhmatova.org/articles/articles.php?i=166 (дата обращения 10.07.2011).

«В комментариях к новейшему изданию сочинений Ахматовой В.А. Черных пишет: “O Salve, Regina!” (“O здравствуй, Царица!” – лат.) – Ср. ожидание царевича героиней поэмы “У самого моря”. Сравнить, однако, бесполезно: вполне русский царевич из поэмы “У самого моря”, даже превратившись в закат, вряд ли стал бы приветствовать китежанку из “Путем вся земля” по латыни – католическим гимном, обращенным к тому же не к земной, а к небесной царице – к Деве Марии. Неизмеримо ближе к истине В.Н. Топоров, угадавший здесь отсылку к музыкальному произведению. Однако его предположение о том, что имеется в виду мотет Э.Т.А. Гофмана, сочиненный на канонический текст католической молитвы в 1808 году, кажется сомнительным, если вспомнить, что в 1915 году на тот же текст “Salve, Regina” написал музыку для голоса с фортепиано Артур Лурье (католик по вероисповеданию). Таким образом, закат звучит для героини ахматовской поэмы музыкой, сочиненной ближайшим в те годы другом автора. Ссылка на музыку, следовательно, уточняет время и место действия, тая в себе указание на конкретный автобиографический эпизод». *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. URL: www.akhmatova.org/bio/kats_tim/kats_tim.htm (дата обращения 10.07.2011).

«Nedarom jeti, ne sovsem ponjatnye stroki v sovetskih publikacijah zamenjalis' malovrazumitel'nym obrazom “Iz akvamarina / Pylaet zakat”. Na samom dele latinskie slova (“Zdravstvuj, carica!”) prinadlezhat katolicheskoj molitve, muzyku k kotoroj napisal v 1915 g. kompozitor A.S. Lur'e, drug i adresat mnogih stihov Ahmatovoj. Voploschaja v sebe odnu iz graney obraza Utrachennogo Vozljublennogo, on viditsja Ahmatovoj na protjazhenii vsej ee zhizni kak avtor muzyki k “Pojeme” i libretto na ee szuzhet. Vstrecha s nim stanovitsja vazhnoj vехoj na puti kitezhan'ki v proshloe». *Goncharova N.G.* «Putem vseja zemli» как «novaja intonacija» v poeziji Anny Ahmatovoj. URL: www.akhmatova.org/articles/articles.php?i=166 (дата обращения 10.07.2011).

«V kommentarijah k novejšemu izdaniju sochinenij Ahmatovoj V.A. Chernyh pišhet: “O Salve, Regina!” (“O здравствуй, Царица!” – лат.) – Sr. ozhidanie carevicha heroinej pojemy “U samogo morja”. Sravnivat', odnako, bespolezno: vpolne russkij carevich iz pojemy “U samogo morja”, dazhe prevrativšis' v zakat, vryad li stal by privetstvovat' kitezhan'ku iz “Putem vseja zemli” po latyni – katolicheskim gimnom, obravennym k tomu zhe ne k zemnoj, a k nebesnoj carice – k Deve Marii. Neizmerimo bližhe k istine V.N. Toporov, ugadavšij zdes' otсылku k muzykal'nomu proizvedeniju. Odnako ego predpolozhenie o tom, čto imeetsja v vidu motet Je.T.A. Gofmana, sochinennyj na kanonicheskoj tekst katolicheskoj molitvy v 1808 godu, kazhetsja somnitel'nym, esli vspomnit', čto v 1915 godu na tot zhe tekst “Salve, Regina” napisal muzyku dlja golosa s fortepiano Artur Lur'e (katolik po veroisповедaniju). Takim obrazom, zakat zvuchit dlja heroinej ahmatovskoj pojemy muzykoj, sochinенnoj bližajšim v te gody drugom avtora. Sылka na muzyku, sledovatel'no, utochnjaet vremja i mesto dejstvija, taja v sebe ukazanie na konkretnyj avtobiografический epizod». *Kac B., Timenčik R.* Анна Ахматова и музыка. URL: www.akhmatova.org/bio/kats_tim/kats_tim.htm (дата обращения 10.07.2011).

⁴⁰ Ахматова А.А. Указ. соч. С. 233.

Ахматова А.А. Указ. соч. С. 233.

⁴¹ Там же. С. 236.

Там же. С. 236.

⁴² Там же. С. 234.



Tam zhe. S. 234.

⁴³ Там же. С. 233.

Tam zhe. S. 233.

⁴⁴ Там же. С. 236.

Tam zhe. S. 236.

⁴⁵ Там же. С. 234.

Tam zhe. S. 234.

⁴⁶ Прозрачная аллюзия на сцену пьеты. Там же. С. 201.

Prozrachnaja alljuzija na scenu p'ety. Tam zhe. S. 201.

⁴⁷ Там же.

Tam zhe.

⁴⁸ Там же. С. 202.

Tam zhe. S. 202.

⁴⁹ Там же.

Tam zhe.

⁵⁰ В стихотворении М. Цветаевой (1918), также питаемом образностью *Stabat Mater*, в отличие от поэмы Ахматовой, радикализована неизбежность личного горя героини:

Семь мечей пронзали сердце
Богородицы над Сыном.
Семь мечей пронзили сердце,
А мое – семижды семь.

Я не знаю, жив ли, нет ли
Тот, кто мне дороже сердца,
Тот, кто мне дороже Сына...

Этой песней – утешаюсь.

Если встретится – скажи. (*Цветаева М.И.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1994. Т.1. С. 403.)

V stihotvorenii M. Cvetaevoj (1918), takzhe питаемом образnost'ju *Stabat Mater*, v otlichie ot pojemy Ahmatovoj, radikalizovana neizbyvnost' lichnogo gorja heroini:

Sem' mecej pronzali serdce
Bogorodicy nad Synom.
Sem' mecej pronzili serdce,
A moe – semizhdy sem'.

Ja ne znaju, zhiv li, net li
Tot, kto mne dorozhe serdca,
Tot, kto mne dorozhe Syna...

Jetoj pesnej – uteshajus'.

Esli vstretitsja – skazhi. (*Cvetaeva M.I.* Sbranie sochinenij: v 7 t. M., 1994. T. 1. S. 403.)

⁵¹ Об аллюзивной модальности высказываний см.: *Тюна В.И.* Дискурсные формации. М., 2010. С. 129–132, 275–293.

Ob alljuzivnoj modal'nosti vyskazyvanij sm.: *Tjupa V.I.* Diskursnye formacii. M., 2010. S. 129–132, 275–293.

⁵² См. стихотворение А. Ахматовой «В каждом древе распятый Господь...» (*Ахматова А.А.* Четки. Anno Domini. Поэма без героя. М., 2005. С. 198).

Sm. stihotvorenie A. Ahmatovoj «V kazhdom dreve raspjatj Gospod'...» (*Ahmatova A.A.* Chetki. Anno Domini. Pojema bez geroja. M., 2005. S. 198).

Л.В. Татару

НАРРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

(*Стихотворение А.С. Пушкина*

«*Нет, я не дорожу мятежным наслаждением*»)¹

В статье рассматриваются теоретические аспекты мало изученной проблемы нарративности лирической поэзии. Дается пример нарративного анализа стихотворения А.С. Пушкина на уровнях его языка, композиции, эпизодизации, модусов говорения, фреймовой и смысловой структуры.

Ключевые слова: лирическая поэзия; нарративность; ритм; эпизодизация; повествовательная инстанция; голос; композиция; Пушкин.

Поэзия является той сферой художественной литературы, которую современная теория нарратива практически обходит молчанием². Ситуация такова, что одни ученые специализируются на стихотворном тексте, другие – на нарративе. Мало кто специализируется на нарративном анализе стиха.

Каковы специфические признаки поэтического нарратива, отличающие его от всех прочих типов нарративных дискурсов? Как поэтичность взаимодействует с нарративностью?

Все классические «измерения» нарратива – композиция, сюжет, точка зрения, опосредующая инстанция (говорящий/нарратор) и другие – являются общими и для художественной прозы, и для поэзии. Но нас интересует не нарративная поэзия (эпическая поэма, роман в стихах, стихотворения-истории), а лирика или постмодернистские эксперименты над поэтическим языком, в которых история «отсутствует».

В первую очередь, любая поэзия отличается от прозы специфической *композицией*. Но композиция – формальная расчлененность и уникальная темпоральная последовательность частей – составляет основание для применения нарративного анализа к любому тексту. Наррация вообще – это «*эпизодизация* событийности бытия»³. Но композиционная сегментация стихотворного текста особенно жестко диктуется жанром и реализуется на всех его уровнях – от звуко-интонационного до синтаксического⁴.

Американский нарратолог Б. Макхейл, вторя Ю.М. Лотману⁵, считает, что определяющей для смыслообразования в поэзии является метризация⁶. Категориями, перекидывающими мостик от стиха к нарративу, являются для американского исследователя «метричность» и «контрметричность» (**measurement and countermeasurement**) как про-



явления сегментации. Способность создавать смыслы путем отбора, размещения и комбинирования сегментов разной длины и разных уровней (стоп, слов, строк, строф) – это доминанта поэзии, так же как нарративность – характеристика нарратива, а перформативность – характеристика драмы: «там, где текст разрывается пустотой (a gap) <...> происходит провокация смыслообразования: мы вмешиваемся в этот процесс, чтобы привнести смысл туда, где он не договаривается»⁷.

Силой, противодействующей метру, является ритм. Они играют одинаково важную роль и для сегментации нарратива, и для сегментации поэтического текста, но в последнем метр и ритм являют себя, так сказать, в аккумулятивной форме.

Считается, что базовой единицей метризации стиха является стопа. Главной же единицей сегментации нарратива является точка зрения. В стихотворении она членится на «кадры фокализации» более заметно, разрывы между этими кадрами «очевиднее» и происходят чаще, чем в прозе, а значит, стихотворный текст в большей степени провоцирует когнитивную деятельность читателя по реконструкции целостного смысла текста.

Далее поговорим о модусах наррации в лирической поэзии, поскольку в иных поэтических жанрах данные категории функционируют столь же полноценно, как и в прозаических нарративах.

Лирические стихотворения отличаются от «нормальных» художественных нарративов тем, что создают впечатление прямой коммуникации с автором. Это особый дискурс, в котором некое лицо (лирический рассказчик) рассказывает не о том, «что случилось», а о том, что он / она «думает о случившемся». При этом «случившееся» (история) в большей или меньшей степени присутствует в рассказе. Мир лирического стиха не содержит собственно истории, но включает последовательности ментальных событий, переживаемых сознанием одного говорящего. Но и это не является отличительным признаком поэзии – такова модернистская проза, например.

Три традиционных литературных рода – проза, поэзия и драма – различаются, главным образом, лишь шкалой возможных способов и уровней опосредования, которыми они могут пользоваться. Роману и рассказу доступны все возможные уровни и способы медиации (от «объективного» аукториального повествователя до полностью субъективированного Я-повествователя – и разные способы фокализации), в лирических стихотворениях и драматургических текстах диапазон опосредующих инстанций редуцирован.

Поэтому задача анализа – не столько найти некий своеобразный тип повествователя, присущий лишь поэзии, сколько доказать «мнимость» отсутствия в лирике опосредующей инстанции. Петер Хюн,



например, различает четыре типа повествовательных инстанций (агентов), находящихся на четырех уровнях стихотворного текста: биографический автор, абстрактный (подразумеваемый) автор⁸, говорящий/нарратор и протагонист (персонаж)⁹.

Другими нарративными категориями, применимыми к анализу поэтического дискурса, являются «голос» (язык нарратора или персонажа) и фокализация – перцептуальный, когнитивный, психологический и идеологический фокус представления событий. Чередования «голосов» и «кадров фокализации» – способы выстраивания перспективы, то есть смысловой динамики текста. Чередуясь, они образуют главный – смысловой – уровень метризации/ритмизации стиха.

Системный подход к моделированию медиации в поэзии предлагается в серии работ Петера Хюна и его соавторов¹⁰. По их мнению, различение двух видов схем – фрейма и сценария – позволяет повысить точность анализа поэтического текста по отношению к социокультурному и историческому контексту. Но поскольку требования жанра делают язык лирической поэзии лаконичным, абстрактным, неопределенным «персонально» и «ситуационно», стихи содержат гораздо меньше пусковых механизмов для активации фреймов и сценариев. Соответственно, от читателя требуется больше усилий по инференции (реконструкции) исходных схем. И здесь как нельзя более кстати приходится структурная модель сюжета Ю.М. Лотмана, поскольку с ее помощью можно определять «поворотные моменты» стихотворения, явные и едва заметные моменты перехода от одного состояния к другому, о которых сигнализируют отклонения от ожидаемой схемы. Эти переходные моменты и составляют смысл текста (в английской терминологии – «the point» или «tellability», т.е. то, ради чего стихотворение написано).

Опираясь на вышеуказанные нарративные и когнитивные категории, проанализируем пушкинское стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (1830 или 1831 г.). Об этом стихотворении писали многие исследователи, главным образом, в плане его историко-культурного контекста, автобиографичности (его адресатом является Н.Н. Пушкина), новаторской интимной интонации и стиля, преодолевающего разрыв между поэзией и прозой¹¹.

Мы сосредоточимся на самом тексте, на особенностях его композиции и метричности/контрметричности, оставив в стороне и особенности собственно метрики – того, что «делает поэзию поэзией». Это процедура стиховедческого анализа. Рассмотрение сегментации на более высоких уровнях позволяет более эффективно проследить смысловую динамику стихотворения.



Нет, я не дорожу мятежным наслаждением,
Восторгом чувственным, безумством, иступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, вясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!

О, как милее *ты*, смиренница *моя*!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, **склоняясь** на долгие **моленья**,
Ты предаёшься **мне** нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва ответствуешь, **не** **внемлешь** ничему
И оживляешься потом всё боле, боле –
И делишь **наконец** *мой* **пламень** поневоле!

1) Уровень внешней сегментации.

Текст состоит из двух строф, образуя диаду. Графический разрыв между строфами (пропущенная строка) – знак смыслового и содержательного «разрыва», который должен быть заполнен компенсирующим додумыванием читателя. Кроме того, симметрия этой диады в объемном отношении нарушена (6 строк / 8 строк). Почему? С большой долей вероятности предполагаем, что, во-первых, вторая часть содержательно важнее первой, во-вторых – две последние строки образуют особый эпизод-сегмент. Тогда получается не диада, а триада: 6+6+2.

2) Уровень наррации.

Как всякое лирическое стихотворение, это произведение создает эффект перформативности. Но кто на самом деле «говорит» здесь? Учитывая автобиографизм пушкинских текстов, можно допустить, что мы слышим «голос» самого поэта. Но все же «голос» здесь смоделирован не биографическим, а абстрактным автором, который является идеальной проекцией личности Пушкина, художественно осмысленным воплощением моральных ценностей, актуальных для того периода жизни поэта. Но и этот автор не говорит – он режиссер наррации, он определяет отбор языковых средств, речевую фактуру и композицию текста. «Говорит» же лирический герой – рассказчик «истории» и протагонист ее событий.

Рассказ от первого лица соответствует персональному типу повествователя, «голос» которого звучит наиболее искренне по сравнению со всеми другими типами. Кроме того, представление мира истории от лирического Я-повествователя говорит о максимально полном проникновении сознания автора (биографического и имплицитного) в сознание персонажа.



3) Языковые уровни актуализации «голоса».

Языковыми уровнями, которые создают «голос говорящего» (носителя точки зрения в плане речи) являются: а) фонический б) морфологический, в) лексический, г) фразеологический; д) синтаксический.

Начнем с низшего, звукового уровня. В первой части создается особый эмоциональный фон за счет повторов резких, дентальных и заднеязычных согласных: ж, жд, рг, ст, кр, кх, дн, др... Вместе с шипящими с, з, имитирующими стенания «змеи-вакханки», они производят сильный ономатопеический (звукоподражательный) эффект. Мы почти слышим прерывистое затрудненное дыхание, крики и стоны, характерные для проявлений страсти, и становимся практически свидетелями сцены. Оркестровка «втягивает» читателя в напряженное состояние говорящего.

Оркестровка второй части создает противоположный психолингвистический эффект и противоположную, положительную коннотацию. Парные аллитерации и перегласовки сонантов -н, -м, -л, еще более смягчаемые мягким знаком и гласными переднего ряда (-ль, -нь, -ле, -ме, -ни), придают звучанию строфы нежность и лиризм.

На морфологическом уровне обратим внимание, в первую очередь, на личные местоимения. Это дейктические центры и «якоря», к которым прикреплено восприятие и сознание говорящего. Дейктический центр мира истории – «Я» лирического говорящего, который является и главным персонажем, агентом действий и событий. Но две части композиции противопоставлены его точкой зрения на «объекты» рефлексии. В первой части это холодно-отстраненное «она», во второй – интимное «ты». Дейксис способствует особой сегментации на смысловом уровне: дистанцированность по отношению к женщине горячего темперамента в первой части свидетельствует о неприязни или, как минимум, о равнодушии, близость по отношению к «смиренице» во второй – о симпатии, как минимум.

В плане лексики и фразеологии композиционный принцип «бинарного противопоставления» проявляется еще отчетливее.

Первая часть маркирована словами и номинативными фразами, семантика которых связана с активными физическими действиями и состояниями. Их доминантой является фраза «*восторгом чувственным*». Положительная семантика всех хороших состояний и действий (наслаждение, восторг, ласки, лобзание) нейтрализуется определениями, значение которых лежит в сфере чистой физиологии (чувственным, пылких). Особенно физиологичны «язва лобзаний» и «последние содрогания». В.В. Виноградов полагает, что «язва лобзаний» истолковывается здесь «в конкретном смысле укуса», хотя слово *уязвленный* использовалось поэтом и в другом, народно-поэтическом или библейско-восточном значении «раненный любовью, упоенный, плененный»¹². О «последних содроганиях» скажем словами самого



Пушкина, которые приводит Н.М. Ботвинник: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! Знал бы про себя; многие того не заметили б»¹³. В целом, первый эпизод рассказа наполнен активными физическими действиями, агентом которых является не мужчина-рассказчик, а его партнерша.

Во второй части акцент ставится не на действия, а на нежные чувства, эмоции и оценки говорящего («как милее ты», «счастлив», «восторгу моему», «мой пламень» «нежна»). При этом на уровне оценочности вторая часть подвергается семантической сегментации – в первых шести строках реакция героини представлена наречиями и прилагательными с семой отрицания и глаголами с «не» (без упоения, стыдливо-холодна, едва, мучительно, не внемлешь ничему), две последние строки объединены утвердительными глаголами «оживляешься» и «делишь». Слово «пламень», занимающее финальную позицию – кульминационная метафора, качественно отличная от «последних содроганий» одухотворенностью. Получается, действительно, не диада, а триада, более тонкая эпизодизация двух разных событий: событие 1 – «безумное» свиданье, событие 2 включает два эпизода – процесс завоевания «милой» и его кульминацию (торжество любви-гармонии).

Синтаксические модели в обоих событиях порождаются одним говорящим, но различаются по структуре.

Смена речевых структур определяется их адресатами. Первая строфа открывается отрицанием «нет», что говорит о ее диалогичности. Говорящий как будто отвечает собеседнику, выражая свое несогласие. Здесь в большей степени актуализирована позиция Пушкина как биографического автора. Это стихотворение – его ответ на перевод Батюшковым эпиграммы греческого поэта Силенциария, обращенной к опытной красавице: «Твой друг не дорожит неопытной красой, / Незрелой в таинствах любовного искусства. <... > Но ты, владычица любви, Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень»¹⁴.

Первые строки двух стихотворений похожи содержательно и написаны одним александрийским стихом. Но Пушкин своим стихотворением возражает Батюшкову: он счастлив любовью «смирenniцы». Интересно, что стихотворением «Нет, я не дорожу...» Пушкин спорит не только с Батюшковым, но и «с собой в юности». Вот его раннее стихотворение (подражание тому же Батюшкову): «Лаиса, я люблю твой смелый взор, / Неутомимый жар открытого желанья / И непрерывные лобзанья / И страсти полный разговор». Лаиса – условное имя в эротической поэзии – это та же «вакханка».

Вторая часть пушкинского стихотворения – это уже монолог, адресованный «смирenniце». Смена адресата во многом объясняет циничность выражений первой части, свойственную мужским бесе-



дам о женщинах, и интимно-нежный тон любовного признания во второй. Неожиданный «поворот событий», таким образом, вызван не слишком логичной сменой собеседников субъекта речи. Она была бы невозможна в жизни, но в художественном нарративе возможны любые трансформации пространства и времени. Получается двойная фреймовая структура – две разные «истории внутри истории». Сцена первого свидания излагается говорящим товарищу, собеседнику. Актуальная сцена (субфрейм) этой беседы с ее пространственно-временными характеристиками в тексте отсутствует и может быть дорисована читателем. Вторая сцена «признания» тоже лишена пространственно-временной локализации и портретов участников. Мы можем лишь предполагать, что первое свидание – дело прошлого, а второе происходит «здесь-и-сейчас». Значит, детализация сцен не важна, важен отбор двух имплицитно заданных эпизодов, которые выделены из жизни протагониста-рассказчика и смонтированы в уникальную композицию.

Но рассмотрим собственно синтаксис стихотворения. Первая часть – сложноподчиненное предложение с монолитной структурой. Синтагматическое членение определяется приемом перечисления, причем это перечисление однотипных действий «вакханки». Казалось бы, сцена очень динамична, но синонимичное перечисление актуализирует идею частотности, повторяемости подобных свиданий и их однообразия. Сегментация дискурса на короткие синтагмы однотипного содержания придает ему однообразный энергичный ритм и порождает в сознании читателя типичный сценарий свидания любовников. Синтагматический ритм предложения отражает динамику биоритма человека, переживающего накал страсти, лишенный одухотворения.

Вторая часть, наоборот, синтаксически аналитична. Во-первых, в ней не одно, а два предложения. Первое – короткое восклицательное, второе – длинное, с подчинительной и сочинительной связью. Во-вторых, переход от монолитной подчинительной структуры к сочинительной происходит в последних двух строках. Две заключительные строки выделены анафорическим повтором союза «И», оформляющим финал в виде параллельной конструкции, в которой представлен новый поворот события. Ввод нового эпизода придает смысловой динамике второй части иное качество – гармоничный финальный эпизод становится вершиной эротической сцены, одухотворенной любовью. Сегментация дискурса на клаузы-синтагмы, таким образом, также поддерживает триадный принцип эпизодизации содержания.

Итак, стихотворение «Нет, я не дорожу...» является нарративом, поскольку: 1) содержание его представляет собой историю, состоящую из двух событий; 2) специфика эпизодизации событий (их отбор, последовательность и сегментация) актуализирует опыт вну-



тренного преобразования героя (вначале – повеса с опытом «мятежных наслаждений», в конце – одухотворенный любовью муж); 3) история рассказывается ее протагонистом, который является одновременно и персональным Я-повествователем. Пространственно-временной план не прописан, но, тем не менее, представление сцен через дискурс их участника провоцирует в сознании читателя, с одной стороны, суб-фрейм «спальня», с другой – два качественно разных сценария любовного свидания. Дискурсивная структура такова, что обе эротические сцены являются суб-фреймами внутри не прописанных явно, но угадываемых фреймов «беседа с другом» и «объяснение в любви». Содержание данной истории может быть изложено прозой и пробудить аналогичную ментальную репрезентацию. Но экономная форма стихотворного оригинала (всего 14 строк), его метро-ритмическая сегментация и эпизодизация (6+6+2) способствуют пробуждению читательской рефлексии в максимальной степени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа выполнена в рамках тематического плана Министерства образования и науки РФ.

Rabota vypolnena v ramkah tematiceskogo plana Ministerstva obrazovanija i nauki RF.

² *McHale B.* Beginning to think about narrative in poetry // Narrative. 2009. Vol. 17. P. 12. URL: <http://muse.jhu.edu/journals/narrative/v017/17.1.mchale.pdf/> (дата обращения 6.09.2011).

McHale B. Beginning to think about narrative in poetry // Narrative. 2009. Vol. 17. P. 12. URL: <http://muse.jhu.edu/journals/narrative/v017/17.1.mchale.pdf/> (дата обращения 6.09.2011).

³ *Тюпа В.И.* Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 143.

Tjupa V.I. Kommunikativnye strategii teoreticeskogo diskursa // Kritika i semiotika. 2006. Vyp. 10. S. 143.

⁴ *Ярхо Б.И.* Простейшие основания формального анализа // Ars Poetica. Вып. 1. М., 1927. С. 7–28; *Корман Б.О.* К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Вопросы сюжетосложения: Сб. статей. Рига, 1976. С. 22–28. URL: <http://lib.rus.ec/b/262099/read> (дата обращения 6.09.2011); *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. О стихах. Вып. II. М., 1995.

Jarho B.I. Prostejschie osnovanija formal'nogo analiza // Ars Poetica. Vyp. 1. M., 1927. S. 7–28; *Korman B.O.* K metodike analiza slova i sjuzheta v liricheskom stihotvorenii // Voprosy sjuzhetoslozhenija: Sb. statej. Riga, 1976. S. 22–28. URL: <http://lib.rus.ec/b/262099/read> (дата обращения 6.09.2011); *Gasparov M.L.* Izbrannye trudy. O stihah. Vyp. II. M., 1995.

⁵ *Лотман Ю.М.* Структура стиха // Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 46.

Lotman Ju.M. Struktura stiha // Analiz poeticeskogo teksta. L., 1972. S. 46.

⁶ *McHale B.* Op. cit. P. 47.

⁷ Ibid. P. 17–18. Здесь и далее перевод с англ. наш – Л. Т.

Ibid. P. 17–18. Zdes' i dalee perevod s angl. nash – L. T.

⁸ Термин «implied author» означает идеализированный абстрактный образ биографического автора, воплощение «стержня норм и выборов» произведения. Он отли-



чается от нарратора и персонажа «деперсонализацией» – это не технический прием, а «лишенный голоса» феномен. См.: Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983 (1961).

Termin «implied author» oznaczaet idealizirovannyj abstraktnyj obraz biograficheskogo avtora, voploschenie «sterzhnja norm i vyborov» proizvedenija. On otlichaetsja ot narratora i personazha «depersonalizaciej» – jeto ne tehniceskij priem, a «lishennyj golosa» fenomen. См.: Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983 (1961).

⁹ Hühn P. *Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry // The Dynamics of Narrative Form*. Berlin, 2004.

¹⁰ Hühn P., Sommer R. *Narration in Poetry and Drama // The living handbook of narratology*. Hamburg, [2010] P. 16–18. URL: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Narration in Poetry and Drama&oldid=816](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Narration+in+Poetry+and+Drama&oldid=816) (дата обращения 6.09.2011).

Hühn P., Sommer R. *Narration in Poetry and Drama // The living handbook of narratology*. Hamburg, [2010] P. 16–18. URL: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Narration in Poetry and Drama&oldid=816](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Narration+in+Poetry+and+Drama&oldid=816) (дата обращения 6.09.2011).

¹¹ Виноградов В.В. Вопрос об историческом словаре русского литературного языка XVIII–XX вв. // Виноградов В.В. *Избранные труды. Лексикология и лексикография*. М., 1977. С. 192–205; Ботвинник Н.М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» // *Временник Пушкинской комиссии*, 1976. Л., 1979. С. 147–156. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v79/v79-147-.htm> (дата обращения 6.09.2011); Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282; Строганов М.В. О стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 28. С. 180–187 и др.

Vinogradov V.V. *Vopros ob istoricheskom slovare russkogo literaturnogo jazyka XVIII–XX vv.* // Vinogradov V.V. *Izbrannye trudy. Leksikologija i leksikografija*. М., 1977. С. 192–205; Botvinnik N.M. *O stihotvorenii Pushkina «Net, ja ne dorozhu mjatezhnym naslazhden'em»* // *Vremennik Pushkinskoj komissii*, 1976. L., 1979. С. 147–156. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v79/v79-147-.htm> (дата обращения 6.09.2011); Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. М., 1970. С. 282; Stroganov M.V. *O stihotvorenii «Net, ja ne dorozhu mjatezhnym naslazhden'em...»* // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1997. № 28. С. 180–187 и др.

¹² Виноградов В.В. Указ. соч.

Vinogradov V.V. *Ukaz. soch.*

¹³ Ботвинник Н.М. Указ. соч. С. 149.

Botvinnik N.M. *Ukaz. soch.* S. 149.

¹⁴ См.: Там же. С. 150–156.

Sm.: Там же. S. 150–156.



ЧИТАТЕЛЬ И АВТОРСКАЯ МЕТАРЕФЛЕКСИЯ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ

В статье анализируются формы присутствия читателя в тексте «Мертвых душ» Гоголя и принципы авторской метарефлексии.

Ключевые слова: метаповествование; автор; читатель; метарефлексия; Гоголь.

Повествование в «Мертвых душах» характеризует, что не раз уже отмечалось, тенденция к универсальности как в изображении мира, тяготеющем к предельным художественным обобщениям, так и в охвате изображаемого¹. Этой тенденции отвечает и авторское устремление «усвоить себе как бы и все то, что лежит за пределами фабулы»². Причем устремление это может принимать по видимости (но только по видимости) и форму иронической мистификации, когда граница, разделяющая адресата автора и действительность персонажей, намеренно разрушается, а повествование перерастает в метаповествование, так что событие рассказывания становится темой рассказывания³.

Так, излагая биографию Чичикова, автор привлекает внимание к одной осуществленной героем проделке: «Действия начались блистательно: читатель, без всякого сомнения, слышал так часто повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов, которые, совершив переход через границу в двойных тулупчиках, пронесли под тулупчиками на миллион брабантских кружев. Это происшествие случилось именно тогда, когда Чичиков служил при таможене»⁴.

Подобно тому, как персонажи второй части «Дон Кихота» могли, оставаясь вымышленными лицами, читать вышедшую в свет первую часть романа и высказывать о ней свое мнение, читатель в «Мертвых душах» мог бы слышать о *происшествии*, как если бы Чичиков, непосредственно к нему причастный, действительно существовал. Ср.: «Сервантес показывает свое повествование на фоне его продолжения в “жизни”, которое тоже является миром повествования. Таким способом внутри самого повествования предпринято сопоставление повествования с жизнью и установлено их *подобие*»⁵.

У Гоголя история с баранами случилась не за пределами текста, а за пределами фабулы. Правда, ссылка «на якобы реальное громкое преступление», причем «с апелляцией к памяти читателя», призвана как будто удостоверить «существование Чичикова как реального лица»⁶. Однако для автора, как и для его адресата, Чичиков является реальным лицом в том самом мире, где он *служил при таможене*.



У Сервантеса «мир книги» и «мир за пределами книги», как специально уточняет исследователь, «никак не тождественны, но только подобны»⁷. У Гоголя же мир, вместившийся в пределы фабулы, и мир, оказавшийся за ее пределами, не просто подобны, но тождественны, поскольку дело идет об одном и том же вымышленном мире.

Но где же и от кого читатель *слышал*, в чем автор не сомневается, об упомянутом происшествии, тогда как он, будучи читателем, а не одним из персонажей, обретается не в вымышленном мире, а там и только там, где пребывает автор, то есть в мире творчества? Если он и мог от кого-то узнать про *так часто повторяемую историю*, то только от автора – и только в тот самый момент, когда автор заявил, что читатель, *без всякого сомнения*, эту историю *слышал*.

В «Мертвых душах» отношение к герою, включая описание его «предприятий и жизни», строится таким образом, что «читатель перестает быть посторонним лицом, нечувствительно увлекаясь в окружающую его сферу»⁸. Это сказано критиком о читателе реальном, но именно так, *нечувствительно* вовлекая его в изображаемый мир, автор оформляет в метаповествовании позицию своего воображаемого адресата, которого он именуется «читателем»⁹. Читатель, к которому обращается автор, не только и не просто его воображаемый адресат, но и воображаемый персонаж авторского мышления, играющий роль читателя и актуализирующий возможное отношение к пишущемуся произведению. Автор отстраняется от него для того, чтобы читатель мог выступить посредником между миром творчества и миром героев и выразить потенциально возможное мнение или суждение о пишущемся произведении¹⁰. Итак, речь, если вернуться к рассмотренному примеру, идет не об авторской мистификации, а об особом модусе метаповествования, имея в виду не только очевидное присутствие здесь читателя, но также степень и специфические формы его участия в акте творчества.

Изложив биографию Чичикова, автор постулирует следом возможное восприятие героя, как оно могло бы проявиться, если бы способ его изображения соответствовал бы определенным читательским ожиданиям: «Но не то тяжело, что будут недовольны героем, тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, – и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека» (VI, 242–243).

Гипотетическая ситуация, рожденная воображением автора, имеет прямое отношение к природе творческого процесса, когда при-



ходится выбирать и отбрасывать варианты изображения героя и продолжения произведения. И читатель для автора, осуществляющего подобный выбор, является таким же реальным лицом в мире творчества, как Чичиков – реальным лицом в мире героев. Оставаясь персонажем авторского мышления, читатель и в этой гипотетической ситуации не перестает быть участником акта творчества.

Сближая читательское отношение к Чичикову, отношение возможное, с отношением к нему со стороны других действующих лиц, отношением уже проявившимся, автор особым образом вовлекает читателя в изображаемый мир, угадывая в нем потенциального персонажа, который тоже мог бы оказаться в изображаемом мире. Самого же Чичикова, передавая его реакцию на происшествие на балу, где ему случилось оконфузиться, автор показывает как потенциального читателя произведения, где он выведен героем: ««Ну, если бы, положим, какой-нибудь писатель вздумал описывать всю эту сцену так, как она есть? Ну, и в книге, и там была бы она так же бестолкова, как в натуре. Что она такое: нравственная ли, безнравственная ли? просто чорт знает что такое! Плюнешь, да и книгу потом закроешь»» (VI, 175). Склонность к прикладной морали, требуемой героем от литературного изображения, получит объяснение, когда выяснится, что Чичиков «прочитал даже какой-то том герцогини Лавальер, отыскавшийся в чемодане» (VI, 211), то есть том романа «Герцогиня де Лавальер», представлявшего собой, подобно другим произведениям С.Ф. Жанлис, назидательное и нравоучительное чтение¹¹.

Ср. предвосхищение автором, показавшим героя таким, «каков он есть», прогнозируемой читательской реакции: «Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертою: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим?» (VI, 241). Вероятное требование, выраженное в форме косвенной (*кто же он относительно качеств нравственных*) и несобственно-прямой речи (*Кто же он? стало быть, подлец?*), включенной в авторскую речь, вполне могло бы принадлежать, окажись он на месте читателя, самому герою, никак не могущему решить, *нравственная ли, безнравственная ли* сцена, участником которой он стал, вздумай ее описывать *какой-нибудь писатель*. Автор изображает свое представление о читателе и логике его восприятия, следуя тем же законам творчества, которые определяют изображение им героя (его представления о герое).

В метаповествовании словно разыгрываются ситуации, характерные для первичных речевых жанров, сложившихся «в условиях непосредственного речевого общения», но утративших «непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим



высказываниям»¹². Отмеченные ситуации, будучи стилизованными под «определенные типы устного диалога»¹³, связаны с воспроизведением слова читателя¹⁴. При этом читатель получает возможность высказаться не только о предмете изображения, но и об авторском высказывании об этом предмете.

Ср.: «Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. “Зачем”, говорите вы, “к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? И без того случается нам часто видеть то, что вовсе неутешительно. Лучше же представляйте нам прекрасное, увлекательное. Пусть лучше позабудемся мы!” – “Зачем ты, брат, говоришь мне, что дела в хозяйстве идут скверно?” говорит помещик приказчику. “Я, брат, это знаю без тебя, да у тебя речей разве нет других, что ли? Ты дай мне позабыть это, не знать этого, я тогда счастлив”. И вот те деньги, которые бы поправили сколько-нибудь дело, идут на разные средства для приведения себя в забвенье» (VI, 243).

Речевое общение автора с читателем (*добрыми читателями*) строится в форме воображаемой бытовой беседы, имеющей определенное тематическое содержание и завершающейся наставлением в форме примера, которое один из ее участников дает другому. Способность читателя заблуждаться, которую демонстрируют задаваемые им вопросы, формулируемые возражения и пожелания, способность, как показано в «Мертвых душах», присущая всем людям, умеющим «сбиться в сторону» (VI, 210), и свойственная текущему поколению, которое «самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений» (VI, 211), является значимым характерологическим свойством, определяющим его речевое поведение¹⁵.

Будучи персонажем авторского мышления, читатель говорит от своего лица, но его прямая речь, будто воспроизведенная дословно, композиционно и стилистически оформлена автором. Автор не идентифицирует себя с читателем, являющимся его речевым порождением, но видит в нем воображаемого другого, а именно «читателя», от которого он дистанцируется в качестве «автора». Для автора важно не только то, *как* и *о чем* говорит читатель, но и *что* он говорит. Речь читателя – это чужая речь, переданная автором и являющееся темой авторской речи; она входит в речь автора как чужое высказывание, тема которого в авторском высказывании звучит как тема темы речи читателя¹⁶.

Автор строит высказывание на границе с воспроизводимой им речью читателя; он переходит на чужую смысловую позицию, чтобы вернуться затем к позиции собственной и раскрыть ее смысл¹⁷. Так, рассказ о возникшем у чиновников предположении, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон», автор заключает ссылкой на предвос-



ищаемое читательское мнение: «Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным, автор тоже в угоду им готов бы назвать все это невероятным; но как на беду все именно произошло так, как рассказывается, и тем еще изумительнее, что город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц. Впрочем, нужно помнить, что все это происходило вскоре после достославного изгнания французов» (VI, 206). Читательское мнение (*назовут все это невероятным*) не передается в косвенной речи дословно, но пересказывается и сжимается (с сохранением общего содержания), а затем повторяется и комментируется автором. Иронические оговорки (*как на беду, тем еще изумительнее*) обозначают границу между речью читателя и речью автора; автор строит высказывание на границе с речью читателя, не пересекая ее, но окружая своими, авторскими, словами и как бы присваивая речь читателя себе.

Так происходит и в том случае, когда в авторское высказывание включаются реплики читателя в форме несобственно-прямой речи, которая не просто объединяется с речью автора, но и приписывается автором себе; автор словно говорит за читателя, выражая его мысли и чувства: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, всё может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости» (VI, 127). Комментируя превращение Плюшкина, автор утвердительно отвечает на читательский вопрос (*И похоже это на правду?*), являющийся риторической фигурой, не только усиливающей эмоциональность авторского высказывания, но и пробуждающей авторскую рефлексию. При этом услышанный автором вопрос становится темой авторской речи; говоря с читателем, автор говорит и о читателе.

Описывая толки и слухи, вызванные действиями Чичикова и приведшие к смерти прокурора, автор предвосхищает словесную реакцию читателя, включенную в авторское высказывание в форме прямой и косвенной речи: ««Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!» Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово дурак и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему» (VI, 210). И здесь, как и в предыдущем примере, авторский комментарий строится как ответ читателю, слово которого, будь то прямая речь, взятая в кавычки, или речь косвенная (*несообразностях, дураками*), есть на самом деле слово автора о слове читателя, обращенное к другому читателю. Если вспомнить



о функциональном различии таких форм изображенного автора, как повествователь и субъект творчества, то можно заключить, что в метаповествовании этот другой читатель выступает в роли адресата повествователя, тогда как носитель читательского слова оказывается объектом рефлексии субъекта творчества.

Автор говорит то о *некоторых читателях*, готовых назвать его рассказ *невероятным*, то о *многих читателях, укоряющих его в несообразностях*; в разных ситуациях, возникающих в метаповествовании, он слышит то одни, то иные принадлежащие читателям «персонажные голоса»¹⁸, указывающие на разнородность его воображаемой аудитории. Среди составляющих ее читателей автор различает тех, «которые подобрались уже к чинам генеральским» и способны бросить на героя, «который только коллежский советник», один из «презрительных взглядов» или пройти «убийственным для автора невниманием» (VI, 21), «читателей высшего общества», придиричivo требовательных к языку литературы, хотя «от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова» (VI, 164), «дам», непременно желающих, «чтоб герой был решительное совершенство» (VI, 223), «так называемых патриотов», оскорбляющихся, как только «появится какая-нибудь книга, в которой скажется иногда горькая правда» (VI, 243), и др.

Способы и приемы условной персонификации читателя соответствуют характеру метаповествовательной ситуации, элементом которой он оказывается; при этом конкретизируется не только облик¹⁹, но и голос читателя²⁰. Отмечено, что «голос повествователя» имеет в «Мертвых душах» «множество модификаций», вбирая в себя разные голоса «конкретных русских авторов», от голоса автора «Слова о полку Игореве» до голоса Пушкина, звучащего «и в финале поэмы»²¹. Множество модификаций имеет в «Мертвых душах» и голос читателя; отсюда и специфическое расслоение метаповествования в зависимости от того, чей голос или чьи голоса слышит автор в той или иной ситуации, каждый раз точно определяя, кто именно из читателей с ним говорит.

И так же каждый раз в метаповествовании фиксируется парадоксальная синхронность акта творчества и услышанной автором читательской реакции на произведение, которое только пишется и еще не завершено. Ср.: «Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым, может быть, даже похвалите автора, скажете: “Однако ж кое-что он ловко подметил, должен быть веселого нрава человек!” И после таких слов с удвоившеюся гордостью обратитесь к себе, самодовольная улыбка покажется на лице вашем, и вы прибавите: “А ведь должно согласиться, престранные и пресмешные бывают люди в некоторых провинциях, да и подлецы притом немалые!”» (VI, 245). В авторском высказывании показана сценка с участием читателя, поведение и мнение



которого раскрывают его психологический портрет. Дело идет о *происшествии*, которое, как предвидит автор, на этот раз случится не за пределами фабулы, а будто бы за пределами текста, но на самом деле происходит в границах метаповествования. Изображая читателя с его реакцией, автор обыгрывает не «двойную темпоральность истории и наррации»²², то есть «мира, о котором рассказывают», и «мира, где рассказывают»²³, но удвоенную темпоральность метаповествования, где события в мире творчества имманентны событиям в изображаемом мире.

Воспользовавшись выражением А. Белого, можно сказать, что структура метаповествования в «Мертвых душах», имея в виду, как разыгрывается здесь речевое общение автора и читателя, представляет собой «нагромождение друг на друга обрывов», когда каждый новый обрыв «будит, контраст подчеркивая»²⁴. Будит, подчеркивая контраст между рефлексией читателя и авторской метарефлексией, то есть рефлексией автора над рефлексией читателя.

Воспроизводя выраженную в той или иной форме читательскую рефлексию по поводу предмета или принципов изображения, автор, как правило, предугадывает и предвосхищает, что читатель скажет или способен сказать, знакомясь с изображаемым сейчас, в момент его создания, или в предполагаемом будущем. Если рефлексия читателя обозначает его присутствие в метаповествовании, то авторская метарефлексия, выражая переживаемое им экзистенциальное состояние, актуализирует универсальные смыслы изображаемого. Поскольку в мире творчества, как его понимает Гоголь, «все “может быть”»²⁵, то возможность того или иного восприятия и прочтения пишущегося произведения осуществляется в метаповествовании именно как возможность, которая, однако, является здесь и особого рода реальностью – реальностью акта творчества²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя* // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 247–248; *Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 29–30.

Sm.: *Mann Ju.V. Pojetika Gogolja* // Mann Ju.V. Pojetika Gogolja. Variacii k teme. M., 1996. S. 247–248; *Markovich V.M. I.S. Turgenev i russkij realisticheskij roman XIX veka (30–50-e gody)*. L., 1982. S. 29–30.

² *Чудаков А.П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 277.

Chudakov A.P. Vesch' v mire Gogolja // Gogol': istorija i sovremennost'. M., 1985. S. 277.

³ Ср.: *Зусева В.Б.* Метаповествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119.



Ст.: *Zuseva V.B.* Metapovestvovanie // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponja-tij. M., 2008. S. 119.

⁴ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI. С. 236. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

Gogol' N.V. Poln. sobr. soch.: v 14 t. [M.; L.], 1951. T. VI. S. 236. Dalee ssylki na jeto izdanie privodjatsja v tekste s ukazaniem toma rimskimi i stranic arabskimi ciframi.

⁵ *Бочаров С.Г.* О композиции «Дон Кихота» // *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 26.

Bocharov S.G. O kompozicii «Don Kihota» // *Bocharov S.G.* O hudozhestvennyh mirah. M., 1985. S. 26.

⁶ *Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 312.

Mann Ju.V. Ukaz. soch. S. 312.

⁷ *Бочаров С.Г.* Указ. соч. С. 27.

Bocharov S.G. Ukaz. soch. S. 27.

⁸ *Плетнев П.А.* Чичиков, или «Мертвые души» Гоголя // Плетнев П.А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 57.

Pletnev P.A. Chichikov, ili «Mertvye dushi» Gogolja // *Pletnev P.A.* Stat'i. Stihotvorenija. Pis'ma. M., 1988. S. 57.

⁹ Ср. об адресате: «Он похож на реального читателя не больше, чем рассказчик на реального автора (роль не следует смешивать с играющим ее актером)» (*Тодоров Ц.* Поэтика / пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 78); адресат «не более совпадает с читателем (даже потенциальным), нежели повествователь с автором» (*Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / пер. с фр. // Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 266).

Ст. об адресате: «Он pohozh na real'nogo chitatelja ne bol'she, chem rasskazchik na real'nogo avtora (rol' ne sleduet smeshivat' s igrajuschim ee akterom)» (*Todorov C.* Pojetika / per. s fr. // Strukturalizm: «za» i «protiv». M., 1975. S. 78); adresat «ne bolee sovpadaet s chitatelem (dazhe potencial'nym), nezhe-li povestvovatel' s avtorom» (*Zhenett Zh.* Povestvovatel'nyj diskurs / per. s fr. // Zhenett Zh. Figury: raboty po pojetike: v 2 t. M., 1998. T. 2. S. 266).

¹⁰ См. о специфике персонажного мышления: *Энумейн М.Н.* Философия возможного. СПб., 2001. С. 93–95.

Ст. о специфике personazhnogo myshlenija: *Jepshtejn M.N.* Filosofija vozmozhnogo. SPb., 2001. S. 93–95.

¹¹ В одном из неоконченных произведений В.Ф. Одоевского выведен старовер-«классик», предпочитающий произведения Жанлис, «до которой, что ни говори, далеко новым романистам – развернешь – сладко, приятно, натурально, душа отдыхает» (*Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 377–378).

V odnom iz neokonchennyh proizvedenij V.F. Odoevskogo vyveden starover-«klassik», predpochitajuschij proizvedenija Zhanlis, «do kotoroj, chto ni govori, daleko novym romanistam – razvernesh' – sladko, prijatno, natural'no, dusha otdyhaet» (*Sakulin P.N.* Iz istorii russkogo idealizma. Knjaz' V.F. Odoevskij. Myslitel'. – Pisatel'. T. 1. Ch. 2. M., 1913. S. 377–378).

¹² *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 239.

Bahtin M.M. Problema rechevyh zhanrov // *Bahtin M.M.* Jestetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979. S. 239.

¹³ Там же. С. 243.

Tam zhe. S. 243.



¹⁴ В тексте могут быть представлены как «в точном смысле слово читателя», так и «развернутый знак читательского мира», который может быть назван «словом» в широком его понимании» (*Меднис Н.Е.* «Слово» читателя в творчестве Пушкина 30-х годов // *Болдинские чтения.* Горький, 1978. С. 25–26). О формах передачи «читательских слов» в тексте см.: *Строганов М.В.* Читатель. Почему без него нельзя // О литературе, писателях и читателях. Вып. 2. Тверь, 2005. С. 26–28.

V tekste moguť byť predstavleny ako «v točnom smysle slovo čitateľja», tak i «rozvernutyj znak čitateľ'skogo mira», kotoryj možet byť nazvan «slovom» v širokeom ego ponímaníj» (*Mednis N.E.* «Slovo» čitateľja v tvorčestve Puškina 30-h godov // *Boldinskie čtenija.* Gor'kij, 1978. S. 25–26). O formah peredachi «čitateľ'skich slov» v tekste sm.: *Stroganov M.V.* Čitateľ'. Počemu bez nego nel'zja // O literature, pisateljah i čitateľjah. Vyp. 2. Tver', 2005. S. 26–28.

¹⁵ Ср. наблюдение, что обнаруживающиеся в повествовании характеры читателей, имеющих свои интересы и цели, так или иначе определяют предположения, которые они делают, вопросы, которые они задают, ответы, которые он формулируют: *Prince G.* Reader // *The living handbook of narratology.* Hamburg: Hamburg University Press. URL: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Reader&oldid=883> (дата обращения 19.03.2011).

Sr. nabljudenie, čto obnaruzhivajuschiejsja v povestvovaníj haraktery čitatelej, imejusčih svoi interesy i celi, tak ili inache opredel'jajut predpoložhenija, kotorye oni delajut, voprosy, kotorye oni zadajut, otvety, kotorye on formulirujut: *Prince G.* Reader // *The living handbook of narratology.* Hamburg: Hamburg University Press. URL: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Reader&oldid=883> (data obrasčhenija 19.03.2011).

¹⁶ См. о специфике чужой речи: *Волошинов В.Н.* (*М.М. Бахтин*). Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 125.

Sm. o specifikе chuzhoj reči: *Voloshinov V.N.* (*M.M. Bahtin*). Marksizm i filosofija jazyka: osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke. M., 1993. S. 125.

¹⁷ См. подробнее о смене точек зрения «я» и «ты» в высказывании: *Гоготишвили Л.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // *М.М. Бахтин как философ.* М., 1992. С. 153.

Sm. podrobnее o smene toček zrenija «ja» i «ty» v vyskazyvaníj: *Gogotishvili L.A.* Filosofija jazyka M.M. Bahtina i problema cennostnogo reljativizma // *M.M. Bahtin kak filosof.* M., 1992. S. 153.

¹⁸ *Эпштейн М.Н.* Указ. соч. С. 96.

Jepshtejn M.N. Ukaz. soč. S. 96.

¹⁹ Возникающий в рассказываемой истории «фиктивный читатель», будучи условной фигурой, в принципе «может наделяться более или менее конкретными чертами» (*Шмид В.* *Нарратология.* М., 2003. С. 99). Ср.: *Атарова К.Н., Лескис Г.А.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // *Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1980. Т. 39. № 1. С. 36–37.

Voznikajusčij v rasskazyvaemoj istoríj «fiktivnyj čitateľ'», buduchi uslovnoj figuroj, v princípe «možet nadel'j'at'sja bolee ili menee konkretnymi čertami» (*Shmid V.* *Narratologija.* M., 2003. S. 99). Sr.: *Atarova K.N., Lesskis G.A.* Semantika i struktura povestvovanija ot tret'ego lica v hudožestvennoj proze // *Izvestija AN SSSR. Ser. lit. i jaz.* 1980. T. 39. № 1. S. 36–37.

²⁰ См. о существенном для «вымышленного рассказа» отличии понятия «голос» от понятия «точка зрения»: *Рикер П.* *Время и рассказ.* Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / пер. с фр. М.; СПб., 2000. С. 107. Ср. разбор примеров из «Мертвых душ», где это отличие не учитывается: *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. С. 99.



Sm. o suschestvennom dlja «vymyshlennogo rasskaza» otlichii ponjatija «golos» ot ponjatija «točka zrenija»: *Riker P. Vremja i rasskaz. T. 2. Konfiguracija v vymyshlennom rasskaze / per. s fr. M.; SPb., 2000. S. 107. Sr. razbor primerov iz «Mertvyh dush», gde jeto otlichie ne uchityvaetsja: Kozhevnikova N.A. Tipy povestvovanija v russkoj literature XIX–XX vv. M., 1994. S. 99.*

²¹ *Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 78–79.*

Smirnova E.A. Pojema Gogolja «Mertvyje dushi». L., 1987. S. 78–79.

²² *Женетт Ж. Указ. соч. С. 244.*

Zhenett Zh. Ukaz. soch. S. 244.

²³ Там же. С. 245.

Tam zhe. S. 245.

²⁴ *Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 107.*

Belyj A. Masterstvo Gogolja. M., 1996. S. 107.

²⁵ *Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. Тарту, 1996. С. 12. (Новая серия).*

Lotman Ju. O «realizme» Gogolja // Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie. II. Tartu, 1996. S. 12. (Novaja serija).

²⁶ Ср.: «Возможность *существует*, хотя и особым образом: философия знает это уже с Аристотеля, писавшего о существующем в возможности» (*Боcharов С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Боcharов С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 23).*

Ср.: «Vozmozhnost' *suschestvuet*, hotja i osobym obrazom: filosofija znaet jeto uzhe s Aristotelja, pisavshego o suschestvujuschem v vozmozhnosti» (*Bocharov S.G. O vozmozhnom sjuzhete: «Evgenij Onegin» // Bocharov S.G. Sjuzhety russkoj literatury. M., 1999. S. 23).*



**ПОВЕСТЬ Э.Г. КАЗАКЕВИЧА «ДВОЕ В СТЕПИ»:
*фабула как нарратологическая проблема***

В рамках предлагаемой статьи конструктивное целое фабулы эпического произведения рассматривается в нарратологическом аспекте: во-первых, как способ экспонирования, наполнения и координации трех базовых элементов: ситуаций – персонажей – действий; во-вторых, как механизм перевода событий в историю. В качестве историко-литературного материала нами выбрана повесть Э.Г. Казакевича «Двое в степи», которая интересна не только тем, что занимала уникальное место в составе военной прозы писателя, но и тем, что по отношению к формирующейся традиции военной эпики второй половины XX столетия опередила свое время на четверть века.

Ключевые слова: военная повесть; фабула; сюжет; ситуация; персонаж; действие.

Писательская деятельность Э. Казакевича началась триумфальным дебютом¹. Изданная в 1947 г., повесть «Звезда» сразу же поставила бывшего фронтового разведчика в один ряд с признанными мэтрами советской литературы². Произведение вызвало широкий интерес у читателей, было доброжелательно встречено критиками и писателями-фронтовиками, сразу же стало переводиться на европейские языки (итальянский, французский, немецкий) и было отмечено Сталинской премией (1948). Казалось, после столь яркого дебюта, перед автором открывался абсолютно безоблачный путь к новым вершинам.

Однако опубликованная спустя год новая короткая повесть «Двое в пути» вызвала поток отрицательных литературно-критических рецензий³, в которых произведение оценивалось не только как слабое в художественном отношении, но и как антисоветское, нарушающее фундаментальные принципы соцреализма.

Такое негативное отношение к произведению сохранялось до середины 1950-х гг.: о нем резко упоминалось в известном Постановлении о журнале «Знамя»⁴, его критиковал К.М. Симонов в докладе на Президиуме Союза писателей СССР в декабре 1954-го г.⁵, – все это в эпоху сталинской цензуры было слишком симптоматичным, так как могло в любой момент оборвать творческую и житейскую биографию писателя. Частично исправил тревожную ситуацию сам автор, который относительно быстро написал и опубликовал в 1949 г. первый роман («Весна на Одере»), хорошо принятый читателями и тоже отмеченный Сталинской премией (1950).

Однако на протяжении почти пятнадцати лет Казакевичу не удалось переиздать роковое произведение, и только после того как он написал специальное обращение в ЦК КПСС⁶, в котором согласился с



высказанными в свой адрес критическими замечаниями, а также подробно изложил план предполагаемой переделки текста, повесть была опубликована вторично в новой редакции.

Острая литературно-политическая интрига, возникшая вокруг произведения, объяснялась тем, что Казакевич существенно нарушил основные принципы сформировавшегося в 1940-е гг. нарративного канона военной повести. История, рассказанная в произведении, не попадала в расклад магистральных сюжетных схем. Напомним основную событийную линию текста. Действие происходит в августе 1942 г., во время отступления советских войск от Дона к Волге и, следовательно, – к Сталинграду. Огарков, двадцатилетний начхим одного из полков, получает новое назначение при штабе Армии. Первый боевой приказ в качестве офицера оперативной связи Огарков не выполняет. Его отдают под трибунал, лишают звания и приговаривают к расстрелу. Решающим фактом столь сурового приговора становится то, что дивизия, в которую он не смог доставить приказ об отступлении, оказалась в окружении и была уничтожена⁷. Для того, чтобы решение трибунала было приведено в исполнение, необходимо его подтверждение Военным Советом, однако неразбериха внезапного отступления предоставляет приговоренному неожиданную отсрочку. В течение нескольких недель он и его конвоир, рядовой Джурабаев, пытаются догнать далеко ушедшие вперед части Армии, при этом часто оказываются вовлеченными в действия временно созданных войсковых подразделений. Во всех ситуациях Огарков проявляет себя как ответственный солдат и надежный товарищ. Это приводит к тому, что даже у Джурабаева изменяется отношение к приговоренному. Но – приказ есть приказ – и конвоир стремится, несмотря ни на что, доставить Огаркова в штаб Армии. Незадолго до исполнения этой цели, конвоир погибает во время налета вражеской авиации. Огарков получает полную свободу и может, скрыв факт решения трибунала, целиком изменить свою судьбу. Но в сложившейся ситуации он выбирает хотя и трудный, но единственно верный шаг: приходит в штаб Армии, так как в ходе прежних многодневных мытарств по степи осознает свою вину и признает необходимость сурового наказания. Повесть заканчивается пересмотром его дела, помилованием приговоренного и отправкой его на передовую без понижения в звании. В финале сообщается о том, что Огарков заканчивает войну в Германии, в звании капитана и в должности командира саперной роты⁸.

На первый взгляд, перед нами далеко не самая невероятная история. В таком случае возникает вопрос: что могло спровоцировать поток негативных отзывов и рецензий? Мы полагаем, что таких моментов было три, все они определялись оригинальностью фабулы повести.

Во-первых, автор выбрал в качестве базовой невыигрышную ситуацию⁹ отступления советских войск. То обстоятельство, что с само-



го начала в тексте возникает постоянный мотив «необратимого возвращения Армии назад», а в финале произведения изображается ситуация победоносного наступления советских войск уже на территории Германии, с одной стороны, затрудняло построение эпического мира в ценностно-смысловой перспективе чистой патетики, а с другой, становилось поводом для придирчивых критических исследований.

Во-вторых, не совсем удачным был выбор центрального героя¹⁰. Огарков отмечен не самыми выигрышными чертами: он наивен, малоопытен, обособлен от других, формально исполняет свои обязанности и допускает преступную неумелость при выполнении обязанностей офицера оперативной связи. В контексте военной прозы 1940-х гг. время таких центральных персонажей еще не наступило, они получают права гражданства только с 1970-х гг.

В-третьих, что касается действия¹¹, то смещение авторского внимания с внешнего коллективного действия на внутреннее индивидуальное тоже было смелым экспериментальным шагом. Вообще следует заметить, что вопрос о масштабе, характере и доле вины Огаркова с самого начала становится открытым и дискуссионным. Дело в том, что автор использовал целый ряд мотивов, которые частично снимали ответственность с Огаркова и перераспределяли вину между более широким кругом причастных к преступлению лиц и инстанций.

Здесь следует указать прежде всего на то, что Огарков закончил краткосрочные командно-технические курсы и получил военную специальность и должность начима полка, которая оказалась, по сути дела, в рамках *этой* войны не востребовавшей и ненужной, так как система подготовки командных кадров и военных специальностей была во многом ориентирована на ситуацию предыдущей мировой войны, учитывающей травматический опыт применения противником химического оружия. В то время как с точки зрения новой военной концепции, а именно «блицкрига», неприятель не предполагал вязких позиционных действий.

Далее, не стоит забывать и о том, что командир полка, отправляющий малоопытного лейтенанта для исполнения ответственных поручений, сам выполняет приказ комдива наполовину. Так, он откомандировывает Огаркова без ординарца и к тому же на раненом (хромом) и белом (демаскирующем в ночное время суток) коне.

Наконец, в обстоятельствах дела Огаркова разбирается следователь армейской прокуратуры, жена командарма, которая во время допроса постоянно помнит о своем сыне, погибшем зимой 1941 г. под Москвой. По роковому стечению обстоятельств его тоже звали Сергеем, он тоже был «светлым» двадцатилетним лейтенантом (подчеркнем эту четырехкратно усиленную эквивалентность разных пер-



сонажей). Естественно, она не может не сравнивать этих двух лейтенантов, и это сравнение, конечно же, не в пользу Огаркова.

Повторим, Казакевич интегрирует в повествуемой истории два плана: внешний, который распространяется на саму ситуацию отступления армии в придонской степи, и внутренний, который касается процесса осознания и принятия Огарковым вины за свое преступление. Если панорамное изображение внешних коллективных действий было хорошо освоено военной прозой уже в рамках 1941–1945-х гг., то второе, психологически мотивированное изображение интериоризованных действий было смелым художественным шагом в неизвестном направлении. Автор показал качественный рост самосознания человека, начиная от нулевого уровня (Огарков подписывает приговор, даже не читая текст, соглашается со всем, в чем его обвиняют), фиксируя моменты срыва (нерешительность, страх, малодушие, даже позерство) и завершая духовным и моральным преображением героя (поворотное эпическое событие происходит во время переправы Огаркова на лодке-*душегубке*).

В целом следует отметить, что событийное пространство повести организовано по схеме «лиминальной сюжетной модели» (В.И. Тюпа)¹². Фаза обособления проявляется в том, что изначально герой Казакевича, в силу своей ненужной специальности и отвлеченного мироощущения, поставлен в положение изоляции и отчуждения от военного жизнеуклада однополчан. Оригинальность автора заключалась в том, что он максимально удлинит эту фабульную фазу, так как положение арестованного, а затем и приговоренного выводило Огаркова за рамки существующих связей и обстоятельств, объединяющих других персонажей в единое коллективное целое уже не только полка, но и Армии. В такой же экстерриториальной позиции оказывался и второй центральный герой. Джурабаев, исполняя функции сначала часового, а затем конвоира, подчиняется только Уставу, это хорошо осознают все: и арестованный, и секретарь трибунала, и командиры временных частей. Действительно, в сложившихся обстоятельствах только «великий разводящий – Смерть – может снять часового с поста»¹³, что происходит ближе к финалу произведения. Итак, большая часть текста представляет собой изображение редкой ситуации и рассказ о парадоксальной паре «конвоирующий – подконвойный», которые действительно как бы вырезаны из общего контекста отступления армии, хотя они находятся в общем потоке, а значит, тоже отступают, но у них совершенно «особый Путь».

«Двое» находятся в сугубо формальных, субординационных отношениях, но по ходу развития действия нормативно-ролевая дистанция между ними начинает вытесняться экзистенциально-событийной границей. При этом Огарков совершает переход из роли в событие.



Событийная перспектива произведения предполагала не один единственный, а несколько вариантов: оба персонажа остаются в живых, один из пары погибает (либо Джурабаев, либо Огарков); погибают оба. Казакевич выбирает средний вариант развития событий, который мотивирован не только идеологическим горизонтом произведения (преображением Огаркова), но и психологическим контекстом (неспособностью Джурабаева изменяться в принципе)¹⁴, поэтому конфликт между двумя стоит осмыслять как соотношение двух стратегий человеческого присутствия в мире на основании завершеного или незавершеного, сформировавшегося или формирующегося жизненного опыта.

Две другие фабульные фазы – партнерства и испытания – являются своеобразной системой «заданий» и «задач», которые должен решить герой. Это известная по моделям классической эпики сюжетная схема «череды испытаний» (основное, побочное, дополнительное)¹⁵. Герой, успешно проходящий испытания, на каждом уровне и этапе ретардирующих испытаний, получает некий набор меток, либо восстанавливающий, либо присуждающий ему определенный статус, в данном случае – статус «Воина». Такие же три ключевых испытания проходит Огарков, в ходе которых ему возвращают то, чего он лишился после приговора трибунала – оружие, звание, имя, и по сути дела, возможность будущего. В рамках данных фабульных фаз позиция Джурабаева становится во многом служебной и фоновой, он воплощает коллективную инстанцию Долга, а не личное начало Чести.

Ключевые и сигнальные мотивы фазы преобразования рассеяны по всему тексту и суммируются в финальном символическом образе «двух степных теней», который постоянно всплывает в сознании Огаркова и возвращается его к предельному лиминальному¹⁶ опыту 1942 г.

Таким образом, повесть предполагала не одну, а несколько возможностей интерпретации: и как моноцентрический¹⁷ нарратив о судьбе Огаркова; и как бинарный нарратив, построенный на притчевом сравнительном жизнеописании (Джурабаев – Огарков); и как полицентрическое повествование, включающие несоединимые событийные фрагменты о разных людях, ведущих себя по-разному, хотя и объединенных коллективной ситуацией отступления. Такое многообразие нарративных траекторий, сосуществующих в рамках одного литературного произведения, тоже было экспериментальным моментом, отличающим позицию Казакевича в контексте становящейся традиции современной военной эпики и ставшим общим достоянием только с начала 1970-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В состав военной прозы писателя входит 7 опубликованных текстов: «Звезда», «Двое в степи», «Сердце друга», «Весна на Одере», «Дом на площади», «Старые зна-



комые», «При свете дня». Следует отметить их отчетливую распределенность как по жанровому критерию, так и по критерию принадлежности к двум литературным парадигмам. Казакевич начинает публиковаться в 1940-х гг., издает две маленькие повести, обе написаны в ориентации на классический реализм; на протяжении 1950-х гг. он выступает в печати с 4 произведениями всего жанрового спектра эпики, при этом тексты написаны в лучших традициях соцреализма; наконец, в 1960 г. автор публикует большой рассказ, над которым работал почти 12 лет и в котором попытался объединить достижения обоих реализмов. Перед нами такой тип творческой динамики, который укладывается в логику художественной диалектики.

V sostav voennoj prozy pisatelja vhodit 7 opublikovannyh tekstov: «Zvezda», «Dvoe v stepi», «Serdce druga», «Vesna na Odere», «Dom na ploschadi», «Starye znakomye», «Pri svete dnja». Sleduet otmetit' ih otchetlivuju raspredelennost' kak po zhanrovomu kriteriju, tak i po kriteriju prinadlezhnosti k dvum literaturnym paradigmam. Kazakevich nachinaet publikovat'sja v 1940-h gg., izdaet dve malen'kie povesti, obe napisany v orientacii na klassicheskij realizm; na protjazhenii 1950-h gg. on vystupaet v pečati s 4 proizvedenijami vsego zhanrovogo spektra jepiki, pri jetom teksty napisany v luchshih tradicijah socrealizma; nakonec, v 1960 g. avtor publikuet bol'shoj rasskaz, nad kotorym rabotal počti 12 let i v kotorom popytalsja objedinit' dostizhenija oboih realizmov. Pered nami takoj tip tvorcheskoj dinamiki, kotoryj ukladyvaetsja v logiku hudozhestvennoj dialektiki.

² Стоит напомнить основной круг авторов и произведений, образующих магистральный историко-литературный контекст военной прозы 1940-х гг., на фоне которого успех произведений Казакевича становится больше парадоксом, чем фактом: Леонов Л.М. «Взятие Великошумска» – 1944; Симонов К.М. «Дни и ночи» – 1943–44; Шолохов М.А. «Они сражались за Родину» – 1943–44; Катаев В.П. «Сын полка» – 1945; Полевой Б.Н. «Повесть о настоящем человеке» – 1946; Панова В.Ф. «Спутники» – 1946; Ажаев В.Н. «Далеко от Москвы» – 1948. Внеконтекстную оригинальность Казакевича можно сравнить, пожалуй, только с творческой позицией В. Некрасова, который в повести «В окопах Сталинграда» (1946) тоже выбрал уникальный путь в рамках становящейся повествовательной традиции.

Stoit napomnit' osnovnoj krug avtorov i proizvedenij, obrazujuschih magistral'nyj istoriko-literaturnyj kontekst voennoj prozy 1940-h gg., na fone kotorogo uspeh proizvedenij Kazakevicha stanovitsja bol'she paradoksom, chem faktom: Leonov L.M. «Vzjatie Velikoshumska» – 1944; Simonov K.M. «Dni i nochi» – 1943–44; Sholohov M.A. «Oni srazhalis' za Rodinu» – 1943–44; Kataev V.P. «Syn polka» – 1945; Polevoj B.N. «Povest' o nastojawem cheloveke» – 1946; Panova V.F. «Sputniki» – 1946; Azhaev V.N. «Daleko ot Moskvy» – 1948. Vnekontekstnju original'nost' Kazakevicha možno sravnit', pozhaluj, tol'ko s tvorcheskoj poziciej V. Nekrasova, kotoryj v povesti «V okopah Stalingrada» (1946) tozhe vybral unikal'nyj put' v ramkah stanovjaschejsja povestvovatel'noj tradicii.

³ Уже названия статей говорят о накале и тональности литературно-критической атаки: «Поощрение натурализма», «Советский суд в кривом зеркале», «Вопреки правды жизни», «Во власти бессмыслицы и рока».

Uzhe nazvanija stajej govorjat o nakale i tonal'nosti literaturno-kriticheskoj ataki: «Pooschrenie naturalizma», «Sovetskij sud v krivom zerkale», «Vopreki pravdy zhizni», «Vo vlasti bessmyslisy i roka».

⁴ Отмечается, что «редакция отступила от принципа большевистской партийности литературы, забыла, что литература является могучим средством идейного воспитания советского народа, пренебрегла жизненной правдой и предоставила страницы журнала произведениям, авторы которых, изображая людей отсталых и неполноценных, превозносили и превращали их в героев»; подчеркивается, что «напечатан ряд идейно-порочных и неполноценных в художественном отношении произведений»;



указывается, что «в повести Э. Казакевича «Двое в степи» подробно расписываются переживания малодушного человека, приговоренного военным трибуналом к расстрелу за нарушение воинского долга. Автором морально оправдывается тягчайшее преступление труса, приведшее к гибели воинской части» (Постановление оргбюро ЦК ВКП(б) «о журнале “Знамя”» 27.12.1948 // Культура и жизнь. 11 января 1949 г. Личный архив А.Н. Яковлева. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69490> (дата обращения: 8.12.2011).

Otmechaetsja, chto «redakcija otstupila ot principa bol'shevistskoj partijnosti literatury, zabyla, chto literatura javljaetsja moguchim sredstvom idejnogo vospitanija sovetskogo naroda, prenebregla zhiznennom pravdoj i predstavila stranicy zhurnala proizvedenijam, avtory kotoryh, izobrazhaja ljudej otstalyh i nepolnocennyh, prevoznosili i prevraschali ih v geroev»; podcherkivaetsja, chto «napechatan rjad idejno-porochnyh i nepolnocennyh v hudozhestvennom otnoshenii proizvedenij»; ukazyvaetsja, chto «v povesi Je. Kazakevicha “Dvoe v stepi” podrobno raspisyvajutsja perezhivanija malodushnogo cheloveka, prigovorenno go voennym tribunalom k rasstrrelu za narushenie voinskogo dolga. Avtorom moral'no opravdyvaetsja tjagchajshee prestuplenie trusa, privedshee k gibeli voinskoj chasti» (Postanovlenie orgbjuro CK VKP(b) «o zhurnale “Znamja”» 27.12.1948 // Kul'tura i zhizn'. 11 janvarja 1949 g. Lichnyj arhiv A.N. Jakovleva. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69490> (data obraschenija: 8.12.2011).

⁵ «Писатель рассказал в ней, как его герой из-за минутной трусости не донесший до дивизии приказа об отступлении и тем погубивший ее, будучи после этого осужден, хочет жить, жить во что бы то ни стало. Вся сила таланта Казакевича сосредоточилась на попытке эмоционально убедить нас, что этому юноше, у которого есть любящая мама и который, если не считать случая с гибелью дивизии, вообще очень хороший юноша, что ему нужно жить». (Цитируется по: *Казакевич Э.Г.* Слушая время; Дневники; Записные книжки; Письма. М., 1990).

«Pisatel' rasskazal v nej, kak ego geroj iz-za minutnoj trusosti ne donesshij do divizii prikaza ob otstuplenii i tem pogubivshij ee, buduchi posle jetogo osuzhden, hochet zhit', zhit' vo chto by to ni stalo. Vsja sila talanta Kazakevicha sosredotochilas' na popytke jemocional'no ubedit' nas, chto jetomu junoshe, u kotorogo est' ljubjaschaja mama i kotoryj, esli ne schitat' sluchaja s gibel'ju divizii, voobsche ochen' horoshij junosha, chto emu nuzhno zhit'». (Citruetsja po: *Kazakevich Je.G.* Slushaja vremja; Dnevniki; Zapisnye knizhki; Pis'ma. M., 1990).

⁶ Там же. С. 458–459.

Tam zhe. S. 458–459.

⁷ В итоговой редакции этот мотив заменен компромиссным вариантом: командир дивизии принимает самостоятельное решение на прорыв – дивизия выходит из полукольца окружения.

V itogovoj redakcii jetot motiv zamenen kompromissnym variantom: komandir divizii primaet samostojatel'noe reshenie na proryv – divizija vyhodit iz polukol'ca okruzenija.

⁸ В первой редакции Огарков заканчивает войну командиром саперного батальона.

V pervoj redakcii Ogarkov zakanchivaet vojnu komandiroм sapernogo batal'ona.

⁹ Можно назвать еще три основных ситуации, которые использовал Казакевич в своих военных текстах: 1. Наступление – «Звезда», «Сердце друга», «Весна на Одере»; 2. Послевоенная встреча героя-рассказчика с семьей погибшего однополчанина – «Старые знакомые», «При свете дня»; 3. Восстановление послевоенной Германии – «Дом на площади». Как правило, отдельный текст экспонирует одну ситуацию.

Mozhno nazvat' esche tri osnovnyh situacii, kotorye ispol'zoval Kazakevich v svoih voennyh tekstah: 1. Nastuplenie – «Zvezda», «Serdce druga», «Vesna na Odere»;



2. Poslevoennaja vstrecha geroja-rasskazchika s sem'ej pogibshogo odnopolchanina – «Starye znakomye», «Pri svete dnja»; 3. Vosstanovlenie poslevoennoj Germanii – «Dom na ploschadi». Kak pravilo, otdel'nyj tekst jeksponiruet odnu situaciju.

¹⁰ В системе персонажей большинства текстов выделяется центральная фигура: Травкин – «Звезда»; Акимов – «Сердце друга»; Лубенцов – романная дилогия; Аленушкин – «Старые знакомые». Данный тип героя – вариант «образа завершеного готового человека» (М.М. Бахтин). Персонажи, представляющие образы врагов, встречаются в четырех текстах – «Звезде», романной дилогии и «Старых знакомых» и в основном не выходят за рамки авантурной фабулы и сатирической художественной типизации.

V sisteme personazhej bol'shinstva tekstov vydeljaetsja central'naja figura: Travkin – «Zvezda»; Akimov – «Serdce druga»; Lubencov – romannaja dilogija; Alenuškin – «Starye znakomye». Dannyj tip geroja – variant «obraza zavershennogo gotovogo cheloveka» (M.M. Bahtin). Personazhi, predstavljajuschie obrazy vrugov, vstrechajutsja v chetyreh tekstah – «Zvezde», romannoj dilogii i «Staryh znakomyh» i v osnovnom ne vyhodjat za ramki avantjurnoj fabuly i satiricheskoj hudozhestvennoj tipizacii.

¹¹ Сам автор так объяснял характер основного действия, изображенного в повести: «Человек, проявивший трусость по неопытности и вставший перед лицом суда и своей совести, понимает, что приговор, вынесенный ему, – правильный и справедливый приговор. Осознав свое преступление, глубоко пережив его, он не использует ни одной из множества возможностей уйти от наказания, избегнуть кары. А приходит в свою часть, чтобы его расстреляли. Герой моей повести, осознав свою вину, проходит сложнейшие испытания, идет в бой, готовый искупить своей смертью свою вину перед Родиной» (*Казакевич Э.Г. Указ. соч. С. 357–358*).

Sam avtor tak objasnjal harakter osnovnogo dejstvija, izobrazhennogo v povesti: «Chelovek, projavivšij trusost' po neopytnosti i vstavšij pered licom suda i svoej sovosti, ponimaet, čto prigovor, vynesennyj emu, – pravil'nyj i spravedlivyj prigovor. Osoznav svoje prestuplenie, gluboko perezhiv ego, on ne ispol'zuet ni odnoj iz mnozhestva vozmožnostej ujtj ot nakazanija, izbegnut' kary. A prihodit v svoju čast', čtoby ego rasstreljali. Geroj moej povesti, osoznav svoju vinu, prohodit slozhnejšie ispytanija, idet v boj, gotovyj iskupit' svoej smert'ju svoju vinu pered Rodinoj» (*Kazakevič Je.G. Ukaz. soch. S. 357–358*).

¹² *Tona B.II.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001. С. 32–34: по мнению исследователя, «последовательность событийных узлов повествовательного текста», организованных по лиминальной модели сюжетостроения, предполагает аналитическое выделение и осмысление 4 основных «фабульных фазы». Первая («обособление») реализуется «жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей»: поиск, побег, погоня, затворничество избрничество, самозванство, томление, разочарование, ожесточение, мечтательность. Вторая («партнерство») осуществляется как «установление новых межсубъектных связей между центральным персонажем и оказывающимися в поле его жизненных интересов периферийными персонажами» и как «неудачные или недолжные пробы жизненного поведения <...>, предвещающие эффективное поведение героя в последующих эпизодах (курсив наш – *B.M.*). Третья («лиминальная (пороговая) фаза испытания смертью»), проявляющаяся «в формах ритуально-символической смерти героя или посещения им потусторонней «страны мертвых», может заостряться до смертельного риска (в частности, до поединка), а может редуцироваться до легкого повреждения или до встречи со смертью в той или иной форме (например, утрата близкого существа или зрелище чужой смерти)». Четвертая



(«преображение», или «перерождение», «символическое «второе рождение» героя) изображается как «перемена статуса героя – статуса внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (психологического)».

Тюра В.И. Narratologija kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Arhierej» A.P. Chehova). Tver', 2001. S. 32–34: po mneniju issledovatelja, «posledovatel'nost' sobytijnyh uzlov povestvovatel'nogo teksta», organizovannyh po liminal'noj modeli sjuzhetostroenija, predpolagaet analiticheskoe vydelenie i osmyslenie 4 osnovnyh «fabul'nyh fazy». Pervaja («obosoblenie») realizuetsja «zhiznnoj poziciej, predpolagajuschej razryv ili suschestvennoe oslablenie prezhnih zhiznnyh svjazej»: poisk, pobeg, pogonja, zatvornichestvo izbrannichestvo, samozvanstvo, tomlenie, razocharovanie, ozhestochenie, mechtatel'nost'. Vtoraja («partnerstvo») osushestvljaetsja kak «ustanovlenie novyh mezhsujektnykh svjazej mezhdju central'nym personazhem i okazyvajuschimisja v pole ego zhiznnyh interesov periferijnymi personazhami» i kak «neudachnye ili nedolznye proby zhiznennogo povedenija <...>, predvarjajuschie *jeffektivnoe* povedenie geroja v posledujuschih jepizodah (kursiv nash – *V.M.*). Tret'ja («liminal'naja (porogovaja) faza ispytaniya smert'ju»), projavljajuschajasja «v formah ritual'no-simvolicheskoj smerti geroja ili poseschenija im potustoronnej «strany mertvyh», mozhet zaost'rat'sja do smertel'nogo riska (v chastnosti, do poedinka), a mozhet reducirovat'sja do legkogo povrezhdenija ili do vstrechi so smert'ju v toj ili inoj forme (naprimer, utrata blizkogo suschestva ili zrelishche chuzhoj smerti)». Chetvertaja («preobrazhenie», ili «pererozhdenie», «simvolicheskoe «второе rozhdenie» geroja) izobrazhaetsja kak «peremena statusa geroja – statusa vneshnego (social'nogo) ili, osobenno v novejshee vremja, vnutrennego (psihologicheskogo)».

¹³ *Казакевич Э.Г.* Двое в степи // Знамя. 1948. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/ant/46-53_kazak.html (дата обращения: 8.12.2011).

Казакевич Э.Г. Двое в степи // Знамя. 1948. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/ant/46-53_kazak.html (дата обращения: 8.12.2011).

¹⁴ Определяющим становится последнее желание конвоира перед смертью. Он просит Огаркова снять с него сапоги, которые совсем недавно получил. Однако эта житейская прагматическая просьба, абсолютно прозаическая по своей сути – действительно, «зачем пропадать добру»?! – мотивирована двумя моментами. Во-первых, желанием, чтобы вещь не досталась врагу, мародерам (своеобразный вариант заботы, направленной на сохранение целостного эпического облика воюющего человека, вещь как атрибут воина, которая требует особого отношения даже после смерти хозяина), а во-вторых, конвоир все-таки не дарит свое *чужому*, которым для него продолжает оставаться Огарков. Похоронив своего конвоира, приговоренный продолжает путь в штаб Армии и доставляет туда не только себя, но и документы (партилет), оружие (автомат) и вещи (сапоги) Джурабаева, далеко не *чужого*, а истинно *своего другого*, которым тот стал в ходе их совместных мытарств. Знаменательно, что фамилия *Джурабаева* переводится как «друг».

Определяющим становится последнее желание конвоира перед смертью. Он просит Огаркова снять с него сапоги, которые совсем недавно получил. Однако житейская прагматическая просьба, абсолютно прозаическая по своей сути – действительно, «зачем пропадать добру»?! – мотивирована двумя моментами. Во-первых, желанием, чтобы вещь не досталась врагу, мародерам (своеобразный вариант заботы, направленной на сохранение целостного эпического облика воюющего человека, вещь как атрибут воина, которая требует особого отношения даже после смерти хозяина), а во-вторых, конвоир все-таки не дарит свое *чужому*, которым для него продолжает оставаться Огарков. Похоронив своего конвоира, приговоренный продолжает путь в штаб Армии и доставляет туда не только себя, но и документы (партилет), оружие (автомат) и вещи (сапоги) Джурабаева, далеко не *чужого*,



a istinno svoego drugogo, kotorym tot stal v hode ih sovместnyh mytarstv. Znamenatel'no, chto familija *Dzhurabaeva* perevoditsja kak «drug».

¹⁵ *Смирнов И.П.* От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVII. Л., 1972. С. 284–320.

Smirnov I.P. Ot skazki k romanu // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. T. XXVII. L., 1972. S. 284–320.

¹⁶ Отметим факт «соприродности» идеи лиминальности самой онтологии военной прозы XX столетия, так как мотив «смертоносной опасности» является одним из смыслоопределяющих в данной повествовательной традиции. Просмотровый анализ более 200 текстов, опубликованных с 1942 (Гроссман В.С. «Народ бессмертен») по 2006 г. (Азольский А.А. «Полковник Ростов») и принадлежащих к жанру военной повести, дает следующую картину частотности сюжетных схем: лиминальная (кумулятивная) – 83 %, сюжет становления – 13 %, циклическая – 4%.

Отметим факт «soprirodnosti» idei liminal'nosti samoj ontologii voennoj prozy XX stoletija, tak kak motiv «smertonosnoj opasnosti» javljaetsja odnim iz smysloopredel'ajuschih v dannoj povestvovatel'noj tradicii. Prosmotrovij analiz bolee 200 tekstov, opublikovannyh s 1942 (Grossman V.S. «Narod bessmerten») po 2006 g. (Azol'skij A.A. «Polkovnik Rostov») i prinadlezhaschih k zhanru voennoj povesti, daet sledujuschuju kartinu chastotnosti sjuzhetnyh shem: liminal'naja (kumuljativnaja) – 83 %, sjuzhet stanovlenija – 13 %, ciklicheskaja – 4%.

¹⁷ *Максимов В.В.* Спектр нарративных форм военной повести второй половины XX века (в печати).

Maksimov V.V. Spektr narrativnyh form voennoj povesti vtoroj poloviny XX veka (v pečati).



ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА РОМАНА А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ЖУК В МУРАВЕЙНИКЕ»

В статье анализируется повествовательная структура романа бр. Стругацких «Жук в муравейнике»; выделяются ее уровни; характеризуются субъекты речи и формы речи каждого уровня. Доказывается, что основной субъект речи – «персонифицируемый повествователь», а повествование ведется с внутренней точки зрения героя-актера. Показывается связь между устройством повествования и событием выбора героя; выявляется специфика этого выбора в сравнении с подобным событием в жанре повести.

Ключевые слова: «Жук в муравейнике»; повествовательная структура; субъект речи; несобственно-прямая речь, замещенная речь; выбор героя; повесть; роман.

«Жук в муравейнике» (как, впрочем, и многие другие произведения братьев Стругацких) не пользуется особым вниманием профессиональных литературоведов. Почти все публикации, посвященные этому роману, написаны в жанре литературной критики; теоретических исследований немного; а работ, анализирующих повествование в романе, нам не встретилось вообще.

Задача статьи – проанализировать устройство повествования в романе «Жук в муравейнике» и выявить его функцию; определить соотношение повествования с таким сюжетным событием романа, как выбор героя; сформулировать особенности этого выбора.

Анализ повествовательной структуры начнем с характеристики субъектной стороны произведения.

Всего в романе, как представляется, три уровня субъектной организации:

1) первый уровень, представленный основным субъектом речи (он же главный герой) – Максимом Каммерером;

2) второй уровень определяется такими субъектами речи, как изображенные персонажи, которым приписывается авторство вставных текстов (отчеты Льва Абалкина; вставной текст «Тайна личности Льва Абалкина», приписываемый Экселенцу; текст радиогаммы);

3) и, наконец, третий уровень, на котором «авторами» высказываний являются другие персонажи, а их высказывания оформлены в виде прямой речи, диалогов или несобственно-прямой речи.

Охарактеризуем каждый из этих уровней субъектной структуры и начнем с первого.

Неочевидно решение проблемы, каков тип основного повествующего субъекта (повествователь или рассказчик) и как он соотносится с точкой зрения.



Субъект речи в «Жуке...» – «диегетический нарратор» (как понимает это В. Шмид), т.е. такой субъект речи, «который повествует о самом себе как фигуре в диегезисе» и «фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»¹. Однако, как пишет В. Шмид, «...предлагаемые различия (диегетического и недиегетического нарраторов – Е.К.) не затрагивают проблемы точек зрения или перспективы»². В этом случае возможны три варианта соотношения типа повествующего субъекта и точки зрения.

Первый вариант. Субъект речи – рассказчик, т.е. «основной (как и повествователь) субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении», который «находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности»³. Рассказываемая история, таким образом, показана с внутренней точки зрения, а разделение текста на фрагменты, их датирование, оснащение заголовками, выбор эпиграфа и озаглавливание всего текста – функция иного субъекта; все перечисленное может быть «формами собственно авторского слова» (Н.Д. Тамарченко).

Второй вариант. Субъект речи – персонаж, который участвовал в событиях, но собственно повествование осуществляет позже, после того как события уже завершились; например, в форме дневника, косвенное подтверждение чему – датированные фрагменты текста в «Жуке в муравейнике». Тогда именно герой, ставший впоследствии повествователем, фрагментирует текст, датирует его части, подбирает заголовки. В этом случае субъект речи – не рассказчик, а «персонифицируемый повествователь», и все изображенное показано с внешней точки зрения, принадлежащей повествователю.

И, наконец, третий вариант. Субъект речи – «персонифицируемый повествователь», т.е. тот, кто в данный момент находится вне изображенного мира, хотя в момент событий он сам был их участником, а «повествуемая история» показана все же с внутренней точки зрения героя-актера.

Результаты анализа текста говорят о том, что в повествовании реализуется только *внутренняя точка зрения* героя-участника событий.

Во-первых, в повествовании ни разу не проявляется «избыток смысла» субъекта речи, «опережение» повествования по отношению к событиям, характерное для того, кто обладает внешней точкой зрения. Так, например, не было отмечено ни одного факта пространственной, временной или ценностной дистанции между событиями и повествованием о них. А между тем этот «зазор» почти всегда встречается в дневниковых записях: если они пишутся как рефлексия над произошедшим, они обычно фиксируют дистанцию между описываемыми



событиями и процессом их описывания (т.е. повествованием). Ср., например, такой фрагмент из романа Е. Замятина «Мы», повествование в котором оформлено как дневник героя: «Нынче утром был я на эллинге, где строится Интеграл...»; «Впрочем, сейчас я стараюсь передать тогдашние свои – ненормальные – ощущения. Теперь, когда я это пишу, я сознаю прекрасно: все это так и должно быть, и он, как всякий честный нумер, имеет равное право на радости – и было бы несправедливо... Ну, да это ясно»⁴ (подчеркнуто мной – Е.К.).

Во-вторых, еще одно косвенное доказательство того, что повествование ведется с внутренней точки зрения, – преобладание медитаций, т.е. рассуждений «самого повествователя, рассказчика, хроникера или лирического героя по поводу хода событий, его участников или складывающейся ситуации»⁵ и скромная доля собственно хроникерского повествования (т.е. субъект речи – «рефлектор»).

Итак, события романа «Жук в муравейнике» мы видим глазами героя-актера – Максима Каммерера, который является также субъектом речи, по всей вероятности – «персонифицированным повествователем», не обладающим, однако, характерной для такого типа субъекта речи «авторитетной резюмирующей позицией» (Н.Д. Тмарченко). Это связано, как представляется, с тем, что и в финале романа главный герой не обладает всей полнотой информации, необходимой для того, чтобы сделать завершающую оценку.

Другой, второй уровень повествовательной структуры представлен несколькими вставными фрагментами, имеющими свои заглавия и своих «авторов».

Во-первых, это отчеты Льва Абалкина. В главе «Вкратце о содержании папки» содержится характеристика этих отчетов с точки зрения Максима Каммерера: «Большую часть бумаг составляли документы, написанные, как я понял, рукой самого Абалкина. Во-первых, это был его отчет об участии в операции “Мертвый мир” на планете Надежда – семьдесят шесть страниц, исписанных отчетливым крупным почерком почти без помарок <...> И был в папке еще один отчет Абалкина – о его операции на Гиганде <...> Всего во втором отчете содержалось двадцать четыре страницы, и больше отчетов Льва Абалкина о своей работе в папке не оказалось. Это показалось мне странным, и я положил себе подумать как-нибудь в дальнейшем: почему из всех многочисленных отчетов профессионального Прогрессора в папку 07 попали только два, и именно эти два?.. Оба отчета были выполнены в манере “лаборант” и, на мой взгляд, сильно смахивали на школьные сочинения в жанре “Как я провел каникулы у бабушки”»⁶ (22–25).

В повествовании используются лишь фрагменты и лишь одного отчета Абалкина – о том, что происходило на планете Надежда и о



его взаимоотношениях с голованом Щекном. Всего таких фрагментов три: 1) в главе «Маленький инцидент с Ядвигой Михайловной»; 2) в главе «В избе номер шесть»; 3) в главе «Кое-что о тайнах». Субъектом речи всех фрагментов отчетов является Лев Абалкин, здесь он – «вторичный нарратор», т.е. «автор» вставных текстов.

Отчеты написаны с явно внутренней точки зрения и с отсутствием даже минимальной повествовательной дистанции; здесь даже глаголы употреблены в форме настоящего времени; см.: «У Щекна это светило вызывает какое-то необъяснимое отвращение. Он поминутно неодобрительно взглядывает на него и каждый раз при этом судорожно приоткрывает и захлопывает пасть, словно его тянет повить, а он сдерживается» (151–152).

Таким образом, самая важная функция этих фрагментов – представление Льва Абалкина изнутри, в обратной перспективе. Здесь наиболее ярко заметны индивидуальные способности героя, его талант зоопсихолога, умение находить и поддерживать контакты с голованами – разумными существами в виде собак; и тем самым становится наиболее острым противоречие между способностями Абалкина и его вынужденной деятельностью впоследствии.

В отчете встречается сложная форма несобственно-прямой речи (наряду с обычной ее формой): здесь сливаются голоса не только субъекта речи (Льва Абалкина) и изображаемых им персонажей, но еще и голос Абалкина-субъекта речи и Абалкина-актера. См., например, такой фрагмент: «И тут старшего прорывает. Вовсе они не устали, и не надо им ничего вкусенького. Сейчас он расправится с этой крысоухой змеей, и они пойдут дальше. А кто будет им мешать, тот получит пулю в брюхо. Вот так.

Очень хорошо. Никто им не собирается мешать. А куда они идут?

Куда им надо, туда они и идут.

А все-таки? Вдруг им по дороге? Тогда крысоухую змею можно было бы поднести на плече...» (153–154).

Какова функция несобственно-прямой речи в «Отчетах» Льва Абалкина?

Несобственно-прямая речь в подобных фрагментах очевидно «двуакцентна» (В. Шмид), т.е. содержит два отчетливо разделяемых, не солидарных, «голоса» – «голос» Иядрудана и «голос» Абалкина. Эти два голоса, с одной стороны, противопоставлены, а с другой в них заметна внутренняя нацеленность на сближение смысловых позиций субъекта речи и персонажа, их конвергенцию, попытка выйти на «диалог согласия».

Другой вставной текст озаглавлен «Тайна личности Льва Абалкина», состоит из двух частей и приписан Экселенцу: «Все это и



многое другое рассказал мне Экселенц той же ночью, когда мы вернулись из музея к нему в кабинет» (265). Однако Экселенц не является собственно субъектом речи, историю рассказывает, вероятно, Максим с точки зрения Экселенца, а последний сам является при этом объектом изображения (см., например, фрагмент: «На протяжении всего совещания Рудольф Сикорски (он же Экселенц – *Е.К.*) молчал. Он не чувствовал себя достаточно компетентным, чтобы высказываться за то или иное решение проблемы», 243).

Этот вставной фрагмент, имеющий свое заглавие, – по сути, пересказ Максимом речи Экселенца, по терминологии М.М. Бахтина – «замещенная прямая речь», «говорение за другого»⁷. Такое замещение, считает Бахтин, «предполагает одинаковую направленность интонаций как авторской, так и замещаемой (возможной, должной) речи героя, поэтому никакой интерференции здесь не происходит»⁸.

Главная функция этого отрывка в свете всего повествования – демонстрация «полной солидарности в оценках и интонациях» Максима и Экселенца.

Таким образом, мы можем говорить о двух типах вставных текстов. «Авторство» одних текстов принадлежит самому герою рассказываемой истории (в данном случае – Льву Абалкину), а другая история пересказывается основным субъектом повествования – Максимом и являет собой «замещенную прямую речь». В первом случае дается возможность персонажу раскрыть себя, во втором – актуализируется однонаправленность речи Максима и Экселенца.

Еще один вставной текст в повествовании – радиограмма (13–14). Вероятно, это элемент «процессуальности», присущей поэтике, например, полицейского романа, черты которого видны и в «Жуке в муравейнике».

Третий уровень субъектной структуры представлен рассказами персонажей, с которыми встречается Максим Каммерер. Отдельная часть этого уровня – разговоры с Экселенцем.

Интересную систему образуют рассказы друзей и знакомых Льва Абалкина, которых опрашивает Максим. Со всеми этими героями он встречается дважды (кроме Щекна): первый раз до появления Абалкина и второй раз – после того, как Абалкин вышел на связь с Максимом.

При передаче высказываний этих персонажей используется несобственно-прямая речь разной степени глубины взаимопроникновения голосов.

Вначале Максим общается с учителем Льва Абалкина Сергеем Павловичем Федосеевым. Речь учителя передана и в форме прямой, и в форме несобственно-прямой речи. Образец последней (субъект речи – Максим): «Лев Абалкин был мальчик замкнутый. С самого



раннего детства. Это была первая его черта, которая бросалась в глаза. Впрочем, замкнутость эта не была следствием чувства неполноценности, ощущения собственной ущербности или неуверенности в себе. Это была скорее замкнутость всегда занятого человека. Как будто он не хотел тратить время на окружающих, как будто он был постоянно и глубоко занят собственным миром. Грубо говоря, этот мир, казалось, состоял из него самого и всего живого вокруг – за исключением людей. Это не такое уж редкое явление среди ребятнишек, просто он был ТАЛАНТЛИВ в этом <...>» (38).

Затем, общаясь с сыном Майи Глумовой по телефону, Максим так передает состоявшийся разговор: «Глядя на меня прозрачными северными глазами, он объяснил, что мамы нет дома, что она собиралась быть дома, но потом позвонила и сказала, что вернется завтра прямо на работу. Что ей передать? Я сказал, что ничего передавать не надо, и попрощался» (44).

Рассказ Майи Глумовой о Льве Абалкине передан сплошь несобственно-прямой речью, которая оформлена абзацами, начатыми с многоточия (с. 74–76).

И даже в передаче разговора с доктором Гоаннеком используется несобственно-прямая речь: «Да вот еще вчера рано утром объявился нежданно-негаданно в “Осинушке” некий странный юноша. Почему странный? Во-первых, непонятно, как он сюда попал...» (87).

По всей вероятности, функция, которую выполняет в этих фрагментах несобственно-прямая речь, это то, что некоторые исследователи назвали «вчувствованием»⁹. Цель Максима – найти Абалкина – постепенно замещается другой – понять его самого и ту тайну, которая окружает персонажа.

Однако есть ряд персонажей, с голосами которых речь основного рассказчика никогда не сливается. Это Щекн-Итрч и Лев Абалкин. Что касается Щекна, тут все достаточно понятно – это нечеловеческое, хотя и разумное, существо. Не случайно только Лев Абалкин, талантливый в этой области, сумел наладить близкий контакт с голованами; всем остальным этого не дано (см., например, подчеркнутую независимость голованов в делах и размещении их посольства на Земле; независимость поведения самого Щекна, в том числе и при встрече его с Максимом).

Абалкин для Максима-актера – объект поиска, для Максима-субъекта – объект исследования и речи. Тайна его происхождения и деятельности не позволяет Максиму понять его (или противостоять ему) так, чтобы говорить о нем в форме «двуголосого слова».

Разговоры Максима с Экселенцем совмещают в себе оба типа передачи разговоров Максима с персонажами. С одной стороны, голоса повествователя и Экселенца никогда не сливаются, с другой – в повествование включен фрагмент «замещенной» речи Экселенца.



Внутренняя точка зрения, с которой ведется повествование, особенности типа субъекта речи (повествователь, однако, не «всеведущий», не обладающий достоверной информацией), медитативное повествование, несобственно-прямая речь как попытка «вчувствования» в мысли второстепенных персонажей, два типа вставных текстов – таковы особенности повествовательной структуры «Жука в муравейнике». С чем связана такая конструкция этого аспекта художественного произведения?

Очевидно, что самым важным в романе становятся не внешние события, а их переживание и оценка главным героем – Максимом Каммерером и связанные с этим испытание и выбор героя. Выбор Максима – это выбор отношения к Абалкину. Такое отношение противопоставлено другому – тому, которого придерживается Экселенц: Лев Абалкин – «автомат Странников», существо, в которое заложена программа, потенциально несущая опасность всем жителям Земли. Экселенц ставит последний эксперимент, после которого считает своим долгом уничтожить Абалкина: «Экселенц для того и ждет его в музее, чтобы досмотреть это кино до конца, чтобы понять, своими глазами увидеть, как это все происходит, как автомат Странников отыскивает дорогу, как он находит янтарный футляр (глазами? по запаху? шестым чувством?), как он открывает этот футляр, как выбирает свой детонатор, что он намеревается делать с детонатором... Только намеревается, не больше, ведь в ту же секунду Экселенц нажмет спусковой крючок, потому что рисковать дальше будет уже нельзя...» (281).

Выбор Максима прямо противоположен выбору Экселенца. Он считает, что Лев Абалкин такой же, как и все, человек и потому хочет спасти Абалкина от убийства. При этом если Экселенц в своем выборе руководствуется логическими размышлениями, то Максим – чувствами: «Нельзя сказать, чтобы я тщательно продумал все последствия своего поступка. Если говорить откровенно, я их не продумывал вовсе» (282).

Выбор героев в «Жуке в муравейнике» несет на себе следы одновременно и романного выбора героя, и выбора героя в жанре повести.

Этот выбор делается исходя не из объективной реальности, а из субъективной (на создание которой и нацелена повествовательная структура романа). Объективная реальность романа – это почти полное отсутствие достоверной информации о Лье Абалкине и, главное, о его происхождении и роли в истории человечества. Повторим: ни один из персонажей не знает, что представляет собой Лев Абалкин, кто он – «автомат Странников» или человек, который чувствует себя землянином и хочет жить на Земле. Этим выбор героев в «Жуке в муравейнике» отличается от выбора героев повести, который связан «с вечными и уже давно признанными ценностями <...> Центральное



событие (повести – Е.К.) – испытание героя... – вызывает определенную и недвусмысленную этическую оценку его поступка автором и читателем»¹⁰.

Авторская оценка в романе есть, она выражена в заглавии романа, которое явно не принадлежит Максиму Каммереру (равно как и Экселенцу или любому другому персонажу). Заглавие недвусмысленно определяет роль Льва Абалкина, о которой остальные персонажи могут лишь догадываться, предполагать ее, но не знать о ней с абсолютной точностью. Словосочетание «жук в муравейнике» появляется в тексте в составе бинарной оппозиции «жук в муравейнике – хорек в курятнике». Однако в заглавие уходит лишь один из членов оппозиции – жук в муравейнике. Это позволяет говорить об осознанной оценке Льва Абалкина и всей рассказанной истории. Такая оценка может принадлежать только автору-творцу (ср. также «внеэстетическое доказательство» – высказывание Б. Стругацкого, сделанное им в одном из интервью: «Лева Абалкин – такой же человек, как и мы с Вами (ну, со скидкой, конечно, на его “кроманьонское” происхождение). В том-то трагедия и состоит, что Сикорский, запуганный и сам всех запугавший, убил ни в чем не повинного, да еще и несчастного вдобавок, человека. Хотя с другой-то стороны, а что ему еще оставалось делать? Он же – в отличие от авторов – не знал правильного ответа на Ваш вопрос»¹¹).

Если авторская оценка, действительно, недвусмысленна, то для читателя и героев такой недвусмысленной оценки в романе не существует, так как выбор не опирается на «вечные и давно признанные ценности». Наоборот, выбор совершается в условиях беспрецедентных, никогда ранее не складывавшихся и не существовавших, а потому у выбора нет образца. А между тем для жанра повести характерно «соотнесение героя и его судьбы с известными образцами поведения в традиционных ситуациях и, следовательно, трактовка центрального события как “примера” (зачастую – временного отклонения от нормы), а также извлечение из рассказанной истории жизненных уроков»¹².

Поскольку для героев нет образца, так как ситуация нетрадиционна, герои должны опираться не на то, что лежит вне их личности – общественные устои, мораль, этика, а на свои собственные внутренние личные представления и реакции. Этот выбор предельно субъективен.

Для романа важным становится именно то, из чего исходит герой при выборе, как именно он к этому приходит, а не результат выбора. Примечательно, что в «Жуке...» не описана реакция Экселенца на попытку Максима спасти Абалкина; нет медитаций Максима после убийства Льва Абалкина; нет, в конце концов, эпилога, в котором могла бы содержаться дистанцированная оценка повествователем всей истории. Выбор героев неоднозначен, и это не позволяет произведению иметь «учительный характер», как в повести.



С другой стороны, для повести характерно «переосмысление основного события и придание ему иносказательно-обобщенного значения», для чего используется «параллельный вставной сюжет или дополнительный его аналог в финале»¹³. В «Жуке в муравейнике» есть такой параллельный сюжет, связанный с историей планеты Тагора, однако и он не имеет окончательной оценки; наоборот, подчеркивается ее относительность. На Тагоре также был найден саркофаг с «детонаторами» («хитроумно сконструированный садок, содержащий двести три личинки тагорян в латентном состоянии», 253), однако правительство Тагоры совершило так называемый «необратимый поступок» и уничтожило саркофаг, при этом нисколько не сомневаясь в правильности своих действий: «Вы задаете странный вопрос. Личинки начали спонтанно развиваться, и мы, разумеется, немедленно уничтожили это устройство со всем его содержимым... Неужели вы можете представить себе народ, который поступил бы в этой ситуации иначе? – Могу, – сказал Сикорски» (254). Дальнейшее развитие Тагоры, приведшее ее к историческому тупику, косвенно подтверждает неправомерность такого поступка, хотя результат также имеет относительный характер. Экселенц говорит об этом: «Вот тагоряне уничтожили – и посмотри теперь на них! Этот жуткий тупик, в который они уперлись... Может быть, это как раз и есть следствие того самого разумного, самого рационального поступка, который они совершили полтора века назад... Но ведь, с другой-то стороны, сами себя они в тупике не считают! Это тупик с нашей, человеческой точки зрения! А со своей точки зрения они процветают и благоденствуют и, безусловно, полагают, что обязаны этим своевременному радикальному решению...» (272).

Таким образом, несмотря на то, что выбор героя в «Жуке...» имеет черты двух жанров – романа и повести, – его с большей степенью вероятности можно назвать романым, а, следовательно, все произведение – романом, а не повестью¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 81.

Shmid V. Narratologija. M., 2003. S. 81.

² Там же. С. 88.

Tam zhe. S. 88.

³ *Тамарченко Н.Д.* Рассказчик // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 202.

Tamarchenko N.D. Rasskazchik // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 202.

⁴ *Замятин Е.И.* Мы // Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 309, 343.

Zamjatin E.I. My // Zamjatin E.I. Izbrannoe. M., 1989. S. 309, 343.

⁵ *Тюна В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006. С. 50.

Tjuna V.I. Analiz hudozhestvennogo teksta. M., 2006. S. 50.



⁶ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Жук в муравейнике. М., 2009. Здесь и далее ссылки даются по этому изданию. Номера страниц проставляются в тексте в круглых скобках.

Strugackij A.N., Strugackij B.N. Zhuk v muravejnike. M., 2009. Zdes' i dalee sсыlki dajutsja po jetomu izdaniju. Nomera stranic prostavljajutsja v tekste v kruglyh skobkah.

⁷ Бахтин М.М. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 466.

Bahtin M.M. Marksizm i filosofija jazyka // Bahtin M.M. Frejdzizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat'i. M., 2000. S. 466.

⁸ Там же.

Tam zhe.

⁹ См. об этом: Шмид В. Указ. соч. С. 233–239.

Sm. ob jetom: Schmid V. Ukaz. soch. S. 233–239.

¹⁰ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 22.

Tamarchenko N.D. Russkaja povest' Serebrjanogo veka. (Problemy poetiki sjuzheta i zhanra). M., 2007. S. 22.

¹¹ Off-line интервью с Борисом Стругацким. Сентябрь 1998. URL: <http://www.rusf.ru/abs/int0004.htm> (дата обращения 16.09.2011). Здесь, правда, важно отметить, что хотя авторские замечания – это «самый компетентный и, по-видимому, верный источник знания о смысле эстетических ингредиентов произведения», но он «все же не может быть принят бесконтрольно и независимо от теоретического имманентного анализа самого произведения. <...> стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки теоретическими средствами имманентного анализа». Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 25–26.

Off-line interv'ju s Borisom Strugackim. Sentjabr' 1998. URL: <http://www.rusf.ru/abs/int0004.htm> (data obraschenija 16.09.2011). Zdes', pravda, vazhno otmetit', chto hotja avtorskie zamechanija – jeto «samyj kompetentnyj i, po-vidimomu, vernyj istochnik znanija o smysle jesteticheskikh ingredientov proizvedenija», no on «vse zhe ne mozhet byt' prinjat beskontrol'no i nezavisimo ot teoreticheskogo immanentnogo analiza samogo proizvedenija. <...> storonnee svidetel'stvo avtora, vyhodjashee za predely proizvedenija, mozhet imet' tol'ko navodjashee znachenie i dlja svoego priznanija trebuje proverki teoreticheskimi sredstvami immanentnogo analiza». *Skaf'tymov A.P. Pojetika hudozhestvennogo proizvedenija. M., 2007. S. 25–26.*

¹² Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 170.

Tamarchenko N.D. Povest' prozaicheskaja // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 170.

¹³ Там же.

Tam zhe.

¹⁴ Произведение издается в разных случаях с разным жанровым обозначением (роман или повесть). В специальной литературе также нет единодушия в определении жанра.

Proizvedenie izdaetsja v raznyh sluchajah s raznym zhanrovym oboznacheniem (roman ili povest'). V special'noj literature takzhe net edinodushija v opredelenii zhanra.



«СЦЕНА ИЗ ФАУСТА»:
*специфика событийности в пушкинском тексте
и в телеинтерпретации М. Швейцера*

Произведение Пушкина «Сцена из Фауста» и фильм Швейцера «Маленькие трагедии» рассматриваются в аспекте событийности. Делаются выводы о возможностях нарратива в драматургии и телевизионном фильме.

Ключевые слова: событие; нарратив; роды литературы; виды искусства; Пушкин.

Как известно, пушкинская «Сцена из Фауста», датируемая 1825 г. и напечатанная в № 8 «Московского вестника» за 1828 г., «совершенно оригинальна и не имеет соответствия никакому отрывку из “Фауста” Гете»¹. Если посмотреть на родовую сущность «Сцены из Фауста», то ее принадлежность к драматургическому роду, как кажется, не вызывает сомнений. Укажем, например, на номинацию «жанра» в заглавии – «сцена»; на начальную ремарку, данную именно как эта разновидность паратекста и выполняющую именно функцию ремарки, предвещающей действие: «Берег моря. Фауст и Мефистофель»; укажем и на финальную ремарку, относящуюся к Мефистофелю: «*Исчезает*») – тоже формально сделанную по законам драмы; наконец, укажем не только на диалогическую Природу «Сцены из Фауста», но и на характерное для драматургического рода оформление диалога Фауста и Мефистофеля, когда номинация персонажа располагается перед его репликой и при издании выполняется иным относительно реплики типом шрифта. Однако, несмотря на эти очевидные моменты, «Сцена из Фауста» при публикации не попадает в ряд к «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям», а оказывается в контексте сравнительно ранней стихотворной лирики Пушкина; издатели собраний сочинений Пушкина традиционно помещают «Сцену» не в томе драматических произведений, а среди произведений лирических – в раздел стихотворений 1825 г. Почему так происходит? Пока мы не можем дать исчерпывающий ответ на этот вопрос, но можем по крайней мере обозначить важную проблему: раз уж «Сцену из Фауста» не помещают в тот том, где представлена драматургия, то стало быть сомневаются в однозначности отнесения этого произведения к драматургическому роду; а возможно, не сомневаются в отнесении его к роду лирическому. Основания для этого можно найти, абстрагировавшись от формальной организации «Сцены из Фауста» и углубившись в, условно говоря, «содержание» пушкинского диалога. Оправдание отнесения к лирике тут может быть таким: весь текст являет собой диалог лирического Я



с самим собой; две *мои* ипостаси ведут внутреннюю дискуссию, порождая в конечном итоге единое (пусть и противоречивое) высказывание автора о себе. Все-таки диалог в лирике, что бы там ни говорили, возможен. И почему бы не оформить его по законам диалога в драме? Вспомним в этой связи пушкинский же «Разговор книгопродавца с поэтом» – тоже, кстати, не самое простое в плане родовой отнесенности произведение, не вызывающее, впрочем, сомнений касательно того, в какой части собрания сочинений Пушкина его публиковать.

Но относительно «Сцены из Фауста» вопрос о родовой принадлежности, разумеется, не снят. Что перед нами – лирическое стихотворение, оформленное как драма? стихотворная драма? а может быть, драматическая поэма, синтезирующая в себе все три литературных рода? Из обилия этих вопросов вырастает еще одна проблема – сложность и экспликации, и рецепции события в таком вот родовом «мутанте». Таким образом, «Сцена из Фауста» – благодатный материал, на котором можно делать определенные (даже, возможно, теоретические) построения о специфике события (события в нарратологическом смысле) в таких родах литературы, как драма и лирика.

В какой-то мере и упростит, и усложнит эту задачу то, что пушкинский текст мы рассмотрим не автономно, а с учетом того, какую интерпретацию дал этому тексту Михаил Швейцер, перенеся его в другой вид искусства – в телевизионный художественный фильм. Именно «Сцена из Фауста» открывает трехсерийный фильм Швейцера «Маленькие трагедии» (1979), становится если не эпиграфом и не прологом ко всему фильму, то по меньшей мере «сильной позицией». И вместе с тем, оказавшись в фильме, «Сцена из Фауста» попадает в контекст сугубо драматургических «маленьких трагедий» и даже некоторых эпических произведений («Египетские ночи», «Гробовщик» и нескольких незаконченных фрагментов – «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...», «Мы проводили вечер на даче...»), которые Швейцером тоже вплетены в ткань фильма. То есть телевизионная интерпретация литературного произведения предполагает еще одну грань реализации события, которого лишена «бумажная» литература, а значит, можно предположить, что в фильме, если он рассмотрен в контексте своего литературного источника, перед нарративом открываются новые возможности.

Однако мы еще не ответили на вопрос относительно события в собственно пушкинском тексте: есть ли события в «Сцене из Фауста»? Полагаю, что для приближения к ответу на этот вопрос следует понять, что считать событием. Здесь нам ближе всего позиции Ю.М. Лотмана и Н.Д. Тмарченко – при всем различии между ними. Ю.М. Лотман определяет событие как «значимое отклонение от нормы»²; Н.Д. Тмарченко же пишет так: «Событие – перемещение



персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее»³. Так есть ли такое событие, как определяют его Лотман и Тамарченко, в «Сцене из Фауста» Пушкина? Представляется, что есть и даже не одно – от события скуки (констатации скуки Фаустом) в начальной реплике до желания Фауста утопить корабль и согласия Мефистофеля с этим требованием в финале «Сцены». А между этими событиями – события, о которых вспоминают Мефистофель и Фауст в диалоге: учение, любовь... Но с другой стороны, это и не события, а только разговор о событиях. Считать ли разговор о событиях событием? Наверное, да, если в процессе этого разговора происходит «значимое отклонение от нормы» или же персонаж в процессе этого разговора перемещается «через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени» для осуществления «его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее». Однако понятно, что при попытке приложить данные характеристики к «Сцене из Фауста» нам придется делать многочисленные оговорки, которые при всем желании не позволят толковать это произведение ни как однозначно лишённое события, ни как однозначно событие в себе несущее. Судите сами: вроде бы в разговоре Фауста с Мефистофелем «значимого отклонения от нормы» нет. Но разве сам этот разговор по сути своей, сама его ситуация – не есть отклонение от нормы? Или: как представляется, никто в «Сцене» при соотнесении со своими целями ни через какие границы не перемещается, а между тем, очевидно, что сама встреча Фауста и Мефистофеля не могла бы состояться, не пересеки кто-то из них эту самую «границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени»; и, конечно, делалось это в соотнесении с целями – у Фауста свои цели и свои цели у Мефистофеля. Итак, нам ничего не остается, кроме как парадоксально констатировать: с одной стороны, «Сцена из Фауста» текст бессобытийный, а с другой стороны – событийный.

И в данном ракурсе закономерен вопрос: а нарратив ли перед нами? Вольф Шмид сделал некогда такой вывод: «Минимальное условие нарративности заключается в том, что происходит по крайней мере *одно* изменение *одного* состояния. Нарративность имеется независимо от того, изображается ли изменение эксплицитно. Достаточно, если изменение дается в имплицитной форме, например, путем сопоставления двух контрастирующих состояний»⁴. При таком подходе «Сцена из Фауста», хоть и лишена нарратора как такового, будет, конечно, нарративом. Да, нарратив, если следовать Шмиду, возможен и там, где нарратора нет по условиям рода или вида искусства:



к нарративным могут быть отнесены и тексты без нарратора – пьеса, кинофильм, балет, пантомима, нарративная картина... Шмид назвал их «миметические нарративные тексты»⁵.

Теперь вспомним ту непростую и неочевидную в плане однозначного отнесения родовую Природу пушкинской «Сцены из Фауста». Мы не только так и не ответили на вопрос, к какому роду относить это произведение, но и не смогли ответить на вопрос, каким образом определять его «жанровую» сущность при принятии идеи о том, что перед нами образец родового синтеза. И все же мы, как представляется, смогли понять, что, во-первых, при всей своей сложности «Сцена из Фауста» может прочитываться как нарратив, а во-вторых, при определенном взгляде состоит из событий самых разных степеней событийности и разных уровней инкорпорированности в текст: это и событие разговора Мефистофеля и Фауста; и событие рассказа Мефистофелем о событиях, имевших место в прошлом – учение Фауста и его любовь; и событие гнева Фауста на своего собеседника, когда тот приводит примеры событий «из жизни», с которыми сравнивается отращение, наступающее после наслаждения («На жертву прихоти моей // Гляжу, упившись наслаждением, // С неодолимым отращением»); и событие рассказа о проплывающем здесь и сейчас корабле; и событие желания Фауста «Все утопить»; и событие согласия Мефистофеля сделать это... Вероятно, мы назвали не все события, но полагаем, и этого перечня будет достаточно для доказательства тезиса о том, что события в «Сцене из Фауста» есть. А впрочем, сторонник узкого понятия нарративности сможет, как представляется, доказать либо полное отсутствие событий в «Сцене из Фауста», либо наличие в этом произведении фигуры нарратора, либо эпическую Природу «Сцены». Да, такое уж непростое это произведение, что с легкостью идет навстречу нашим теоретическим построениям, а потом с той же легкостью убегает от них к построениям наших оппонентов. Но если вернуться к признанию «Сцены» как текста с событиями, то придется согласиться и с тем, что эти события еще как бы не до конца событийны. И что делать, чтобы события сделались в должной мере событийными? Для этого, например, можно экранизировать литературный текст.

Что же происходит при экранизации? В первую очередь обратим внимание на те изменения, что происходят непосредственно с пушкинским текстом в его телевизионном изводе. Самое начало –

Ф а у с т
Мне скучно, бес.

М е ф и с т о ф е л ь
Что делать, Фауст?



– повторяется дважды. Дважды повторяется и реплика Мефистофеля из монолога «Творец небесный!..»: «Сказать ли?»

Из реплики Мефистофеля «Доволен будь...» исключаются строки:

Тогда ль, как розами венчал
Ты благосклонных дев веселья
И в буйстве шумном посвящал
Им пыл вечернего похмелья?

А из уже упомянутой реплики Мефистофеля «Творец небесный!..» убрана очень маленькая часть. У Пушкина:

Ты беспокойною душой
Уж погружался в размышленья.

В фильме же два стиха как бы сращиваются в один:

Ты погружался в размышленья.

В реплику же Мефистофеля «Ты думал: агнец мой послушный!..», напротив, добавлены слова – между стихами «Разврат косится боязливо...» и «Потом от этого всего» Мефистофель говорит фразу из пушкинских «Набросков к замыслу о Фаусте» 1825 г.:

– Молчи! ты глуп и молоденек.
И не тебе меня учить.
Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!

Кстати, вторая строка данного четверостишья у швейцеровского Мефистофеля звучит не так, как в собраниях сочинений Пушкина – там: «Уж не тебе меня ловить».

Сразу заметим, что все эти изменения: повторы, убранные слова, добавленные слова – сродни тем, что происходят при создании песни на известные стихи⁶, то есть в какой-то мере функционируют по законам лирики. Конечно, у всех этих изменений есть свои важные значения: повторы усиливают произнесенное, добавление из другого текста связывает между собой два пушкинских произведения о Фаусте; даже удаление четырех строк оправдано логически тем, что чуть ниже сам Фауст поднимает тему из выброшенного фрагмента:

Но есть
Прямое благо: сочетание
Двух душ...



Однако помимо сугубо вербального уровня телевизионная интерпретация предлагает уровень визуальный, многие моменты которого и могут пониматься как события, исполненные событийности. Опишем эти моменты по порядку их следования в фильме в соотношении с вербальным рядом – пушкинским текстом. Почти весь фрагмент решен в черно-белом исполнении. Вначале показан пустынный берег моря, что согласуется с начальной ремаркой у Пушкина: «Берег моря». Швейцер, как отмечает исследователь его творчества Л.А. Рыбак, «рассматривал в качестве пролога к фильму “Сцену из Фауста”, предваренную пушкинской ремаркой: “Берег моря: Фауст и Мефистофель”. <...> ...лаконичная ремарка развязывала воображение <...>. Он записал: “Пустынный огромный пляж, лик вечности... Загробный мир, тот свет, край земли... В степи мирской, печальной и безбрежной... (пейзаж)... Что-то дантовское должно быть...”⁷. По берегу моря, среди огромных камней и песка идут не спеша Фауст (актер Ивар Калниньш) и Мефистофель (актер Николай Кочегаров), останавливаются, начинают шутливо бороться, падают в воду, брызгаются... Потом звучит первая реплика Фауста «Мне скучно, бес» и начало первой реплики Мефистофеля «Что делать, Фауст?». После этой фразы Мефистофель бросает камушек, а в месте, куда, вероятно, камушек упал, лежит старинный мужской костюм. Крупный план этого костюма дается в цвете – доминируют черный и красный цвета; более того, сам костюм лежит, будто раскинувшийся на песке человек – от шляпы до сапог.

Далее снова черно-белые цвета и повтор начальных слов Фауста и ответа Мефистофеля, но уже с продолжением его первой реплики. Мефистофель говорит, постоянно двигаясь по песку. Фауст менее подвижен – он вращается вслед за Мефистофелем. На словах «Я психолог...» Мефистофель и вовсе встает на руки и произносит несколько строк, двигаясь на руках. А когда звучат слова Мефистофеля «А розги ум твой возбуждали?», Фауст склоняется над костюмом и берет колоду карт; по ходу монолога Мефистофеля Фауст раскладывает карты на камне, а после своих слов «Перестань, // Не растравляй мне язвы тайной...» смешивает карты на камне. Мефистофель в реплике «И первое свиданье...», перед тем как произнести фразу «Не Гретхен ли?», поднимает с песка что-то вроде книжки, в которой находит женский портрет и показывает его издали Фаусту. Фауст же, сразу после начала своей реплики «О сон чудесный! // О пламя чистое любви!», отбирает книжку у Мефистофеля, тот шутливо сопротивляется, но книжка оказывается у Фауста, и он смотрит на портрет в ней, продолжая произносить свою реплику. Начало монолога Мефистофеля «Ты думал: агнец мой послушный!..» сопровождается видом моря, а в финале этого монолога – как раз перед включением фрагмента из «На-



бросков к замыслу о Фаусте» – Мефистофель и Фауст на камне играют в карты; но вместе с произнесением начала чужеродного фрагмента «– Молчи! ты глуп и молоденок...» Мефистофель накрывает карты рукой, тем самым прекращая игру. Далее после слов Фауста «Беги от взора моего!» Мефистофель шутливо прячется за большой камень. А после того, как Мефистофель сказал фразу «Я даром времени не трачу», кадр фиксируется на красной (съемка вновь цветная) скатерти, лежащей на песке и уставленной вином, яствами.

Дальше вновь черно-белое исполнение: Мефистофель жестом предлагает отведать кушанья, Фауст берет фрукт (кажется, абрикос) со скатерти и ест, что-то ест и Мефистофель. Они сидят на краях скатерти спинами друг к другу, начинает звучать медленная музыка. На вопрос Фауста: «Что там белеет? говори» Мефистофель отвечает монологом «Корабль испанский трехмачтовый...», даже не глядя в сторону моря; а сам монолог дважды сопровождается мелькнувшим белым парусником вдалеке в море. Сразу после монолога, перед словами Фауста «Все утопить» парусник появляется в третий раз.

Финальную реплику всей «Сцены», реплику, состоящую из одного слова – «Сейчас», Мефистофель приносит с интонацией, очень напоминающей вопросительную. И после этого, вместо финальной ремарки пушкинского текста – «*Исчезает*») – в телевизионном фильме реализуется довольно длинный визуальный ряд: Мефистофель отпивает из бокала, встает и бросает камушек в море, тот летит по поверхности «блинчиками» по направлению к белому паруснику. В цветном исполнении корабль взрывается, несколько напоминая то, как это было в популярном в конце 1970-х – начале 1980-х игровом автомате «Морской бой». Черно-белые Фауст и Мефистофель стоят, заткнув уши, смотрят на цветной взрыв: то они, то взрыв сменяют друг друга в кадре. Потом Мефистофель полушутливо кланяется. И бросает еще один камушек. Фауст хочет задержать его руку, но не успевает. Камушек «блинчиками» летит в море. Далее цветное изображение моря, раздается хлопок, и с заднего плана выплывает над водой посмертная маска Пушкина; она делается все крупнее, за ней теперь только черный фон. Наконец, маска уступает место сменяющим друг друга титрам на весь экран: 1) Я ЦАРЬ, 2) Я РАБ, 3) Я ЧЕРВЬ, 4) Я БОГ. Таков финал сцены, после которого начинается уже экранизация повести «Египетские ночи». Как видим, пушкинский текст на экране сделался в полном смысле событийным⁸. Укажем и на то, что в первоначальном замысле режиссера данный событийный ряд инициировал еще целую серию событий. Л.А. Рыбак пишет о записных книжках Швейцера, где «указано, что после того, как Мефистофель, выполняющий приказ Фауста, уничтожит корабль, белеющий на горизонте, он тем же способом (кидая камешки) вызовет смерть Моцарта, потом Скупого,



потом Дон Гуана. Затем налетит на город чума. И погубит Пушкина – этот кадр <...> включен в картину, все прочие приемы-связки были забракованы. Швейцер вовремя спохватился и усмирил беспочвенно разгулявшееся воображение»⁹. Не стремление ли здесь быть нарратором – и творцом, и транслятором события? Что-то реализовалось, что-то нет, но ведь тяга режиссера усилить событийный ряд очевидна и продиктована пониманием возможностей экранизации литературного текста. И в то же время не всякий текст располагает к этому. «Сцена из Фауста», согласимся, располагает.

Итак, судя по визуальным особенностям, телевизионная интерпретация «Сцены из Фауста» насыщена разного рода событиями. Позволим себе констатировать: в экранизации существенно усиливается имеющаяся в литературном тексте событийность. И такое усиление спровоцировано не «режиссерским произволом» (к каковому, впрочем, можно отнести приведенные замыслы из записной книжки Швейцера), а самим пушкинским текстом, потенциально содержащим в себе ряд событий: не только тех, о которых рассказывается в диалоге Фауста и Мефистофеля, не только самого события этого диалога, но прежде всего – тех событий, которые традиционно имплицитно представлены в драме как литературном роде через ремарку, сопровождающую действие, и которые традиционно призваны актуализироваться при театрализации. На этом основании можно сделать вывод, что пушкинская «Сцена из Фауста» принадлежит именно к драматургическому роду, к роду, произведения которого нуждаются в театрализации (либо в перекодировке в кино- или телетекст). Ремарок, сопровождающих действие, в «Сцене» фактически нет. И тогда режиссер достраивает их при экранизации; а сам при этом становится нарратором, который в драматургическом роде реализуется в паратексте.

Разумеется, это не окончательный вердикт относительно текста Пушкина и его интерпретации Швейцером. Важно и то, что «Сцена из Фауста» открыла фильм с названием «Маленькие трагедии», как бы вобрав в себя все то, что будет в остальных эпизодах фильма. Общая концепция такого начала очевидна: дать понять зрителю, кто правит миром вообще и нашей страной конца 1970-х гг. в частности. Формируется своего рода рама с завершающим фильм Швейцера «Пиром во время чумы». Усиление же событийности события визуальными средствами делает эту концепцию не только нагляднее, но и, если можно так выразиться, нарративнее исходного литературного текста. Таким образом, можно предположить, что степень нарративности в данном случае зависит, во-первых, от перехода сугубо литературного текста в синтетическую систему телевизионного фильма с его визуальными возможностями; во-вторых, от соавторского участия создателя телевизионного фильма, режиссера, являющегося в итоге подлинным нар-



ратором; а в-третьих, и исходный текст с поправкой на телеинтерпретацию делается еще более нарративен.

При переходе из одной системы в другую вербальное звучащее практически полностью сохраняется, а визуальное ввиду нарочитой скудности паратекста достраивается режиссером-соавтором, в результате чего в фильме формируется событийный план, не только не противоречащий литературному источнику, но задающий новые горизонты понимания и этого источника, и произведений, являющих собой контекст к нему во всех трех сериях швейцеровского фильма. Таков механизм перехода текста из одной системы в другую, от одного автора к другому, из одного контекста в другой. Возможно, в плане экспликации события, в плане усиления событийности этого события данный механизм универсален для любой экранизации литературного текста. Но все это пока что только предположение, которое еще нуждается в системе доказательств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Комментарий // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М., 1981. С. 356. Далее текст приводится по этому изданию.

Kommentarii // *Pushkin A.S. Sobr. soch.:* v 10 t. T. 2. M., 1981. S. 356. Dalee tekst privoditsja po jetomu izdaniju.

² *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

Lotman Ju.M. Struktura hudozhestvennogo teksta. M., 1970. S. 282.

³ *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия. М., 2001. С. 171.

Tamarchenko N.D. Teoreticheskaja pojetika: ponjatija i opredelenija: hrestomatija. M., 2001. S. 171.

⁴ *Шмид В.* Нарратология. М., 2008. С. 16.

Shmid V. Narratologija. M., 2008. S. 16.

⁵ Там же. С. 20.

Tam zhe. S. 20.

⁶ См. об этом, например: *Матвеева Н.М.* Поэзия С. Есенина в современной песенной культуре: опыт построения типологии // Слово. Вып. 7. Тверь, 2009. С. 37–40; *Матвеева Н.М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 183–189; *Матвеева Н.М.* Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь, 2011. С. 104–110.

Sm. ob jetom, naprimer: *Matveeva N.M.* Pojezija S. Esenina v sovremennoj pesennoj kul'ture: opyt postroenija tipologii // Slovo. Vyp. 7. Tver', 2009. S. 37–40; *Matveeva N.M.* Pojezija V. Majakovskogo v sovremennoj rok-kul'ture: gruppy «Sansara» i «Splin» // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Vyp. 11. Ekaterinburg; Tver', 2010. S. 183–189; *Matveeva N.M.* Stihotvorenija Vladimira Majakovskogo v pesne Vladimira Rekshana «Parikmaher / Nash marsh» // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Vyp. 12. Ekaterinburg; Tver', 2011. S. 104–110.

⁷ *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М., 1984. С. 23.

Rybak L. Kak rozhдали's' fil'my Mihaila Shvejcera. M., 1984. S. 23.



⁸ Приведем для полноты картины описание финала данной сцены фильма Л.А. Рыбаком; описание, в котором акцент сделан как раз на то, что этот эпизод буквально переполнен событиями, которых нет в литературном источнике, где есть только транслируемое ремаркой событие исчезновения Мефистофеля. Парадокс, но от этого события режиссер отказывается, предлагая события совсем другие: «Закрывающую сцену пушкинскую ремарку “Исчезает” (о Мефистофеле) Швейцер самовольно отменил – дал диалогу продолжение, дьяволу – поступок. Подскакивал на воде брошенный Мефистофелем камешек – летела смерть. На экране кинематографисты-комбинаторы взрывом подняли на воздух корабль трехмачтовый, род людской, что не противоречило словесной акции венчающей экранизируемую сцену. И вновь замахивался дьявол, и на этот раз пытался удержать его руку человек – и доносился из-за кадра злодейский выстрел, дульного пистолета фатальный щелчок. В сменившемся изображении возникла на фоне небесной лазури, укрупняясь, надвигаясь, посмертная гипсовая маска Пушкина...» (Рыбак Л. Указ. соч. С. 23–24).

Privedem dlja polnoty kartiny opisanie finala dannoj sceny fil'ma L.A. Rybakom; opisanie, v kotorom akcent sdelan kak raz na to, chto jetot jepizod bukval'no perepolnen sobytijami, kotoryh net v literaturnom istochnike, gde est' tol'ko transliruемое remarkoj sobytie ischeznovenija Mefistofelja. Paradoks, no ot jetogo sobytija rezhisser otkazyvaetsja, predlagaja sobytija sovsem drugie: «Zakljuchajuschuju scenu pushkinskiju remarku “Ischezaet” (o Mefistofele) Shvejcer samovol'no otmenil – dal dialogu prodolzhenie, d'javolu – postupok. Podskakival na vode broshennyj Mefistofelem kameshek – letela smert'. Na jekrane kinematografisty-kombinatory vzryvom podnjali na vozduh korabl' trehmachtovyy, rod ljudskoj, chto ne protivorechilo slovesnoj akcii venchajushej jekraniziruemuju scenu. I vnov' zamahivalsja d'javol, i na jetot raz pytalsja uderzhat' ego ruku chelovek – i donosilsja iz-za kadra zlodejskij vystrel, dujel'nogo pistoleta fatal'nyj schelchok. V smenivshemsja izobrazhenii vznikala na fone nebesnoj lazuri, ukрупnjajas', nadvigajas', posmertnaja gipsovaja maska Pushkina...» (Rybak L. Ukaz. soch. S. 23–24).

⁹ Рыбак Л. Указ. соч. С. 141.

Rybak L. Ukaz. soch. S. 141.



СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С.П. Лавлинский

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Программа профессионального повышения квалификации учителей литературы средних и специальных учебных заведений

Цель предлагаемой программы – практическое освоение учителями литературы (в том числе, молодыми специалистами) инновационных техник современного литературного образования (от начальной школы до старших классов). В отличие от традиционных программ повышения квалификации, реализуемых существующими структурами, данная программа уделяет принципиальное значение систематическому обучению анализу литературного произведения, комплексной разработке коммуникативных моделей и проектов учебной деятельности в аудитории читателей различных возрастов.

Ключевые слова: читатель; возраст читателя; произведение; аспекты произведения; литературное образование; учебная деятельность; учебная коммуникация; образовательные пространства; позиции субъектов обучения.

Пояснительная записка

Учебно-проектный курс «Теория и практика современного литературного образования» предназначен для учителей литературы и педагогов-гуманитариев, проходящих обучение в РГГУ в Государственном институте повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов.

В рамках учебно-проектного курса основное внимание сосредоточено, во-первых, на теоретической рефлексии антропологической природы литературного образования в контексте современной культуры, во-вторых, на технологических, методических и практических сторонах деятельности учителя литературы. Именно поэтому, помимо обсуждения теоретических вопросов, аудитории предлагается включиться в режим продуктивной проектно-педагогической деятельности, непосредственным образом связанной с решением насущных проблем проведения конкретных занятий по литературе в средней школе, гимназии, специализированном лицее и т.п.

От привычных курсов методики преподавания литературы, ориентированных на учителей литературы в рамках программ ИУУ, НМЦ и пр., предлагаемый курс отличает, во-первых, пристальный интерес к смыслам и проблемам новой литературно-образовательной парадигмы, отражающей ситуацию современного «интеркультурного глобализма», в которой оказываются современный читатель-школьник



и читатель-педагог (именно поэтому в рамках курса детально рассматриваются признаки этой парадигмы, сменяющей авторитарную модель «воспитания литературой»). Во-вторых, – концептуальное обращение к **систематическому обучению анализу литературного произведения, комплексной разработке коммуникативных моделей и проектов учебной деятельности в аудитории читателей различных возрастов.**

В рамках курса специальное внимание уделяется последовательному междисциплинарному анализу культурно-типологических связей основных стадий развития литературы как вида искусства с этапами личностного становления читателя-школьника. Данная связь определяет культурный вектор наиболее продуктивных подходов к литературному образованию, сближающих освоение художественных смыслов литературы с постижением языков других видов искусства (кино, театра, музыки, живописи и т.п.). При этом специальное внимание обращается на современные подходы к системному освоению литературы от начальной школы до 11 класса.

Итак, стратегическая *цель курса* – помочь современным учителям литературы освоить продуктивные подходы к изучению литературы в школе, инновационные формы приобщения школьника к культуре чтения и, следовательно, самоопределиться по отношению к собственной практике обучения «человека читающего».

Задачи курса:

- прояснить современный культурный контекст дискуссий о литературном образовании;
- определить механизм взаимосвязи между «эпохами» культурного становления читателя и доминантными стадиями развития литературы как вида искусства;
- актуализировать ценностные и целевые компетенции современного учителя литературы;
- обучить навыкам, способам анализа и интерпретации литературного произведения;
- создать условия для практического освоения коммуникативно-деятельностных форм организации учебной ситуации и внеклассной деятельности читателей (студийная, исследовательская, проектная работа);
- определить перспективы развития литературного образования.

Основные коммуникативно-дидактические формы – теоретические лекции, методические семинары, эксклюзивные тренинги по анализу художественного текста, проектная деятельность и групповая рефлексия ее результатов.

Таким образом, в рамках курса выделяются четыре образовательных пространства:



- научно-образовательный лекторий,
- тренинг-класс,
- гуманитарно-педагогический клуб,
- проектная лаборатория.

Предполагается, что в результате прослушивания курса словесники не только будут свободно ориентироваться в вопросах современного литературного образования (в том числе, компетентно диагностировать качество предлагаемых в настоящее время программно-методических публикаций), но и знать, в каком направлении можно развивать продуктивность собственной профессиональной деятельности.

При отборе *материала* (художественных текстов) автор курса исходит из «Обязательного минимума содержания общего образования по литературе», а также ориентировался на «Примерную программу по литературе для основной общеобразовательной школы» (см.: Программно-методические материалы. Литература. 5–11 кл. / сост. Т.А. Калганова. М.: Дрофа, 2006). Вместе с тем, предполагается, что значительная часть материала будет отбираться по желанию аудитории.

При разработке курса автор опирался на свой многолетний опыт проведения школьных уроков литературы (1982–2011 гг.), чтения вузовского курса технологии литературного образования (1986–2011 гг.), семинаров авторских Школы словесника и Школы читателя (для школьников и студентов) в средних учебных заведениях и ИУУ России и ближнего Зарубежья (1991–2011 гг.), а также опыт организации и проведения молодежных научных конференций по литературе (2001–2011 гг.).

Объем курса – 72 ч.: 36 ч. – лекции, 36 ч. – проектно-семинарские практикумы.

Концепция учебной программы

Главная задача курса «Теория и практика литературного образования» – *оказание комплексной (теоретической, методической и практической) помощи учителю литературы в организации процесса профессиональной деятельности*. Название курса отражает его содержательную основу. Главный акцент здесь сделан на *технологической соотнесенности в реальной практике словесника проблем собственно теоретического и практического характера*. *Технология* (как единство теории, методики и практики) интерпретируется в рамках курса как *учение об искусстве, мастерстве, способах самостоятельного моделирования ситуаций профессионального (компетентного) поведения*. Поэтому основным предметом курса является *многоаспектная деятельность современного учителя литературы*. Соответственно здесь уделяется особое внимание системному рассмотрению связей теории, методики и практики литературного образования.



К сожалению, до недавнего времени традиционные программы и учебники по методике преподавания литературы (а также и программы курсов переподготовки словесников) ни структурно, ни содержательно не отражали реальное положение дел в литературно-образовательной сфере. Предполагалось, что методика может существовать сама по себе, без каких бы то ни было технологических обоснований, в полном или частичном отрыве, во-первых, от идей современной гуманитарной науки – философии образования, культурологии, рецептивной эстетики, литературоведения, психологии и педагогике, во-вторых, от живого полноценного общения педагога-филолога с реальным читателем-ребенком. Потому-то в течение многих лет литература в школе *пре-подавалась*, хотя что же именно являлось конкретным предметом *подачи*, оставалось, а зачастую остается загадкой и для самих учителей, и для их учеников, чьи сознания, как правило, вообще «выносятся за скобки» обучения. Результат такого «одномерного образования» – постепенное исчезновение из культурного пространства полноценных читателей – участников эстетических коммуникаций.

Еще в 1947 г. Г.А. Гуковский подчеркивал: словеснику, прежде чем ставить и решать методические вопросы о том, *как* учить, необходимо понять, *что* же он должен изучать со школьниками на уроках литературы, и главное – *зачем*. Нетрудно заметить: основные проблемы современного учителя литературы чаще всего связаны с его неспособностью отчетливо выявить и осознать ценностные ориентиры собственной профессиональной деятельности; разобраться в многообразии путей анализа и интерпретации художественного произведения, предлагаемых современной гуманитарной наукой; самостоятельно разрешать узел коммуникативных вопросов, с которыми приходится сталкиваться ежедневно и т.п.

Такое положение дел, бесспорно, приводит к формализации методики проведения конкретных уроков литературы и бесперспективности освоения этой самой методики (раз и навсегда пригодной для любого материала и любого исполнителя) на курсах повышения квалификации. Неслучайно решение иных методических задач, как правило, лишается всякого эстетического и познавательного значения, что естественным образом приводит словесника к «нулевой степени» обучаемости школьников и к частичному или полному разочарованию в собственной деятельности, тотально отчуждающей от какого бы то ни было смысла.

В отличие от привычных программ по методике преподавания литературы стратегию предлагаемого курса определяет главная цель литературного образования – *формирование и развитие культуры читательского восприятия и понимания феноменов литературы прежде всего как явлений искусства*. Такая культура – один из ведущих



компонентов духовного становления современной личности, способной к эстетической и нравственной самоактуализации. *Проблемно-коммуникативный* подход к постижению сущности литературы противопоставляется здесь подходу *культурно-информационному*, последовательно репродуктивному, а значит, исключающему активность читательских сознаний из процессов реального культурного общения в пространстве современной «вавилонской библиотеки» (Х.Л. Борхес).

В качестве главного предмета литературы как школьной дисциплины рассматривается *отдельное литературное произведение*, на которое направлена творческая и познавательная деятельность читателя. Соответственно целью обучения признается *познание «языка» художественной литературы как особого вида искусства*. Предполагается, что система такого обучения естественным образом формирует в сознании читателя эстетические («переживательные», эмоционально-ценностные) и познавательные (образно-понятийные, смысловые) *установки для постижения сущности предмета*, а не подготавливает почву для использования литературы в качестве средства, обеспечивающего учителю решение всевозможных «воспитательных» задач (религиозных, политических, экологических и пр.).

Предлагаемая стратегия курса сосредоточивается на преемственности деятельности читателей – и самого педагога, и его учеников. Только при наличии такой преемственности в реальной гуманитарно-педагогической практике возможно образование полноценного читательского бытия, а внутри него формирование культурного читателя.

Междисциплинарный вектор предлагаемого курса направлен на то, чтобы педагоги-словесники смогли научиться самостоятельно определять спектр главных проблем литературного образования *ad marginem* – на границах литературоведения, педагогики, эстетики и психологии, сфер теоретической и практической, *опытной*, где словесник выступает одновременно в нескольких *деятельностных ролях* (читателя, литературоведа, психолога, педагога, методиста). В связи с этим одна из первостепенных задач курса – *комплексная помощь учителю при определении своего особого статуса «лидера читательской аудитории» в пространстве филолого-педагогической «службы понимания»*. Решение этой задачи и поможет в дальнейшем самостоятельно и ответственно осуществить свой профессиональный выбор в ситуации современного литературно-образовательного «плюрализма», характерным признаком которого является обилие программ по литературе.

Лекционный курс построен так, чтобы последовательное погружение в круг вопросов литературного образования стало теоретической базой для самостоятельной работы на семинарах, посвященных обсуждению конкретных технологий и отдельных методик освоения предмета с аудиторией школьников, индивидуальному и коллектив-



ному моделированию вероятностных учебных ситуаций, а также проектированию уроков литературы на определенную тему.

На семинарских занятиях ставится следующая центральная задача: в ходе учебного диалога участникам предлагается *обнаружить и актуализировать границы применения соответствующих методов работы с текстами художественных произведений в читательских аудиториях определенного возраста в каждом конкретном случае.*

Проблемную основу курса составляет комплекс следующих вопросов:

- *междисциплинарные проблемы современного литературного образования;*
- *литературное образование как «служба понимания»;*
- *технология и методика литературного образования;*
- *художественное произведение как предмет литературного образования;*
- *анализ и интерпретация произведения на уроке;*
- *учебная деятельность школьников, способы ее организации и диагностики;*
- *культура читательского восприятия и понимания, основные «эпохи» ее развития;*
- *творческая природа общения-обучения, коммуникативно-деятельностные типы уроков и их жанровые разновидности (урок-«трансляция», урок-«восхождение», урок-диалог);*
- *коммуникативные пространства литературного образования: литературная студийная мастерская, тренинг-класс, исследовательский центр, проектная лаборатория);*
- *литературное произведение и кинотекст: диалог вербальной и визуальной культур в современном образовательном пространстве.*

При рассмотрении каждой темы демонстрируются различные способы работы с художественными текстами, входящими в современные школьные программы по литературе, примеры аналитических и творческих находок школьников, варианты уроков литературы по конкретным темам и т.п. «свидетельства» реальной литературно-образовательной деятельности.

При разработке методологических основ курса мы опирались на междисциплинарные идеи отечественных и зарубежных исследователей, в работах которых главный акцент делается на коммуникативной (или диалогической) «встроенности» сознания современного человека в культурное пространство (М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, Ю.М. Лотман, В.С. Библер, Э. Ауэрбах, Г.-Г. Гадамер, О. Розеншток-Хюсси, М. Бубер, Т.А. ван Дейк и др.).



Содержание курса

Тема 1. Введение в теорию и практику литературного образования: цели, задачи и предмет курса. «Человек читающий» в контексте современной культуры (4 ч.)

Место и значение курса в системе филолого-педагогической переподготовки. Образование и культура (культурные ценности и цели литературного образования). Культура как «сумма текстов» и «форма общения». Литературное образование и культурный контекст. Проблемы культурной самоидентификации личности (возрастной, социальной, экзистенциальной). Концепции «человека читающего» в культурно-историческом развитии. Самоактуализация читателя в социокультурном пространстве (семья, школа, масс-медийный и субкультурный контексты). «Вавилонская библиотека» культурно-исторической эпохи глобализма как составляющая «мозаичной культуры» (А. Моль). Многообразие «способов чтения». Развитие читателя в соотношении с этапами социализации личности. «Чтение как жизненный акт» (М. К. Мамардашвили). «Чтение как диалог культур» (В.С. Библер).

Образ читающего ребенка в культуре и образовательные теории «приобщения к культуре». Д. Пеннак о кризисе традиционного «воспитания читателя» и об актуализации проблемы «нечитающего ребенка» в современной западно-европейской культуре. Проблема «классического канона» и «иерархии ценностей» в современной мировой и отечественной культуре.

Читатель в контексте современного искусства (кино, театр, живопись, музыка и др.) и масс-медийной культуры: креативные и рецептивные аспекты. Литературное образование как культурно-педагогическая утопия и как социокультурный проект. Антропоцентристская миссия литературного образования: «практика работы с Будущим» (Бурдье).

Современный кинематограф о культурной самоактуализации читателя и миссии филолога-педагога.

Практикум (гуманитарно-педагогический клуб): Просмотр и обсуждение фрагментов фильма американского режиссера Питера Уэйра «Общество мертвых поэтов» (1986) (культурный контекст фильма, внешний и внутренний планы экранного повествования, репрезентация проблем профессионального самоопределения).

Тема 2. «Литературно-образовательный круг»: содержание и структура литературного образования (4 ч.)

Определение понятий *технология* и *литературное образование*. Цели, задачи и предмет литературного образования. Литературное образование как составная часть филолого-педагогической «службы



понимания». Литература как вид искусства и школьная дисциплина. Факт словесного искусства и познавательно-понимающий путь постижения его сущности. Основные критерии *образованности* читателя.

Понятие «литературно-образовательного круга». Три содержательно-структурных сферы литературного образования. Предметно-содержательная сфера литературного образования: теоретико-филологическая концепция литературы как школьной дисциплины; учебный материал (тексты литературных произведений). Коммуникативно-дидактическая сфера литературного образования: технология обучения, методика изучения предмета; жанры литературно-образовательного общения (типы и виды уроков литературы). Психолого-педагогическая сфера литературного образования: психологическая концепция развития культуры читательского восприятия и понимания; виды познавательной и эстетической деятельности читателей-школьников.

Основные функции литературного образования: эстетическая, психотерапевтическая, герменевтическая, культуротворческая и онтологическая. Профессиональный статус современного учителя литературы.

Практикум (проектная лаборатория): определение компетентностных рамок профессиональной деятельности учителя литературы; прояснение филолого-педагогических ролей и позиций словесника.

Тема 3. Проектная деятельность в контексте современного литературного образования (4 ч.)

Идея проекта в современной культуре и образовании: к истории вопроса. Понятие проектирования и образовательного проекта. Области проектирования в литературном образовании. Предметное и социокультурное проектирование.

Учебное и исследовательское содержание проектных работ читателей. Диагностика способностей самоопределения и самоорганизации. Навыки коллективной (групповой, командной, функциональной) работы, навыки практической деятельности. Формы организации проекта: предметные и междисциплинарные (аудиторные и внеаудиторные). Проектная коммуникация.

Этапы проектирования: анализ ситуации, постановка проблем и целей, разработка проектного замысла. Командная и индивидуальная организация проектных работ. Формы презентаций результатов проектной деятельности. Демонстрация примеров проектной деятельности читателей-школьников.

Идеология межвозрастных Школ читателя в культурном пространстве. Роль педагога-тьютора в развитии культуры проектного самоопределения читателей. Гуманитарные семинары-тренинги как



форма современного дополнительного образования: цели, задачи, типы коммуникации, способы деятельности.

Практикум (проектная лаборатория): Формирование проектных групп и определение тем литературно-образовательных проектов.

Тема 4. Литературно-образовательная коммуникация. Урок литературы (4 ч.)

Урок литературы как коммуникативное событие встречи читателем (педагога и школьников) с автором. Творческая природа общения-обучения.

Урок литературы как «единица» обучения. Телеология урока литературы. Процессуальность и событийность урока литературы.

Типология жанровых стратегий коммуникативно-дидактической деятельности учителя литературы. Определение трех коммуникативных стратегий урока литературы (трансляции, «восхождения», диалога). Типология коммуникативных ролей учителя литературы. Соотношение позиций словесника, школьников, автора произведения в каждом конкретном случае. Примеры литературно-образовательной коммуникации. Эстетические и дидактические критерии выбора стратегии учебного общения.

Типология композиционных форм урока литературы.

Технология урока литературы. Коммуникативные модели и проекты учебной деятельности. Постановка целей и задач, формулировка темы. Сюжетная и композиционная структура урока, его основные этапы. Моделирование форм завершения коммуникативно-дидактической деятельности. «Виртуальные схемы» уроков литературы и реальные перспективы их осуществления. Конструктивные и регулятивные правила организации урока литературы. «Внутренняя мера» филолого-педагогической деятельности на уроке: методическая заданность и искусство диалогической импровизации.

Открытая режиссура урока литературы. Филолого-педагогическая целостность конкретного урока литературы. Этапы сквозного режиссерского действия словесника. Интенции творческого восприятия и понимания учителя литературы. Субъектно-объектное (монологическое) и субъектно-субъектное (диалогическое) отношение словесника к школьнику. Ученик-читатель как «Он» и «Ты». Технология словесного и бессловесного воздействия. Реплика читателя в коммуникативном контексте.

Урок литературы в учебно-тематическом контексте. Литературное произведение, аудитория читателей и система уроков. Основные принципы проектирования учебно-тематических планов.

Алгоритмы филолого-педагогического анализа урока литературы.



Практикум (тренинг-класс): Моделирование учебных ситуаций на уроках литературы, посвященных анализу отдельного произведения (начальные, средние и старшие классы).

Тема 5. Идея произведения и культурное самоопределение читателя (4 ч.)

Идея произведения в контексте культуры. Концепт *произведения* в современной философии, филологии и культурологии. *Произведение* как ключевое междисциплинарное понятие. Соотношение понятий *культура, литература, произведение и литературное образование*.

«Органическая целостность» литературного произведения и воплощенная в нем система культурных ценностей. Произведение как единство «текста» и «художественного мира». Традиционный школьно-методический взгляд на произведение, его соотнесенность с многообразием подходов к эстетическому объекту в современной гуманитарной науке.

Произведение как *событие и высказывание*. Коммуникативный характер эстетической и культурной самоактуализации читателя. Восприятие произведения и постижение его художественного смысла: «*удовольствие от текста*», «*ага-переживание*» (Р. Барт, Л.С. Выготский), «*круг понимания*» (Г.-Г. Гадамер). Чтение как «творческое поведение» (В.Ф. Асмус, М.К. Мамардашвили, В.И. Тюпа). Тайна литературного произведения и проблемы читательского понимания / непонимания.

Образовательные стратегии в современном культурном пространстве, нацеленные на диалог с произведением. Произведение как предмет и материал литературного образования. Отечественные и зарубежные подходы к освоению произведения в литературном образовании. Логика и способы анализа и интерпретации художественного произведения. Семиотика и герменевтика произведения в ситуациях обучения. Культурные критерии выбора учебных текстов (научного, художественного) для решения образовательных задач разного типа.

Структура произведения. Многоаспектность литературного произведения и «язык» художественной литературы. Система основных понятий-образов, формирующихся в читательском сознании. Взаимосвязь читательского опыта и стратегий обучения на уроке литературы.

Основные понятия теоретической поэтики, определяющие природу *художественного мира*: пространство, время, персонаж, функции персонажей, система персонажей, ситуация, мотив, событие, фабула и сюжет. Вероятностные модели последовательного освоения «языка» художественного мира.

Основные понятия теоретической поэтики, определяющие природу *текста*: простые и сложные композиционно-речевые формы, виды субъектов речи, точка зрения, композиция. Вероятностные модели последовательного освоения «языка» текста.



Понятия *героя* и *автора* в литературном образовании. Различные подходы читателя-школьника к герою и автору. Г.А. Гуковский и В.В. Федоров о «наивном реализме». Автор и герой. Читатель и герой. Читатель и автор.

Проблемы художественного завершения (героическое, трагическое, комическое) и литературно-образовательные задачи формирования культуры читателя. Понятие эстетической установки. Базовые критерии культуры читателя. Культурно-исторические аспекты «биография читателя». Роль «произведений навыворот» в становлении художественной культуры (общечеловеческой, индивидуальной).

Задачи литературного образования при рассмотрении сущности предмета (отдельного литературного произведения). Соотношение понятий *знания* и *сознания* в литературном образовании.

Практикум (тренинг-класс): Анализ отдельного произведения (по выбору аудитории).

Тема 6. Культурные «эпохи» становления читателя (4 ч.)

Традиционная возрастная психология и педагогика о литературном развитии школьников. Разрыв между возрастом читателя и целями традиционного литературного образования.

Каноны образованности в истории культуры. Основы формирования концепций «Человека образования» и «Человека культуры» (анализ репрезентативных образцов образовательных теорий и педагогических практик). Д. Дьюи о соотношении культурно-исторических стратегий образовательной деятельности. Ценностно-целевые признаки классического и инновационных парадигм гуманитарного образования. Причины кризисных состояний систем образования и смен культурно-образовательных парадигм. Ментальные и институциональные ретардации и «сдвиги» в отечественном и зарубежном образовании начала XXI в. **Технологические элементы нового образовательного пространства.** Роль опыта, деятельности, коммуникации и рефлексии в культурно-образовательном самоопределении человека. Концепция «перманентного образования».

Современная ситуация в отечественном и зарубежном литературном образовании. Литературно-образовательный кризис, реальные и вероятностные траектории его преодоления.

Понятие «культурного возраста» (Л.С. Выготский). Л.Н. Толстой об «эпохах» развития личности. Соотнесенность стадий филогенетического и онтогенетического развития художественного сознания: взаимосвязь становления читательских интересов, эстетических позиций школьников и основных исторических этапов развития словесного искусства. Современные «митогенетические» концепции литературного образования (В.И. Тюпа, Т.С. Троицкая; Н.Д. Тамарченко, Л.Е. Стрельцова, С.П. Лавлинский и др.).



Культурно-историческая типология возрастных читательских интересов (детский, подростковый и юношеский круги чтения). Коммуникативно-деятельностные доминанты развития личности школьника (игра, воображение (фантазия), рефлексия) и периодизация эстетических установок (игровое сотворчество, наивно-реалистическое сопереживание, сотворческое сопереживание). Связь эстетических установок с определенными аспектами литературного произведения: текстом, художественным миром, позицией автора.

Основные этапы читательского развития и задачи литературного образования. Сфера интересов читателей-школьников и проблема выбора адекватных способов постижения литературы на разных этапах обучения. Коммуникативно-дидактический подход к формированию и развитию культуры читательского восприятия и понимания.

Три пути изучения уровней развития читательской культуры: опросы читателей, учебный диалог читателя-взрослого и читателей-школьников, «реанимация утраченного восприятия».

Практикум (гуманитарно-педагогический клуб): просмотр и обсуждение фрагментов фильма Вольфганга Петерсена «Бесконечная книга» (1984).

Тема 7. Культура читателя в дошкольном и младшем школьном возрасте (4 ч.)

Стадия «традиционализма» в истории литературы и культурном становлении человека. Психолого-педагогические особенности дошкольного и младшего школьного возраста. Дж. Р.Р. Толкин о функции мифа, фольклора и героического эпоса на начальном этапе становления художественного восприятия. «Интересное» и «неинтересное» как факторы формирования эстетических установок читателя-ребенка.

Круг чтения дошкольников и младших школьников (детская игровая поэзия и проза, «цепочная» сказка, пересказы мифов и народные волшебные и бытовые сказки, героический эпос древности и средневековья и пр.). Игра как культурный феномен (Й. Хейзинга, Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин).

Игра и диалог в дошкольном возрасте. Игровые формы и способы освоения «образцов» словесного творчества. Художественные рефлексии игрового поведения ребенка в современной культуре (анализ произведений литературы и кино). Позиция читателя-дошкольника как позиция «субъекта-в-игре» и слушателя-«соавтора», манипулирующего словесным материалом. Игра и проблема «внутренней речи». «Удивление», «узнавание» и «подражание» как креативные и рецептивные доминанты читательской культуры ребенка.

Идеологи и практики Школы диалога культур о развитии читателя-ребенка. Игра как коммуникативно-деятельностная доминанта формирования младшего школьника. «Деятельность по



правилам» и диалог с «чужой» культурой. Читатель-ребенок «вне» и «внутри» текста. Становление жанровой памяти и жанрового мышления у читателя-ребенка. «Мастерская слова» как культурно-студийная форма литературного образования в начальной школе: сопоставительный анализ филолого-педагогических подходов (В.А. Левин; Г.Н. Кудина, З.Н. Новлянская; Т.С. Троицкая, В.И. Тюпа; Н.Д. Тамарченко, Л.Е. Стрельцова).

Практикум (тренинг-класс; проектная лаборатория): анализ стратегий развития культуры читателя в начальной школе; моделирование учебных ситуаций (произведения по выбору аудитории).

Тема 8. Культура читателя в подростковом возрасте (6 ч.)

Основные признаки «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев).

Психолого-педагогические особенности подросткового возраста.

Круг чтения подростков: приключенческая литература (географический роман приключений; авантюрно-исторические повесть и роман; авантюрно-фантастические новелла и роман; социально-авантюрные повесть и роман, детектив и т.п.). Роль авантюрной литературы в становлении культуры читателя.

Воображение и фантазия как коммуникативно-деятельностные доминанты подросткового возраста (Л.С. Выготский). Феномен наивно-реалистического восприятия культурных артефактов в подростковом возрасте. Гуманитарные науки и искусство о «*наивном реализме*» и двух его пределах (Л.С. Выготский, В.И. Тюпа, Л. Толстой, Вл. Набоков, Дж. Сэлинджер). Дж. Р. Р. Толкин о феномене *культурного эскейпа* в подростковом возрасте: восстановление – побег – утешение («эвкатастрофа»). Г. Зиммель о *приключениях* как культурологической категории. Роль сопереживания в становлении культуры читателя.

«Художественный мир» произведения как объект подростковой рецепции. Механизм «виртуализации» произведения в подростковом сознании. Фрагментарность восприятия сюжета. Литературный герой как «образец для подражания». Отношение к «наивному реализму» в литературном образовании.

Креативная, исследовательская и проектная позиции подростка в литературном образовании. Анализ образцов студийной, научной и проектной деятельности подростков в современном отечественном и зарубежном литературном образовании.

Практикум (тренинг-класс; проектная лаборатория): анализ стратегий развития культуры читателя в средней школе; моделирование учебных ситуаций (произведения по выбору аудитории).



Тема 9. Культура читателя в юношеском возрасте (6 ч.)

Основные признаки «антитрадиционализма» в культуре. Определение творческого потенциала искусства в эпоху романтизма. Художественное познание действительности в эпоху классического реализма. Неклассическая художественность в литературе XX в.

Психолого-педагогические особенности переходного (от подросткового к юношескому) и юношеского возраста. Рефлексия как коммуникативно-деятельностная доминанта развития старшеклассника. Л. Толстой о юношеском «метафизическом абсолютизме». Провокативность социального поведения и инфантилизм как пережиток подростковой эпохи. Юношеская субкультура, квазирелигиозный и метафизический эклектизм. Социокультурные векторы юношеских интересов в сфере культуры (кино, театр, музыка).

Реальный и вероятностный круг чтения старшеклассника. Актуализация интереса к произведениям о жизненном пути героя, вопросах свободы и необходимости, культурных традиций, социального новаторства, разобщения и единения людей, экзистенциального выбора. Читатель-юноша как собеседник автора. Нравственно-психологические предпосылки выбора произведения в юношеском возрасте. В.И. Тюпа о соотносительности этапов развития культуры читателя-старшеклассника с «поздними» эпохами развития словесности: романтизм, реализм, модернизм (постмодернизм). Эстетическая позиция сотворчества и сотворческого сопереживания. Литературно-образовательные стратегии формирования «восполняющей» позиции читателя.

Анализ литературного произведения и культура интерпретации в старших классах. Креативная, исследовательская и проектная позиции старшеклассника в литературном образовании. Анализ образцов студийной, научной и проектной деятельности подростков в отечественном и зарубежном литературном образовании.

Практикум (тренинг-класс; проектная лаборатория): анализ стратегий развития исследовательской культуры читателя в старшей школе; моделирование научной конференции (тему определяет аудитория).

Тема 10. Стратегии постижения литературы. Способы освоения предмета и виды учебной деятельности (4 ч.)

Границы понятия *методика изучения предмета*. Две разновидности методики предметно-аналитической деятельности: стандартная и универсальная. Неотрефлексированность данных понятий в традиционной филолого-педагогической сфере.

Основные технологические и методические направления в изучении литературы. Г.А. Гуковский и Ю.М. Лотман о формальных подходах к проблемам его освоения в школе. Определение *методики общего места*. Основные формально-методические пути традиционного школьного изучения литературы.



Художественное произведение как модель литературного образования. А.П. Скафтымов о методологических и методических принципах подхода к литературному произведению. Телеология произведения и телеология обучения на уроках литературы.

Анализ и интерпретация произведения как познавательно-понимающие стратегии освоения предмета. Определение *анализ художественного текста* в современной философии и литературоведении. Предмет и принципы анализа. Синхронический (системно-структурный) и диахронический (историко-генетический) подходы к явлениям культуры. Имманентный, контекстуальный и интертекстуальный виды анализа. Их связь с «первоначальными эмоциями» читателей. Определение задач анализа и целей обучения. Анализ как основа истолкования художественного смысла. Интуитивные и рациональные аспекты анализа. Границы анализа произведения в школьной практике изучения литературы.

Искусство интерпретации литературного произведения. Три разновидности интерпретации. Основные принципы истолкования художественного смысла. Логоцентристские и «эссеистические» пределы интерпретации. Проблема «герменевтического круга» и развитие культуры читательского понимания.

Процессуальная модель познавательно-понимающей деятельности. Этапы предпонимания, анализа и интерпретации. Роль интуиции и рефлексии в ходе развития читательского понимания.

Методы освоения предмета, типовые задания и виды деятельности читателей-школьников. Объяснительный метод и его приемы. Метод творческого («медленного» или «пошагового») чтения и его приемы. Метод выделения «точек предпонимания». Методы традиционного и творческого воспроизведения содержания текста в одном из его аспектов. Исследовательский (или собственно аналитический) метод и его приемы. Алгоритмы аналитической деятельности. Типовые задания (устные, письменные, графические) по литературе. Виды деятельности читателей-школьников. Истолкование результатов проведенной работы и рефлексия читателя-школьника.

Проблемы диагностики аналитической и творческой деятельности читателей-школьников.

Практикум (тренинг-класс): обсуждение образцов учебной (исследовательской, эстетической, проектной, творческой) деятельности читателей-школьников.

Тема 11. Проблема вопроса в современном литературном образовании (4 ч.)

Природа *майевтического дискурса* и диалог с культурным прошлым. Проблема *вопроса* в истории культуры (Аристотель, Сократ,



Алкуин, Г.-Г. Гадамер, Л.С. Выготский, М.М. Бахтин, В.С. Библер и др.). Роль удивления, «ученого неведения» в образовательной культуре. Сократический диалог: *анакриза* и *синкриза*. Алкуин и «метафорический», загадочный способ постановки вопроса. Г.-Г. Гадамер об «активности вопрошания». М.М. Бахтин о сущности ответа. Л.С. Выготский о диалогических способах развития речи, мышления и сознания.

Междисциплинарные критерии вопросно-ответной смыслодеятельности читателей: традиции герменевтики и майевтики в литературном образовании. Вопрос как форма мысли и способ включения в культуру. Соотношение понятий *вопрос*, *учебная задача*, *проблема*.

Тайна произведения и вопросы читателя. Эксплицитный и имплицитный способы вопросной деятельности. Структура вопроса. Типология вопросов в литературном образовании. Культура вопроса и проблема учебного диалога. Основные правила постановки вопроса в контексте литературного образования. Вопросы-реплики читателей; их роль в формировании читательского «ансамбля индивидуальностей» (В.И. Тюпа). Типовая технология составления «вопросника» и неповторимость вопросно-ответной деятельности читателей в конкретной учебной ситуации. Примеры вопросно-ответной деятельности читателей разных возрастов и социальных страт.

Практикум (тренинг-класс): составление системы вопросов к выбранному аудиторией произведению.

Тема 12. Технология освоения эпического произведения (4 ч.)

Проблемы изучения эпического произведения в средних и старших классах.

Основные сюжетные и субъектно-речевые аспекты освоения эпики. Эпический объект. «Бытие в его целостности» (Гегель). Бесконечное многообразие в единстве: пространство и время. Природа события и его основной, исторически устойчивый тип. Специфика анализа сюжета. Удвоение главного события в эпическом произведении. Циклическая и кумулятивная схемы и их рассмотрение на уроке литературы. Эпическая ситуация. Начала и концы эпического сюжета. Виды эстетической и исследовательской деятельности при изучении сюжетной структуры произведения.

Эпический субъект. Стратегия освоения субъектного многообразия и единства. Особенности изучения малых жанров. Интертекстуальные связи произведений малых эпических форм с большой формой. Эпическое мирозерцание и его носитель. Безличный и вездесущий повествователь, с одной стороны, определенный рассказчик (участник событий) – с другой стороны, как полярные возможности эпического изображения. Традиционный эпос (безличный повество-



ватель и деперсонализированный герой) и роман нового и новейшего времени (совокупность частных точек зрения).

Типы эпического героя. «Культурный герой» и «трикстер». Изучение канонических и неканонических форм героя. Организация учебных диалогов литературных героев и читателей.

Демонстрация алгоритмов анализа, методики изучения эпического произведения, проектов уроков по отдельным темам. Основные виды и способы учебной деятельности. Принципы моделирования учебной коммуникации. Коммуникативные подходы к рассмотрению эпического материала в ситуации «открытого общения» читателей.

Практикум (тренинг-класс): анализ эпического произведения по выбору аудитории.

Тема 13. Технология освоения драматического произведения (4 ч.)

Проблемы освоения драмы читателями средних и старших классов.

Основные аспекты рассмотрения драматического произведения. Два пути описания драмы как литературного рода. Изучение особенностей пространства и времени в драме. Последовательное освоение понятия конфликт. Знакомство с категорией воли в изображении персонажа. Специфика рассмотрения случая и необходимости в драматическом действии. Драма как суд. Начальная и конечная ситуация в драме.

Формы освоения специфики речи в драме. Диалог и монолог. Драма и позиция читателя-зрителя. Драма и слово наблюдателя.

Логика рассмотрения в учебных курсах системы драматических жанров. Соотношение действия с обрамляющими ситуациями в трагедии, комедии и новой драме. Смыслодеятельностные подходы к изучению отдельных драматических произведений.

Читка пьесы как форма учебной деятельности. Организация игровых ситуаций на уроках, посвященных освоению природы драматического произведения.

Практикум (тренинг-класс): анализ драматического произведения по выбору аудитории.

Тема 14. Технология освоения лирического произведения (4 ч.)

Особенности восприятия лирики школьниками средних и старших классов.

Основные аспекты рассмотрения лирического произведения. «Нераздельность-неслиянность» субъекта, объекта и адресата лирического высказывания. Лирический мир: переживаемое пространство-время, специфика события. Раскрытие и преодоление лирической си-



туации. Слово и оценка. Слово и предмет. «Образные» и «субъектные» структуры. Лирика и ритм. Тематический повтор и композиция. Звуковой повтор. Повторы и суггестивность стихотворения.

Лирическое произведение как целое. Модели его структуры. Принципы параллелизма и диалога, круговой симметрии и спирали в построении художественного целого. Последовательность изучения системы лирических жанров.

Демонстрация и анализ смыслодеятельностных моделей и проектов учебной коммуникации при освоении лирики. Соотношение акцентного (выразительного) чтения, «зоны эмоционального восприятия», анализа и истолкования лирического произведения.

Основные принципы интерпретации лирического смысла на уроках литературы в средних и старших классах.

Практикум (тренинг-класс): анализ лирического произведения по выбору аудитории.

Тема 15. Презентация литературно-образовательных проектов (12 ч.)

Практикум (проектная лаборатория): Презентация литературно-образовательных проектов, разработанных в процессе прохождения курса. Экспертиза результатов проектирования. Подведение итогов.

Ориентировочная программа трехдневного семинара (в рамках прохождения курса) (16 ч.)

1 день

10.00. – 11.30. **Установочный диалог-знакомство.** «Болевые точки» современного литературного образования». (Вопросы, обсуждаемые участниками диалога: Что меня, как профессионала, не устраивает в современном школьном изучении литературы? В чем, на мой взгляд, заключается стратегическая цель школьного освоения литературы? И пр.).

11.30. – 11.45. Перерыв.

11.45. – 13.15. **Гуманитарно-педагогический клуб.** Видео-салон. Лекция С.П. Лавлинского «Современное кино о педагогической и социокультурной роли учителя литературы». Просмотр фрагментов фильмов Сергея Соловьева «Спасатель» и Питера Уэйера «Общество мертвых поэтов».

13.15. – 14.00. Обед.

14.00. – 14.45. Семинар «Место словесника в современном образовании». Обсуждение просмотренных эпизодов.

14.45. – 15.30. **Научно-образовательный лекторий.** Лекция-семинар «Литературно-образовательный круг». (Обсуждаемые вопро-



сы: Что является содержательно-структурными «единицами» литературного образования? Что такое технология литературного образования? Что такое профессионально-ролевое позиционирование учителя литературы? И т.п.).

15.30. – 15.45. Перерыв.

15.45. – 16.15. Рефлексия дня.

2 день

10.00. – 11.30. **Научно-образовательный лекторий.** Лекция-семинар «Художественное произведение как предмет литературного образования». (Обсуждаемые вопросы: Что такое литературно-образовательный (или дидактический) потенциал художественного произведения? Каковы критерии культуры читательского восприятия? Как «наивное» восприятие читателей соотносится с техниками освоения произведения? И т.п.). **Тренинг-класс.** Семинар «Спонтанный анализ произведения на уроке и рефлексия его результатов».

11.30. – 11.45. Перерыв.

11.45. – 13.15. **Тренинг-класс.** Семинар «“Язык” литературного произведения и позиция читателя-школьника». (Круг вопросов: Какие теоретические понятия и с какой целью должны осваиваться читателями на уроке литературы? Как связаны друг с другом выбор аспекта произведения и инструментарий его анализа? Как развивается «культура вопрошания» школьников? Какие виды учебной деятельности (рецептивной, исследовательской, креативной) и как именно могут проявляться в учебной коммуникации? И т.п.). Фрагментарно рассматриваемые тексты: фольклорные волшебные сказки; лирические стихотворения русских поэтов XIX–XX вв.; «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена; «Бедная Лиза» Н. Карамзина; «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Дубровский», «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мцыри», «Герой нашего времени» М. Лермонтова; «Ревизор», «Мертвые души», «Тарас Бульба» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского; «После бала», «Война и мир» Л. Толстого; «Вишневый сад», рассказы А. Чехова и др. произведения, входящие в списки программ по литературе.

13.15. – 14.00. Обед.

14.00. – 14.45. **Тренинг-класс.** Семинар «Траектория учебного диалога читателей (определение дидактического потенциала произведения, стратегии и методики его анализа, логики вопросов и заданий, формы учебного общения и т.п.)». Материал для работы: рассказ И. Бунина «Книга».

14.45. – 15.30. Продолжение тренинга «Траектория учебного диалога читателей».

15.30. – 15.45. Перерыв.

15.45. – 16.15. Рефлексия дня.



3 день

10.00. – 11.30. **Проектная лаборатория.** Семинар «Как организовать учебную коммуникацию на уроке литературы». Установочная коммуникативная игра, освоение алгоритма групповой проектной работы, выбор материала (текстов произведений), начало групповой работы. Материал: рассказ Р. Брэдбери «Каникулы», повесть А. Пушкина «Гробовщик», рассказ А. Чехова «Студент». (Параллельно по особому графику работают три мастер-класса: «Культура вопрошания»; «Техники анализа художественного текста»; «Формы учебной деятельности»).

11.30. – 11.45. Перерыв.

11.45. – 13.15. Продолжение семинара «Как организовать учебную коммуникацию». Презентация и защита проектов 1 и 2 групп.

13.15. – 14.00. Обед.

14.00. – 15.30. Презентация и защита проекта 3 группы. Рефлексия результатов групповой проектной работы.

15.30. – 15.45. – Перерыв.

15.45. – 16.15. Рефлексия итогов работы семинара-тренинга.

Учебно-тематический план

п/п	Наименование разделов, дисциплин и тем	Всего часов	В том числе:			Формы контроля
			Лекции	Выездные занятия, стажировка, деловые игры	Практические, лабораторные, семинары	
	Введение. Цели, задачи, предмет курса. «Человек читающий» в контексте современной культуры.	4	4			
	«Литературно-образовательный круг»: содержание и структура литературного образования.	4	2		2	
	Проектная деятельность читателя в современном культурном контексте.	4	2		2	Презентация обоснования литературно-образовательного проекта.
	Литературно-образовательная коммуникация. Урок литературы.	4	2	2		
	Идея произведения и культурная самоактуализация читателя.	4	2		2	
	Культурные «эпохи» становления читателя.	4	2	2		



	Культура читателя в дошкольном и младшем школьном возрасте.	4	2		2	Разработка модели учебной ситуации в начальных классах.
	Культура читателя в подростковом возрасте.	6	4		2	Разработка модели учебной ситуации в средних классах.
	Культура читателя в юношеском возрасте.	6	4		2	Разработка модели учебной ситуации в старших классах.
0	Стратегии постижения литературы. Способы освоения предмета и виды учебной деятельности.	4	2		2	
1	Проблема вопроса в литературном образовании.	4	2	2		Составление вопросника к отдельному литературному произведению.
2	Технология освоения эпического произведения.	4	2		2	Разработка системы анализа эпического произведения.
3	Технология освоения драматического произведения.	4	2		2	Разработка системы анализа драматического произведения.
4	Технология освоения лирического произведения.	4	2		2	Разработка системы анализа лирического произведения.
5	Презентация литературно-образовательных проектов.	12	2		10	Презентация групповых и индивидуальных литературно-образовательных проектов.
	Итоговый контроль					Текст литературно-образовательного проекта.
	Итого	72	36	6	30	

Литература

Словари

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1–9. М., 1962–1978.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008.

Теория и методика литературного образования

Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: методологические очерки о методике. М.; Л., 1966.



История литературного образования в российской школе: хрестоматия для студ. филолог. фак. пед. вузов / авт.-сост. В.Ф. Чертов. М., 1999.

Лавлинский С.П. Диалог читателей в контексте литературного образования. Кемерово, 2002.

Лавлинский С.П. Технология литературного образования: коммуникативно-деятельностный подход: учебное пособие. М., 2003.

Лавлинский С.П. О горизонтах «живого восприятия» и «честного чтения» в школьном литературном образовании // Филологический журнал. 2006. № 1 (2).

Левин В.А. Когда маленький школьник становится большим читателем. Введение в методику начального литературного образования. М., 1994.

Осетинский В. З. Читатель и теоретик в диалоге о волшебной сказке (литература в Школе диалога культур) // АРХЭ: труды культурологического семинара. Вып. 4. М., 2005.

Прокопьева Т.Ю. Игровые формы интегрального обучения в преподавании гуманитарных дисциплин // Дискурс. 1996. № 2.

Родари Дж. Грамматика фантазии. Любое издание.

Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Программы начальной школы. М., 2002.

Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е., Лавлинский С.П., Магомедова Д.М. Литература. 5–11 классы. Программа для общеобразовательных школ / под ред. Н. Д. Тамарченко. Екатеринбург, 2003.

Троицкая Т. Литературное образование младших школьников. Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2004.

Тюпа В.И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики // Дискурс. 1996. № 1.

Тюпа В.И. Инновационный стандарт литературного образования // Дискурс. 1996. № 2.

Тюпа В.И. Пусть будет «весело стихи свои вести» // Дискурс. 1996. № 2.

Литературоведение

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: книга для учителя. М., 1988.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум. М., 2004.

Магомедова Д.М. Филологический анализ стихотворного текста. М., 2004.

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

Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007.



Теория образования, психология и педагогика

Гин А.А. Приемы педагогической техники: Свобода выбора. Открытость. Деятельность. Обратная связь. Идеальность: пособие для учителя. М., 1999.

Гусинский Э.Н., Турчанинова Ю.И. Введение в философию образования: учебное пособие. М., 2000.

Дьюи Д. Демократия и образование. М., 2000.

Зинченко В.П. Психологические основы педагогики (Психолого-педагогические основы построения системы развивающего обучения Д.Б. Эльконина – В. В. Давыдова): учебное пособие. М., 2002.

Образовательные системы современной России / сост. Ю.Л. Троицкий. М., 2010.

Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2 т. М., 2006.

Literatura

Slovari

Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. T. 1–9. M., 1962–1978.

Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M., 2003.

Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij / pod red. N.D. Tamarchenko. M., 2008.

Teorija i metodika literaturnogo obrazovanija

Gukovskij G.A. Izuchenie literaturnogo proizvedenija v shkole: metodologicheskie ocherki o metodike. M.; L., 1966.

Istorija literaturnogo obrazovanija v rossijskoj shkole: hrestomatija dlja stud. filolog. fak. ped. vuzov / avt.-sost. V.F. Chertov. M., 1999.

Lavlinskij S.P. Dialog chitatelej v kontekste literaturnogo obrazovanija. Kemerovo, 2002.

Lavlinskij S.P. Tehnologija literaturnogo obrazovanija: kommunikativno-dejatel'nostnyj podhod: uchebnoe posobie. M., 2003.

Lavlinskij S.P. O gorizontah «zhivogo vosprijatija» i «chestnogo chtenija» v shkol'nom literaturnom obrazovanii // Filologicheskij zhurnal. 2006. № 1 (2).

Levin V.A. Kogda malen'kij shkol'nik stanovitsja bol'shim chitatelem. Vvedenie v metodiku nachal'nogo literaturnogo obrazovanija. M., 1994.

Osetinskij V. Z. Chitateľ i teoretik v dialoge o volshebnoj skazke (literatura v Shkole dialoga kul'tur) // ARHJe: trudy kul'turologicheskogo seminar. Vyp. 4. M., 2005.

Prokop'eva T.Ju. Igrovye formy integral'nogo obuchenija v prepodavanii gumanitarnyh disciplin // Diskurs. 1996. № 2.

Rodari Dzh. Grammatika fantazii. Ljuboe izdanie.

Tamarchenko N.D., Strel'cova L.E. Programmy nachal'noj shkoly. M., 2002.



Tamarchenko N.D., Strel'cova L.E., Lavlinskij S.P., Magomedova D.M. Literatura. 5–11 klassy. Programma dlja obscheobrazovatel'nyh shkol / pod red. N. D. Tamarchenko. Ekaterinburg, 2003.

Troickaja T. Literaturnoe obrazovanie mladshih shkol'nikov. Kommunikativno-dejatel'nostnyj podhod. M., 2004.

Tjupa V.I. Modusy soznaniya i shkola kommunikativnoj didaktiki // Diskurs. 1996. № 1.

Tjupa V.I. Innovacionnyj standart literaturnogo obrazovaniya // Diskurs 1996. № 2.

Tjupa V.I. Pust' budet «veselo stihy svoi vesti» // Diskurs. 1996. № 2.

Literaturovedenie

Lotman Ju.M. V shkole pojeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Go-gol': kniga dlja uchitelja. M., 1988.

Tamarchenko N.D., Tjupa V.I., Brojtmann S.N. Teorija literatury: ucheb. posobie dlja stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenij: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarchenko. M., 2004.

Tamarchenko N.D. Teoreticheskaja pojetika: hrestomatija-praktikum. M., 2004.

Magomedova D.M. Filologicheskij analiz stihotvornogo teksta. M., 2004.

Tjupa V.I. Analiz hudozhestvennogo teksta. M., 2006.

Fukson L.Ju. Chtenie. Kemerovo, 2007.

Teorija obrazovaniya, psihologija i pedagogika

Gin A.A. Priemy pedagogicheskoy tehniky: Svoboda vybora. Otkrytost'. Dejatel'nost'. Obratnaja svjaz'. Ideal'nost': posobie dlja uchitelja. M., 1999.

Gusinskij Je.N., Turchaninova Ju.I. Vvedenie v filosofiju obrazovaniya: uchebnoe posobie. M., 2000.

D'jui D. Demokratija i obrazovanie. M., 2000.

Zinchenko V.P. Psihologicheskie osnovy pedagogiki (Psihologo-pedagogicheskie osnovy postroenija sistemy razvivajushego obuchenija D.B. Jel'konina – V.V. Davydova): uchebnoe posobie. M., 2002.

Obrazovatel'nye sistemy sovremennoj Rossii / sost. Ju.L. Troickij. M., 2010.

Selevko G.K. Jenciklopedija obrazovatel'nyh tehnologij: v 2 t. M., 2006.



SUMMARY

Articles and Reports *Theoretical Problems*

Ivo Alebich. Structure of M. Bakhtin's article Epos and Novel.

The systemic character of M. Bakhtin's conception is shown with the use of the example of his work *Epos and Novel*. As a result of such an analysis of the text and composition of Bakhtin's article, the conclusion is drawn that to understand Bakhtin's scholar work fully one has to take into account not only his new interpretations, but also the inner logic of the scholar's studies.

Key words: M.M. Bakhtin; *Epos and Novel*; the structure of the article; genre; novel; epic.

Salida Shammed kızı Sharifova. Interaction of Novel with Genres of Social and Political Journalism.

The author reveals the issues of blending of the novel and non-fiction genres. According to the author's position, the notion of «social journalism novel» has a multi-composite nature. Social journalism novel includes several types of novels: an epistolary novel, a novel-essay, a novel-reportage, a novel-interview, a novel-confession, a novel-pamphlet, etc.

Key words: novel; blending of genres; social journalism genres; epistolary novel; novel-essay; novel-reportage; novel-interview; novel-confession; novel-pamphlet.

History of Literature

E.A. Poletaeva. Book of the Knight Zifar: The Prototype of Spanish Romance.

The first autochthonous Spanish novel *Book of the Knight Zifar* (circa 1300) is viewed in the article. The author attempts at discovering what peculiarities of the poetics of this text allow scholars in particular to mark it as the beginning of chivalric literature on the Iberian Peninsula, though it is individual and unlike classical types of romance.

Key words: *Book of the Knight Zifar*; romance; medieval novel; Spanish literature.

O.L. Dovgy. «Planets' movement» in Russian poetry of the XVIII century.

Basic features of the astronomical canon in Russian poetry created in the XVIII century are revealed in the article. Based on the analysis of an extensive database, the legality of the use of the term «the astronomical text of Russian poetry» is brought to discussion.

Key words: Russian poetry of the XVIII century; the dyad *prodesse-delectare*; astronomical canon; astronomical text of Russian poetry.



E.L. Kuranda, S.L. Garkavi. Igor Severyanin's unknown verses of 1920s.

The article deals with the textological analysis of the book of poetry by Igor Severyanin 'Litavry solntsa. 1922–1934', in particular with the first publications of the poetry in the émigré periodical. A special attention is given to the textual variants of the poems not yet taken into account by the Severyanin's existing publications. The study of these textual variants makes possible to recreate a mechanism of formation of poetic cycles in the Severyanin's work of the 1920s.

Key words: Igor Severyanin; textology; manuscript book of poems; corruption of text; poetic cycle.

N.L. Lavrova. Catholic Hymns and Prayers to Virgin Mary in Russian Literature.

The present article zeroes in on the apparently rare actualizations of Catholic hymns and prayers to Virgin Mary in Russian literature. The paper focuses on romantic, symbolist and neo-traditionalist interpretations of *Ave Maria*, *Stabat Mater* and *Salve Regina*.

Key words: Virgin Mary; Ave Maria; Stabat Mater; Salve Regina; Catholic hymns.

Narratology

L.V. Tataru. Narrative Analysis of Lyric Poetry (A.S. Pushkin's poem No, I do not value mutinous enjoyment).

The article touches upon some theoretical issues of narrativity in lyric poetry, which have not enjoyed due treatment yet. A narrative analysis of an A.S. Pushkin's poem at its language, composition, segmentation, speaking mode levels, as well as of its frame and meaning structure is given as an illustration.

Key words: lyric poetry; narrativity; rhythm; segmentation; narrative mode; voice; composition; Pushkin.

V.Sh. Krivonos. The Reader and Author's Metareflection in Gogol's «The Dead Souls».

In article forms of presence of the reader in the text of Gogol's «The Dead Souls» and principles of author's metareflection are analyzed.

Key words: metanarration; author; reader; metareflection; Gogol.

V.V. Maksimov. E.G. Kazakevich's long short story The Two in Step: the fabula as a narratological problem.

The author of the article analyzes the structural whole of the fabula of an epic work from the narratological viewpoint: first, as a means of exposing, filling and coordinating three basic elements: situations, characters, and actions; second, as a mechanism of turning events into a story. As historical and literary material, the long short story *The Two in*



Step by E.G. Kazakevich was chosen. It is interesting not only because it took a special place in the writer's war prose, but also because it was a quarter of a century ahead of its time in terms of the forming tradition of war epos.

Key words: war long short story; story (fabula); plot (sujet); situation; character; action.

E.Yu. Kozmina. The Narrative Structure of A. and B. Strugatskie's Novel Beetle in the Anthill.

The article presents an analysis of the narrative structure of the novel *Beetle in the Anthill*; its levels are singled out; the speech subjects and speech forms of each level are characterized. It is being proved that the main speech subject is the «personified narrator», and narration is produced from the viewpoint of the hero-actor. The connection between the arrangement of narration and the event of the hero's choice is shown; the particular character of such a choice is revealed in comparison with the similar event in the genre of a long short story.

Key words: *Beetle in the Anthill*; narrative structure; speech subject; reported speech; substituted speech; the hero's choice; long short story; novel.

Yu.V. Domansky. A Stage from Faust: the Specific Character of Eventfulness of Pushkin's text and M. Schweitzer's TV Interpretation.

Pushkin's work *The Stage from Faust* and Schweitzer's film «Small tragedies» are considered from the angle of eventfulness. Conclusions about possibilities of narration in dramatic art and television films are drawn.

Key words: event; narrative; types of literature and art; Pushkin.

Modern Education

S.P. Lavlinsky. Theory and Practice of Contemporary Literary Education.

The aim of the proposed programme is the practical mastery of innovative techniques of contemporary literary education (from the primary to senior school) by the teachers of literature (including young specialists). In contrast with traditional programmes of advanced training, realized by existing institutions, this programme pays close attention to the systemic education in the sphere of the analysis of a literary work and the complex development of communicative models and academic activity projects in the audience of readers of various ages.

Key words: reader; the reader's age; literary work; the aspects of the literary work; literary education; academic activity; academic communication; educational spaces; positions of subjects of learning.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алебич Иво – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: русская культура, языковая политика, семиология архитектуры, влияние социальных факторов на культурные перемены (особенно в постсоветском пространстве), литература экс-Югославии. E-mail: ivoalebic@gmail.com

Гаркави Сергей Львович – по направлению словаря «Русские писатели. 1800–1917» осуществляет подготовку статей по ряду персоналий в архивах Москвы и Санкт-Петербурга. Автор статей (в соавторстве с Е. Курандой), вводящих в научный и читательский оборот неизвестные и малодоступные тексты Игоря Северянина. Сфера исследовательских интересов – архивные и текстологические изыскания по русской литературе конца XIX – начала XX вв. E-mail: elk19@inbox.ru

Довгий Ольга Львовна (наст. фам. Кулагина) – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Автор монографий «12 зеркал Пушкина» (1999, в соавторстве с А.Е. Маховым), «Пушкин – астролог, или Близначевова магия» (2007), статей об А.С. Пушкине и Д.И. Хвостове. Составитель (в соавторстве с А.Е. Маховым) книги «Граф Д.И. Хвостов. Сочинения». E-mail: intrada_2002@mail.ru

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Научные интересы: рок-поэзия, поэтика драмы, художественный мир Высоцкого. E-mail: p000278@yandex.ru

Козьмина Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Екатеринбургской академии современного искусства. Научные интересы: авантюрная литература; поэтика романа-антиутопии; фантастика XX в.; методика преподавания литературы. E-mail: klen063@gmail.com

Кривонос Владислав Шавевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии; заведующий кафедрой теории и истории литературы Самарской государственной областной академии (Наяновой). Автор книг: «Проблема читателя в творчестве Гоголя» (1981), «“Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования» (1985), «Мотивы художественной прозы Гого-



ля» (1999), «Русская литература XIX века» (2001), «Повести Гоголя: Пространство смысла» (2006), «От Марлинского до Пригова: Филологические студии» (2007), «Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема» (2009 – в соавт. с О.В.Зыряновым, Е.К. Созиной и др.), «Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации» (2009). E-mail: vkrivonos@gmail.com

Куранда Елена Леонидовна – кандидат филологических наук, докторант кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета. Среди более 60 статей по филологии – статьи для Мандельштамовской энциклопедии («В.В. Гиппиус», «В.А. Чудовский» и др.), научно-методические статьи в газете «Литература. 1 сентября». Сфера научных интересов – история и текстология литературы первой трети XX в. E-mail: elk19@inbox.ru

Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета ИФИ РГГУ; автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, теоретических аспектах новейшей отечественной драматургии; автор книг по теории и методике современного литературного образования; специалист в сфере технологий гуманитарных коммуникаций; разработчик и координатор многочисленных инновационных научно-образовательных проектов; автор вузовского учебного курса «Поэтика новейшей русской драмы и современный культурный контекст». E-mail: slavlinsky@mail.ru

Лаврова Наталья Леонидовна – преподаватель кафедры немецкого языка РГГУ. Область научных интересов: историческая поэтика, литературная мотивика. E-mail: brink-1@yandex.ru

Максимов Владимир Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Национального исследовательского Томского политехнического университета. Научные интересы: нарратология; «военная проза». E-mail: v_v_maksimov@rambler.ru

Поletaева Евгения Александровна – преподаватель кафедры романской филологии ИФИ РГГУ. Область научных интересов: европейская средневековая литература; средневековый роман. E-mail: poletaeva07@inbox.ru

Тамарченко Натан Давидович – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ



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).

Татару Людмила Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка Балашовского института Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Основная сфера научных интересов: теория нарратива, в частности, лингвистика нарратива, когнитивная нарратология, нарративность поэзии, журналистские нарративы. Кроме того, занимается стилистикой декодирования, функциональной стилистикой, лингвокультурологией. E-mail: ltataru@yandex.ru

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Шарифова Салида Шаммед кызы – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы им. Низами Национальной академии наук Азербайджана. Научные интересы: взаимодействие романа с другими жанровыми формами. E-mail: salidasharifova@yahoo.com



LIST OF CONTRIBUTORS

Alebich Ivo – a postgraduate student at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities. Research interests: Russian culture, language policy, semiology of architecture, the influence of social factors on cultural changes (especially in the post-Soviet space), the literature of ex-Yugoslavia. E-mail: ivoalebic@gmail.com

Garkavi Sergey L. – accomplishes the preparation of articles about a number of personalities in the archives of Moscow and Saint Petersburg for the dictionary *Russian writers. 1800–1917*. The author of articles (co-authorship: E. Kuranda) that introduce unknown and little known texts by Igor Severyanin to scholars and public. Research interests: archive and textual studies of the Russian literature of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries. E-mail: elk19@inbox.ru

Dovgy Olga L. – Cand. Sc. (Philology). Lecturer at the Department of Russian Classical Literature, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH). The author of the monograph *Pushkin's Twelve Mirrors* (1999, together with A. Makhov), *Pushkin as an Astrologist: Gemini Magic* (2007), Articles on A. Pushkin, Count D. Khvostov, A. Kantemir, compilation of the book *Count D. Khvostov. Poetical Works* (1999, together with A. Makhov). Research interests: Russian poetry (XVIII – the beginning of XIX cc.); techniques of A. Pushkin's dialogue and combinatory game with Russian poets of XVIII century on the micro-level of the text. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Domansky Yuri V. – Doctor of Philology, Professor at the Chair of the Theory of Literature, Tver State University. Research interests: rock poetry, the poetics of drama, the artistic world of Vysotsky. E-mail: p000278@yandex.ru

Kozmina Elena Yu. – Cand. Sc. (Philology). Heads the Chair of the Humanitarian Disciplines of Yekaterinburg Academy of Contemporary Art. Research interests: picaresque literature; the poetics of the anti-utopian novel; fantastic literature of the XX century; the methods of teaching literature. E-mail: klen063@gmail.com

Krivosos Vladislav Sh. – Doctor of Philology, is a professor at the Department of Russian and Foreign Literatures and Literature Teaching Methods of the Volga State Academy for the Humanities and Social Sciences; the head of the Literary Theory and History Department of the Samara State Regional Academy. The author of the books (in Russian):



«The Reader Issue in Gogol's Works» (1981), «Gogol's *Dead Souls* and Formation of New Russian Prose: Narrative Issues» (1985), «Motifs in Gogol's Fictional Prose» (1999), «Russian Literature in the 19th Century» (2001), «Gogol's Stories: Meaning Space» (2006), «From Marlinsky to Prigov: Philological Studies» (2007), «Gogol: Issues of Creative Work and Interpretation» (2009), «Nikolai Gogol as a Hermeneutical Issue. A Collective Monograph» (2009; joint authorship with O.V. Zyryanov, E.K. Sozina, et al.). E-mail: vkrivonos@gmail.com

Kuranda Elena L. – Cand. Sc. (Philology). Works for the degree of Doctor at the Chair of the Russian language, Moscow Pedagogical State University. Among more than 60 philological articles, she has published articles for the encyclopedia of Mandelstam («V.V. Gippius», «V.A. Chudovski» and others), scholar and methodological articles in the newspaper *Literature. The 1st of September*. Research interests: the historical and textual studies of the literature of the first third of the XX century. E-mail: elk19@inbox.ru

Lavlinsky Sergey P. – Cand. Sc. (Pedagogics), an associate professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities; the author of works on reception strategies of fiction and theoretical aspects of the newest Russian drama; the author of books on the theory and methodology of contemporary literary education; a specialist in the sphere of technologies of humanitarian communications; a developer and coordinator of numerous innovative research and education projects; the author of the university academic course «The Poetics of the Newest Russian Drama and Contemporary Cultural Context». E-mail: slavlinsky@mail.ru

Lavrova Natalia L. – a Lecturer at the Department of German Language, the Russian State University for the Humanities. Research area: literary theory, historical poetics of the literary motif. E-mail: brink-1@yandex.ru

Maksimov Vladimir V. – Cand. Sc. (Philology). The assistant professor at the Chair of the Russian language and literature of National Research Tomsk Polytechnic University. Research interests: narratology; war prose. E-mail: v_v_maksimov@rambler.ru

Poletaeva Eugenia A. – a Lecturer of the Department of Roman Philology, Institute of History and Philology, the Russian State University for the Humanities. Field of scholarly interests: European medieval literature, medieval novel. E-mail: poletaeva07@inbox.ru



Sharifova Salida Shammed kızı – Cand. Sc. (Philology). A senior research staff member of Institute of Literature named after Nizami, Azerbaijan National Academy of Sciences. Research interests: the interaction of the novel with other genre forms. E-mail: salidasharifova@yahoo.com

Tamarchenko Natan D. – Doctor of Philology, a professor at the Poetic Theory and History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. He has written books and articles on literary theory, the Russian literature of the 19th 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 19th 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 Povest of the Silver Age. (Issues of Plot and Genre Poetics)» (2007).

Tataru Ludmila V. – Doctor of Philology, Professor at the Chair of the English language, Balashov Institute of Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky. Research interests: the theory of narrative, in particular, the linguistics of narrative, cognitive narratology, narrativity of poetry, journalistic narratives. Besides, she deals with the stylistics of decoding, functional stylistics and linguistic cultural studies. E-mail: ltataru@yandex.ru

Tyupa Valery I. – Doctor of Philology, professor and the head of the Poetic Theory and History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. The author of numerous books and articles on literary theory, poetic history, historical aesthetics, rhetoric, narratology. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Корректор М.А. Якименко
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 27.12.2011.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 11,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru