



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 1(20)
2012**

**Белые чтения – 2011
(избранные материалы)**

Москва
2012

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 1 (20) ' 2012

*Conference «Belye Phtenia - 2011»
(selected materials)*

Moscow
2012

Новый филологический вестник

№ 1 (20) ' 2012

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.),
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», 2012

© Российский государственный гуманитарный университет, 2012

The New Philological Bulletin

№ 1 (20) ‘ 2012

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.),
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*, 2012

© Russian State University for the Humanities, 2012



Содержание

Белые чтения – 2011 (избранные материалы)

От редакции 9

Секция нарратологии

<i>До Хай Фонг</i> Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф.М. Достоевского 1870-х гг.	11
<i>А.А. Чевтаев</i> Типология нарратора в поэтической книге Н. Гумилева «Жемчуга»: идеологический аспект	21
<i>И.С. Беляева</i> Победа автора над рассказчиком: «Отчаяние» Владимира Набокова как «насквозь пародийный роман»	36
<i>С.П. Лавлинский</i> Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова	45
<i>Л.В. Татару</i> Нарративная модальность американских и российских таблоидных историй	56

Секция текстологии и источниковедения русской литературы

<i>М.Ю. Люстров</i> Датский источник XIX в. о русских переводах Л. Хольберга	68
<i>Ю.А. Рыкунина</i> «Неизвестный поэт»: к проблеме литературной репутации Вл. Гиппиуса	74
<i>М.М. Гельфонд</i> Трилогия Александры Бруштейн «Дорога уходит в даль»: опыт комментирования	87
<i>О.Ю. Казмирчук</i> Две редакции стихотворений Б.Л. Пастернака «Лето» и «Город»: трансформация первоначального замысла в контексте поэтического цикла	96

История литературы

<i>Ю.Ю. Данилкова</i> Античная культура в эстетике стиля бидермайер: к вопросу об интеграции	103
---	-----

Прочтения

<i>О.А. Богданова</i> Синергичная антропология как продуктивный метод литературоведческого анализа (на примере повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка»)	109
<i>Ю.С. Морева</i> Еще раз о «детях» Маяковского. (К проблеме интерпретации стихотворения «Несколько слов обо мне самом»)	118



Современное образование

<i>А.Е. Махов</i> История и методология зарубежного литературоведения. Рабочая программа дисциплины	123
<i>А.Е. Махов</i> Компаративная риторика	145
Summary	159
Сведения об авторах	163



Contents

Conference «Belye Chtenia – 2011» (selected materials)

Editorial Note 9

Narratological Session

- Do Hai Phong* Chronicler as an Artistic Decision of the Problem
of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s. 11
- A.A. Chevtaev* Typology of Narrator in Poetical Book
«The Pearls» by N. Gumilev: Ideological Aspect 21
- I.S. Beljaeva* The Author's Victory over the Teller: Vladimir
Nabokov's «Despair» as a «Parodic Novel to the Core» 36
- S.P. Lavlinsky* Performative Aspects of Alexander Stroganov's Drama 45
- L.V. Tataru* Narrative Modality of American and Russian Tabloid Stories 56

Session of Textual Studies and Source

Studies of Russian Literature

- M.Yu. Ljustrov* A Dutch Source of the XIX Century
about Russian Translations of L. Holberg 68
- J.A. Rykunina* «The Unknown Poet»: on the
problem of V. Gippius' literary reputation 74
- M.M. Gelfond* The Trilogy by Alexandra Brushtein «The Road
Leads to the Horizon»: the Experience of Commenting 87
- O.Yu. Kazmirchuk* Two editions of B.L. Pasternak's poems
«Summer» and «City»: the Transformation of the Original
Design in the Context of the Poetical Sequence 96

History of Literature

- J.Yu. Danilkova* The Role of the Ancient Culture in the Aesthetics
of the Biedermeierstyle: to the Question of the Integration 103

Interpretations

- O.A. Bogdanova* Synergic Anthropology as an Effective Method
of Text Analysis (F.M. Dostoevsky's «The Landlady») 109
- J.S. Moreva* Once More about Mayakovsky's «Children» (On the Issue
of Interpreting the Poem A Few Words about Myself) 118



Modern Education

<i>A.E. Makhov</i> History and Methodology of Foreign Literature Studies. Programme of Discipline	123
<i>A.E. Makhov</i> Comparative Rhetoric	145
Summary	159
List of Contributors	166



БЕЛЫЕ ЧТЕНИЯ – 2011 (ИЗБРАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ)

ОТ РЕДАКЦИИ

Предлагаем вниманию читателей подборку материалов очередной международной конференции «Белые чтения», проведенной Институтом филологии и истории РГГУ 19–22 октября 2011 г. и посвященной памяти Галины Андреевны Белой. В дальнейшем редакция планирует продолжить эту традицию.

Ряд докладов нарратологической секции Белых чтений уже опубликован в новом международном электронном журнале «Narratorium»: <http://narratorium.rggu.ru>. «Narratorium» – русскоязычный междисциплинарный нарратологический журнал, издаваемый Центром нарратологии и компаративистики Российского государственного гуманитарного университета при участии Гамбургского междисциплинарного нарратологического центра.

Повсеместный рост интереса к нарратологическим исследованиям, последовательно углубляющим свою проблематику, очевиден. Из научного направления, изучавшего структуру повествовательных литературных текстов, нарратология выросла в общегуманитарное учение о событийности человеческих историй и об особых дискурсивных практиках рассказывания, формирующих сами истории. Вклад российских ученых в этот процесс значителен и общеизвестен. Достаточно назвать имена В.Я. Проппа, В.Б. Шкловского и прочих «формалистов», О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.М. Успенского и многих других.

Однако инициатива русскоязычного нарратологического журнала мотивирована не столько данью уважения к российским ученым, сколько тем, что на постсоветском пространстве, а частично и в странах Восточной Европы русский язык остается эффективным языком межнационального общения.

«Narratorium» призван быть не только межнациональным, но к тому же междисциплинарным и интермедиальным. Область нарратологического интереса понимается весьма широко. Она охватывает все жанры словесности, а также невербальные медиа, в которых имеет место репрезентация событийных изменений некоторого изначального состояния. Разумеется, однако, что не все вербальные практики нарративны. Сфера нарративных дискурсов граничит с анарративными высказываниями: перформативными, итеративными, декларативными. Эти способы говорения, составляющие внешние границы нарративности в культуре, также представляют для нарратологии и, соответственно, для настоящего журнала значительный интерес, если рассматриваются в соположении с нарративами.



В рубрике «Актуальная мировая нарратология» предполагается публиковать одну-две выделяющихся по своей значимости переводных статей.

В дискуссионном порядке могут публиковаться также заслуживающие внимания анти-нарратологические работы.

Инициаторы нового интернет-издания – Вольф Шмид и Валерий Тюпа – приглашают к сотрудничеству всех авторов, интересующихся вопросами нарратологии.



СЕКЦИЯ НАРРАТОЛОГИИ

До Хай Фонт

ХРОНИКЕР КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ СОБОРНОСТИ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1870-х гг.

В статье исследуются некоторые функции фигуры Хроникера в произведениях Ф.М. Достоевского, с акцентом на реализации идеи соборности.

Ключевые слова: Достоевский; Хроникер; субъект сознания; автор; нарратор; повествование; соборность; гибридность.

Прежде всего, надо сказать, что проблема Хроникера в романах Достоевского имеет долгую историю в достоевковедении. В 1918 г. впервые заговорил об этой фигуре С. Борщевский, он настаивал на ее «натуральности», противопоставляя ее тенденциозному замыслу автора¹. В 1922 г. И. Груздев сделал первый шаг к проблеме условности Хроникера, считая его «рассказчиком-маской»². С 1960-х гг. вплоть до наших дней исследование фигуры хроникера ведется в двух направлениях.

Сторонники первого направления (Я. Зунделович, Л. Гроссман, Д. Лихачев, Л. Сараскина, В. Богданов, Д. Кирай, А. Ковач, Е. Иванчикова), опираясь на концепцию «*двусубъектного повествования*», настаивают на *согласованности* ведения повествования и от хроникера, и от автора.

Представители второго направления (Ф. Евнин, Г. Фридлиндер, Р. Белнэп, Ю. Селезнев, М. Гишман, В. Ветловская, В. Туниманов, К. Седов, Ю. Проскурина, Т. Родина, Ю. Карякин, П. Гражис), в целом разделяя концепцию «*рассказчика-маски*», считают, что «все компоненты художественного полотна... даются от лица Хроникера, созданного Достоевским. Автор не выступает в роли повествователя»³, следовательно, ценят *многофункциональность* Хроникера в структуре романа.

Несмотря на значительные достижения, исследование проблемы Хроникера все же далеко от завершения. Из рассматриваемых нами работ большинство затрагивает эту тему лишь мимоходом. Самостоятельным объектом исследования Хроникер является в весьма немногих работах, посвященных, как правило, отдельным произведениям Достоевского: Хроникер как тип почти не исследовался. Ни в одной работе фигура Хроникера еще не была представлена как полноценный образ. Неразрешимым и неправомерным кажется вопрос о цельности Хроникера. Несмотря на все старания, исследователи первого направления не смогли найти единство Хроникера и целого произведения, а исследователи второго направления –



внутреннее единство самого Хроникера. И те, и другие находят причину своих неудач в условности образа: исследователи сошлись в том, что Хроникер – условная фигура.

Проблема цельности, несомненно, связана с проблемой условности. Однако, на наш взгляд, Хроникер как художественный феномен должен быть целостным и органически единым со всем произведением, иными словами, должен быть цельным (иначе мы должны считать его «творческой неудачей»), как это сделали, например, Я. Зунделович и С. Антонов). Стало быть, и условность здесь допускается в значительно меньшей степени, чем склонны допускать исследователи. Мы считаем, что причина неудовлетворительных результатов изучения этой проблемы заключается вовсе не в условности Хроникера, а в неясном теоретическом представлении исследователей о Хроникере как образе нарратора⁴.

Проблему нарратора в русской литературе XIX в., как мы считаем, нужно рассмотреть в тесной связи с проблемой автора, а не изолированно от нее. Нарратор – одна из форм выражения авторской позиции в произведении. Однако авторская позиция реализуется через «точку зрения», «кругозор» нарратора как более или менее самостоятельного образа. Нарратор в русской классической литературе не является «бумажным существом» (Р. Барт), а имеет «не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некую образную идею, принцип, облик носителя речи, или иначе – непременно некую точку зрения психологическую, идеологическую и попросту географическую»⁵. В отличие от образа героя (или «актера»), образ нарратора выражается в основном не в его действиях и не в прямых излияниях души, а в его отношении к рассказываемому. Это образ-отношение. В этом и заключается его условность. Отношение нарратора к рассказываемому может частично совпадать с авторской позицией, но полностью – никогда. Во-первых, авторская позиция всегда богаче и «выражается в своей полноте не отдельным субъектом речи, как бы близок он ни был к автору, а всей субъектной и внесубъектной организацией произведения»⁶. Во-вторых, нарратор включает в себя и авторское, и некое объективное содержание, благодаря чему его «кругозор» никогда полностью не совпадает с авторским, хотя всегда соотносится с ним. Это объективное содержание обычно олицетворяет определенный тип мироотношения в современной писателю действительности, с которым он хочет сопоставить свое мироотношение. Соотношение авторского и этого объективного содержания сложно и бывает очень динамичным, что приводит к постоянной смене «точек зрения». Цельность образа нарратора заключается именно в единстве авторского и неавторского мироотношений внутри него, в логике его колебания между этими двумя полюсами. Эта логика в каждом конкретном случае обусловлена концепцией произведения и типом художественного мышления писателя. Чтобы охарактеризовать нарратора, необходимо найти эту внутреннюю логику образа.



Соотношение авторского и неавторского в структуре нарратора обеспечивает непосредственный контакт автора и изображаемого мира на повествовательном уровне (в отличие от соотношения субъективного и объективного в структуре «образа автора» как некоего единства форм и способов выражения авторского сознания (В. Виноградов), или «абстрактного автора» (В. Шмид), которое обеспечивает не только непосредственное, но и косвенное взаимодействие автора и героев – в плане сюжетной композиции, «внесубъектной организации» (Б. Корман), в «плане судьбы» (Д. Кирай); в сущности, это уже соотношение автора не с изображаемым миром, а с реальной действительностью). Так в структуре нарратора осуществляется «вторичная форма (уровень) дистанции» автора (а в структуре «образа автора» – «первичная»⁷). «Вторичная форма дистанции» автора играет важную роль в эпическом произведении. Именно в этой форме автор посредством нарратора может выражать свою позицию более или менее открыто, не сливая ее с мнением героев. В повествовании с невыявленным нарратором или исповеди эта форма проявляется весьма пассивно. Она почти исчезает в «натуралистическом», также в «лирическом» повествовании. В повествовании с «неподвижным» нарратором (например, у И. Тургенева или у Н. Лескова) эта форма тоже не очень активна. Однако с появлением *выявленного «динамического» нарратора-посредника* (типа нарратора в «Евгении Онегине» Пушкина и, как впоследствии докажем, Хроникера Достоевского), «вторичная форма дистанции» становится сложнее и активнее. В таком нарраторе сохраняется дистанция между элементами авторского сознания и сознания среды, которая окружает его и героев (обычно это воплощение определенных типов мироотношений, с которыми автор хочет сопоставить свое). Однако они постоянно меняются, что создает внутреннее движение нарратора, которое компенсирует знакомость и собирательность этого образа, делает его *в перспективе цельным* (движение нарратора в виде колебаний, в конечном счете, показывается как его душевное переживание, его внутренняя борьба за понимание истинного смысла рассказываемой истории). Благодаря динамичности, двойственность данного типа нарратора преодолевается и превращается в гибридность⁸: авторское и неавторское сливаются в одно целое – создается синтетический образ.

При повествовании с «динамичным» нарратором герои и события получают двойное освещение: одно на эмпирической дистанции (с позиции среды), другое – на эстетической дистанции (с позиции автора). Однако это двойное освещение идет не от какого-нибудь «чистого» персонажа и не от автора, а от лица нарратора, который своим внутренним движением достигает то одного, то другого полюса своего сознания и который в процессе рассказывания пользуется двумя временными перспективами. Дистанция между нарратором и автором, как и дистанция между нарратором и предметом повествования (героями, событиями), таким образом, непостоянна, изменчива.



Проблема дистанцирования автора от изображаемого мира возникла при развитии реализма в искусстве. Она связана с требованием объективности изображения. Однако дистанцирование автора отнюдь не означает «смерть автора». Объективность изображения вовсе не исключает субъективность, активность автора. Дело заключается не в отсутствии активности художника, а в способе ее организовать. Введение фигуры нарратора (или ряда нарраторов), особенно «динамичного» нарратора-посредника, оказывается одним из лучших способов дистанцирования автора, который обеспечивает усиление и объективность изображения, а также активность нарраторов-посредников. Это находка писателя – одновременно и «жестокое» реалиста, и пророка, который всегда желает оптимального сочетания «правдивого воспроизведения фактов жизни» и «непрерывно указующего перста, страстно поднятого» в своих произведениях.

В творчестве Достоевского Хроникер появляется только в «провинциальных» романах 1870-х гг.: в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». Известно, что эти романы выросли на почве общего замысла «Жития великого грешника», где Достоевский хотел остро поставить проблему сознания «благодати» в противоположности «закону», а значит, и решить проблему возрождающегося сознания соборности из сугубо личного сознания. Борьба «за и против» в личном изолированном сознании мыслится Достоевским как путь к воскресению соборности в личном сознании, т.е. не отказ от личного, а выстраданное личностью воплощение идеи соборности. Именно эту мысль прекрасно сформулировал С. Трубецкой: «Сознание не может быть ни безличным, ни единоличным, ибо оно более, чем лично, будучи соборным»⁹. Хроникер мыслится Достоевским не «технической» фигурой, а именно личностью, осмысливающей весь описываемый в романе процесс борьбы и воскресения на пути к соборности сознаний, как личную подсказку предполагаемому читателю в решении проблемы соборности.

Приступим к *синхроническому* анализу образа Хроникера в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» как более или менее устойчивой структуры.

Многоголосие повествования в романах Достоевского создает видимую *разноликость* Хроникера. Многие исследователи останавливаются на разноликости как основном свойстве этого образа. Мы же считаем ее именно *видимым* свойством, так как разноликость Хроникера, на наш взгляд, показывается лишь в *статичном* состоянии повествования, в *динамичной* же совокупности точек зрения Хроникера отражается его глубинное интегрирующее качество – *гибридность*.

Считая гибридность основным качеством Хроникера, мы все же не можем обойти проблему разноликости: анализ этой характеристики Хроникера нам необходим для выяснения компонентов гибрида.

Хроникальное повествование в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» ведется с множественных и различных точек зрения, соответственно



Хроникер имеет много «ликов», «личин» или, по Груздеву, «масок». Мы предпочитаем первый из перечисленных терминов: считаем, что, в отличие от «личины» и «маски» «лик», не скрывает настоящее «лицо», а частично выражает его. По принадлежности к той или иной стороне бытия Хроникера как нарратора можно объединить его переменные позиции («лики») в две группы: «персонажную» и «авторскую».

Важнейшим критерием Хроникера-персонажа является не его экзистенциальное участие в сюжете, а его *интеллектуально-эмоциональная причастность к эмпирическому миру произведения*. Поэтому нет принципиального различия между Антоном Лаврентьевичем Г-вым, лично принимающим участие во многих сценах «Бесов», и безымянным ското-пригоньевским Хроникером, личность которого находится вне действия «Братьев Карамазовых». Выделяются два лика Хроникера-персонажа: Хроникер-очевидец и Хроникер-«медиум слухов».

Хроникер-очевидец присутствует в разных сценах, где происходят конкретные действия. Как правило, в этих случаях Хроникер переносит свой рассказ всецело в «тогда», когда был в одном пространстве и времени с героями (носителями сюжета) в *hic et nun* действия. Отсюда вытекает непосредственность его отношения к героям и событиям. Хроникер-очевидец занимает внутреннюю позицию по отношению к конкретной ситуации, но внешнюю позицию по отношению к героям. Он проявляет себя персонажем не своим «действием», а своим непосредственным восприятием, которое ограничено ситуацией, но сильно в эмоциональном плане. Хроникер-очевидец может провоцировать героев на самораскрытие и описывать «атмосферу» действия изнутри: подметить малейшие реакции участников сцены на происходящее, проанализировать их извне. Личность Хроникера проглядывает во внимании к чужим точкам зрения, в сочувствии к героям и проникновении в них.

Хроникер-«медиум слухов» «отдаленно» находится в одной среде с героями и распоряжается информацией, которая распространяется в этом обществе в виде слухов. Хроникер становится «медиумом слухов» в «псевдосюжетном повествовании», где для него невозможна непосредственная передача фактов. Хроникер приходится воспроизвести в своем субъективном осмыслении события, которые происходили не «на глазах». Однако для него процесс осмысления событий еще не окончен, ведь слухи появляются тотчас же после конкретных действий, история в целом еще продолжается, ее итоги еще неизвестны. Хроникер-медиум слухов, таким образом, занимает внешнюю позицию по отношению к конкретным событиям (действиям), но внутреннюю позицию по отношению к истории в целом. Он воспринимает переданные слухами конкретные события опосредованно, а сами слухи – непосредственно. Личность Хроникера в этом случае утверждается его отношением к слухам и через слухи к событиям и героям. Отличительными чертами мнения Хроникера от «общественно-



го мнения» (слухов) остаются внимание к чужой личности, стремление к адекватному пониманию ее.

Хроникер является условным автором «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Его «авторство» отличается от настоящего тем, что изображаемый мир в романе мыслится им не как модель действительности, а как сама действительность. В отличие от всех персонажей своего рассказа, Хроникер, *вооруженный итоговым знанием, имеет возможность посмотреть на историю со стороны и осмыслить ее*. Хроникер в «Бесах» заявляет: «Приступлю к описанию последующих событий моей хроники и уже, так сказать, с знанием дела, в том виде, как все это открылось и объяснилось теперь» [10, 173]¹⁰. Именно осмысление всех событий делает Хроникера «автором» своей хроники. Хроникер-«автор» – не автор-творец, но с осмыслением всей рассказываемой истории он может временами становиться «всеведущим» в своем рассказе. Хроникер проводит свою линию двумя способами: открыто личным и скрыто показывающим, соответственно выделяются два его «авторских» лика: Хроникер – «открытый автор» и Хроникер – «скрытый автор».

Хроникер – «открытый автор» появляется в «генерализующем» пласте повествования, где, с точки зрения итогов, Хроникер от своего лица открыто рассуждает о героях и событиях или по поводу них, а также в коммуникативном и метанарративном пластах произведения. Рассуждения такого Хроникера отличаются высокой степенью обобщенности, универсальностью. Они часто носят афористический и сентенциозный характер, например: «В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [14, 24]. Как правило, эти рассуждения возникают где-то в стороне от основных линий сюжета и производят впечатление оторванности от конкретного рассказа. И на самом деле они относятся не к конкретным фактам, а к характеру героя или истории в целом. Хроникер – «открытый автор» занимает внешнюю позицию по отношению к рассказываемой истории и внутреннюю позицию по отношению к изображаемой действительности в целом. Несмотря на высокий интеллектуальный уровень рассуждений, безусловно, унаследованный от реального автора, Хроникер – «открытый автор» всеведущ только тогда, когда говорит о рассказываемой истории. Выходя за пределы истории, он становится ограниченным. И в этой роли небезгрешный и не всемогущий Хроникер все же остается личностью, искренне любящей Россию и русский народ, переживающей с ними «бесовство» и надеющейся вместе с ними на лучшее.

Хроникер – «скрытый автор» с точки зрения итогов восстанавливает полную картину событий, которым не был свидетелем. Как правило, он скрывается за осмысленными фактами в камерных сценах, тайных встречах, где происходят интимные разговоры между героями или их внутренняя борьба с самими собой. В этих случаях Хроникер как бы действительно становится сочинителем, домысливая и дополняя все ла-



куны в повествовании. С осмыслением истории в целом Хроникер может представить себе не только внешние события, но и мотивы, внутренний механизм действия. Ему доступен и внутренний мир героев. В отличие от «открытого автора», Хроникер – «скрытый автор» не отвлекается от истории внесюжетными темами, а в пределах рассказа об истории он вполне компетентен. Его компетентность выражается не непосредственно, а посредством представленных им фактов (включая и факты внутренней борьбы героев). Позиция Хроникера – скрытого автора абстрактна. Она выявляется только через сопоставление. Это позиция организатора. Она близка к настоящей авторской позиции, но не тождественна ей по той же причине: за пределами истории Хроникер – «скрытый автор» является также ограниченным. Таков Хроникер, описывающий ночные визиты Ставрогина в «Бесах». А для Хроникера в «Братьях Карамазовых» такая роль становится преобладающей.

Мы рассмотрели основные лики Хроникера, не забывая, что это только переменные позиции. Гибридность Хроникера сводит эти позиции воедино.

Структурное единство субъекта повествования выражается перенесением деталей из сцен (рассказов), описанных с одной позиции, в сцены (рассказы), описанные с другой позиции. Это перенесение деталей сигнализирует о синтетичности пространственно-временной организации образа Хроникера.

Меняя свои позиции, Хроникер акцентирует интенсивность времени, но не забывает о его протяженности, «текучести», которое объединяет прошлое, настоящее и будущее в единый «живой поток». Повествование от Хроникера – это синтез мемуарной и дневниковой форм.

В отличие от других персонажей, Хроникер свободно перемещается во времени. Хроникер постоянно «забегает вперед» или оказывается «часом назад», «три дня назад», «четыре года назад» и т.п. Он может брать и «предполагаемое время» «если бы»; или «перцептуальное время», переживаемое героем (с позиции «скрытого автора») Хроникер проникает вовнутрь к герою и вместе с ним переживает это время). Хроникер может принимать точки зрения прошлого (в «предисловных рассказах»), настоящего (в сценах), как и будущего (в анализах прошедшего) по отношению к рассказываемой истории. Граница между «тогда» и «теперь» у Хроникера становится зыбкой. Он использует неопределенность данных временных разграничений одновременно и для смешения, концентрации времен, и для создания эффекта непрекращающегося потока «живой жизни». Такое одновременное и единение, и разъединение времен способствует единству развивающегося Хроникера.

Хроникер свободно перемещается и в пространстве произведения.

Хроникер в романе постоянно «суетится», бежит от одного персонажа к другому, стараясь быть «на месте происшествия», постоянно движет-



ся в пространстве. Однако это физическое перемещение в пространстве выражает синтетичность Хроникера лишь отчасти. Меняя свои позиции, Хроникер перемещается в пространстве и незримо. С позиции очевидца, Хроникер лично присутствует в «лиминарном пространстве», где происходит конкретное действие. С позиции «медиума слухов», он несколько отдален от общего месту действия, описывая «атмосферу» в окружающем героев обществе. С позиции «скрытого автора», он может проникать во внутренний мир истории и героев. А с позиции «открытого автора», Хроникер способен выйти за пределы рассказываемой истории, мыслить в «космическом масштабе». То, что увидено и услышано Хроникером, сливается с тем, что представлено им. При передвижении с одной позиции к другой все же сохраняется ориентация Хроникера: в центре его внимания всегда стоит человек в его взаимоотношении со своим местом в мире. Взор Хроникера обращен к героям и их месту во вселенной. Активное перемещение Хроникера с внутренней позиции к внешней и обратно обеспечивает и единство сознания нарратора.

Так «вмонтированность» временных пластов и синтетичность описания субъективно переживаемого и объективно существующего пространств определяют структурную гибридность образа Хроникера.

Повествовательная тактика, разумеется, исходит из соображения Достоевского, но она реализуется через нарратора-Хроникера, а не мимо него.

Хроникер смешивает различные повествовательные позиции и своим единым сознанием объединяет их в одно целое.

Единство Хроникера, таким образом, выражается и в семантическом плане. При анализе ликов Хроникера мы видели, что сквозным качеством всех данных ликов является желание понять точки зрения героев, оценить их по объективной значимости, постичь смысл их характеров и истории в целом как смысл существенного явления в мире (для Хроникера изображаемый мир – действительный мир). В целом, рассказ Хроникера можно оценить как творческую деятельность человека, познающего и переживающего за судьбу мира. Однако Хроникер отнюдь не беспристрастный познающий субъект. Как переживающий за судьбу мира, он имеет вполне определенную идейную позицию. Система акцентировок и оценок составляет существенную сторону его бытия. Надо добавить, именно идея соборности и составляет ядро его идеологической системы, и именно в движении его сознания объединяются различные личностные точки зрения в романе, что ориентирует предполагаемого читателя на идеал соборности.

В смене ликов *Хроникера* – «динамичного нарратора» (он же – гибридный образ) отражается история его развития, его путь познания. Эта история не менее важна, чем рассказываемая история о героях и событиях, хотя Хроникер и не специально рассказывает ее: она в основном не рассказывается, а выражается. Хочется еще сказать о персональности



Хроникера в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» в связи с художественным целым этих романов, но это выходит за рамки статьи.

В заключение напомним, что в смене ликов Хроникера отражается многоступенчатая организация его дистанцирования от предмета рассказа (чтобы объективно рассказать о чем-либо, Хроникер каждый раз должен находиться немного вне предмета рассказа). Каждый лик Хроникер должен выражать некую его «внеположенность» (В. Туниманов), одновременно он стремится высказать свою активную позицию по предмету. Не о таком ли положении «внеаходимости» говорит М. Бахтин, строя свою архитектуру бытия? Не такова ли идея соборности в русском понимании?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Борщевский С.* Новое лицо в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре. М., 1918.

Borschevskij S. Novoe lico v «Besah» Dostoevskogo // Slovo o kul'ture. M., 1918.

² *Груздев И.* О приемах художественного повествования // Записки Передвижного театра П. Гайдебурова и Н. Скарской. 1922. № 42.

Gruzdev I. O priemah hudozhestvennogo povestvovanija // Zapiski Peredvizhnogo teatra P. Gajdeburova i N. Skarskoj. 1922. № 42.

³ *Гражис П.* Свообразие организации повествования в романах Достоевского. Вильнюс, 1988. С.17.

Grazhis P. Svoeobrazie organizacii povestvovanija v romanah Dostoevskogo. Vil'njus, 1988. S.17.

⁴ В связи с возникшей путаницей, которую вызвали термины «повествователь» и «рассказчик» в русской литературоведческой практике, мы сознательно используем термин «нарратор» в смысле «носитель функции повествования». (См. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 66).

В связи с возникшей путаницей, которую вызвали термины «повествователь» и «рассказчик» в русской литературоведческой практике, мы сознательно используем термин «нарратор» в смысле «носитель функции повествования». (См. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 66).

⁵ *Гуковский Г.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

Gukovskij G. Realizm Gogolja. M.; L., 1959. S. 200.

⁶ *Корман Б.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 202.

Korman B. Itogi i perspektivy izuchenija problemy avtora // Stranicy istorii russkoj literatury. M., 1971. S. 202.

⁷ *Купай Д.* К типологии романического мышления в русской литературе XIX века // Studia Slavica Hungarica. 1973. С.105–115.

Kiraj D. K tipologii romanicheskogo myshlenija v russkoj literature XIX veka // Studia Slavica Hungarica. 1973. S.105–115.

⁸ М. Бахтин впервые ввел термин «гибридная конструкция», «гибридизация» как явление стилистического «смешения акцентов, стирания границ между авторской и чужой речью» (*Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 130). Здесь мы намерены употреблять слово «гибридность» в расширенном контексте, подчеркивая цельность образования «своего» и «чужого»: под гибриднойностью мы подразумеваем способность слить воедино в себе различные точки зрения на вещи и явления, различные смысловые или ценностные кругозоры.

М. Bahtin v pervye vvel termin «gibridnaja konstrukcija», «gibridizacija» kak javlenie stilisticheskogo «smeshenija akcentov, stiranija granic mezhdju avtorskoj i chuzhoj rech'ju»



(*Bahtin M. Slovo v romane // Bahtin M. Voprosy literatury i jestetiki. M., 1975. S. 130*). Zdes' my namereny upotrebljat' slovo «gibridnost'» v rasshireнном kontekste, podcherkivaja cel'nost' obrazovanija «svoego» i «chuzhogo»: pod gibridnost'ju my podrazumevaem sposobnost' slit' voedino v sebe razlichnye točki zrenija na veschi i javlenija, razlichnye smyslovyje ili cennostnye krugozory.

⁹ Трубецкой С.Н. Сочинения. М., 1994. С. 498.

Трубецкой S.N. Sochinenija. M., 1994. S. 498.

¹⁰ Здесь и далее в тексте статьи ссылки на произведения Ф.М. Достоевского даются по изданию: *Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990*.

Zdes' i dalje v tekste stat'i sсыlki na proizvedenija F.M. Dostoevskogo dajutsja po izdaniju: *Dostoevskij F.M. Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. L., 1972–1990*.



**ТИПОЛОГИЯ НАРРАТОРА В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ
Н. ГУМИЛЕВА «ЖЕМЧУГА»:
*идеологический аспект***

В настоящей статье рассматривается типология нарратора в стихотворениях Н. Гумилева, составивших его третью поэтическую книгу «Жемчуга» (1910), в аспекте художественной идеологии. Анализ структуры лирического повествования в творчестве поэта показывает наличие двух центральных принципов ценностного отношения лирического субъекта-нарратора к изображаемому миру и собственно-му «я»: «анемнетического» воспоминания своих прошлых воплощений и «провиденциального» знания о грядущих событиях. Соединение этих идеологем в едином повествовательном контексте книги Н. Гумилева утверждает представление о существовании его субъектного «я» в целостном и непрерывном событии бытия.

Ключевые слова: лирический субъект; нарративная лирика; сюжет; художественная идеология.

Как известно, в основе художественного миромоделирования Н.С. Гумилева находится представление о многомерности движения человеческого «я» в универсуме, разомкнутое в различные сферы осмысления реальности: мифологическую, историческую, религиозно-мистическую, геософскую, собственно эстетическую. Концепция мира, порождаемая в творчестве поэта, обнаруживает целый ряд бытийных антиномий, таких как, например, «любовь – смерть», «явь – сновидение», «обыденность – героика», «статика – динамика», которые, с одной стороны, являются структурно-семантическим каркасом его поэтических текстов, а с другой – продуцируют особую точку зрения на мироздание, утверждающую внутреннее противоречие бытия и возможные пути, если не снятия, то, по крайней мере, преодоления этого противоречия.

Трагическая дихотомия человеческого существования как центральный параметр художественной идеологии в поэзии Н. Гумилева эксплицируется на протяжении всего творческого пути, и уже в период раннего творчества, отмеченного серьезным влиянием неоромантической и символистской поэтики (прежде всего – эстетическими исканиями В.Я. Брюсова и Вяч.И. Иванова), в произведениях поэта формируется оригинальная художественная концепция, смысловым центром которой оказывается попытка идеалистической реорганизации бытия посредством интроспективного погружения авторского «я» в различные сознания. В ранних стихотворениях и поэмах Н. Гумилева, вошедших в первые поэтические сборники «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910), несмотря на преобладание стилизаторской манеры письма и сознательное следование символистским эстетическим ориентирам, четко проявляется тенденция к трансформации универсума через



расширение спектра возможных воплощений лирического субъекта и его поведения в конструируемой действительности, что впоследствии станет основой акмеистического мировидения поэта.

Самоопределение «я» в поэтике Н. Гумилева, как правило, осуществляется в событийном ряду, актуализирующем тот или иной мифологический, исторический или литературный контекст. Лирический субъект оказывается участником или свидетелем некоторых событий, которые изменяют его отношение к миру или конкретизируют ценностно-смысловой статус его «я». Соответственно, основой композиционного строения текста становится поэтическая репрезентация различных историй, обладающих архетипическим значением и являющихся константами мировой культуры. Такое погружение лирического «я» в событийность происходящего порождает нарративное развертывание сюжета, объективируя эмоционально-психологическое состояние субъекта и упорядочивая внешние границы изображаемого универсума.

Повествовательность в качестве одной из ключевых характеристик ранней поэзии Н. Гумилева отмечена уже в первых научных работах, посвященных творчеству поэта. Так, В.М. Жирмунский в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм» констатирует, что Н. Гумилев «создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, <...> вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полупоэтический – “балладную” форму»¹. Ю.Н. Верховский, характеризуя ранний период гумилевского творчества, также указывает на присущие художественному миру поэта «объективацию, проецирование личного момента во вне, <...> предпочтение лиро-эпических форм, условно балладного склада»². Конструирование «объективной» «точки зрения» на изображаемые события и тяготение к балладным принципам поэтического сюжетостроения оказывается существенным параметром поэтики Н. Гумилева. Естественно, жанровая модель баллады здесь подвергается значительным изменениям в сравнении с каноническими балладными формами, что существенно трансформирует принцип нарративного развертывания сюжета. В целом ряде современных исследований художественной системы поэта «балладность» его стихотворений рассматривается как ключевой параметр поэтического мышления, обуславливающий тяготение к лиро-эпическим способам организации высказывания³. Однако проекция лирического субъекта в сферу, внеположную ментальным проявлениям его «я», и, как следствие, усиление нарративных тенденций в структуре текста в поэзии Н. Гумилева оказывается значительно шире переосмысления балладного инварианта и реализуется не столь прямолинейно, образуя оригинальную систему лирического повествования.

Структурно-семантическая разомкнутость высказывания в лирическую и эпическую сферы в художественном универсуме Н. Гумилева сопрягается, прежде всего, с субъектной позицией и отношением лирическо-



го «я» к репрезентируемому миру. Объективация ментальных движений субъекта, параметры его «точки зрения», степень участия в изображаемых ситуациях, усиленные лирическим вектором сюжетного развития, повышают значимость ценностно-смыслового статуса повествовательной инстанции. Соотношение различных способов организации поэтического нарратива и смысловой вариативности самополагания «я» в лирике Н. Гумилева, обусловленной определенными константами мировой культуры, вызывает необходимость типологизировать позицию лирического повествователя в аспекте художественной идеологии и установить концептуальное значение наррации в творчестве поэта.

Особое значение позиция нарратора приобретает в третьей поэтической книге Н. Гумилева «Жемчуга», напечатанной в 1910 г. и результирующей художественный опыт предшествующих сборников стихотворений поэта – «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908). Во-первых, здесь получает принципиальное значение присущее гумилевской поэтике в целом воплощение лирического субъекта в широком спектре разнородных персонажей, за каждым из которых имплицитно содержится событийный ряд мифологического, исторического или литературного контекста, и каждый из которых индивидуализирован авторским сознанием Н. Гумилева⁴. Система персонажей, под масками которых скрывает свое «я» лирический субъект или о которых он повествует, образуют концептуальный план авторского мировоззрения, реализующийся в конкретике нарраториальных и персональных действий. Во-вторых, в этом поэтическом сборнике намечаются пути формирования новой эстетической парадигмы. Как указывает М.В. Смелова, «продолжая творческое и онтологическое развитие, поэт формирует в “Жемчугах” метасюжет инициации (посвящения) Поэта-“романтика” в иную мифоструктурирующую реальность», что воплощается в «трансформации прежних “ценностей” <...> в ценности наиндивидуальные, интегрированные в социокультурных практиках»⁵. Такая инициация оказывается процессом, с одной стороны, предполагающим обращение к различным путям самоосуществления «я» в бытии, а с другой – обозначающим иной вектор понимания художественного слова и реонтологизации универсума, то есть намечающим будущий выход к акмеистической поэтике. Таким образом, многообразие субъектно-персонажных ипостасей и их вовлеченность в процесс трансформации мировосприятия авторского сознания значительно усиливают функции нарратива в стихотворениях, составивших книгу Н. Гумилева «Жемчуга», прежде всего – в аспекте идеологического статуса нарратора.

В свете обозначенной тенденции к репрезентации субъектного «я» посредством различных кодов мировой культуры принципиальное значение для понимания специфики нарративного развертывания сюжета получает преобладающая в «Жемчугах» диегетическая позиция нарратора. Экспликация «я» в диегесисе в стихотворениях Н. Гумилева, как прави-



ло, продуцирует наделение нарраториальными свойствами лирического героя. Согласно традиционному пониманию данной формы воплощения авторского сознания в поэтическом тексте, лирический герой одновременно является и субъектом высказывания, и объектом своего дискурса, то есть представляет собственные ментальные движения, жесты, поступки. Кроме того, как отмечает Б.О. Корман, «для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое: в разных стихотворениях раскрывается единая человеческая личность в отношении к самой себе и миру», и, соответственно, «его прямооценочная зона представлена либо во всем творчестве поэта (лирической системе), либо в каком-то цикле»⁶.

Реконструкция «идеального» «я» в поэзии Н. Гумилева усложняется внешне парадоксальной ситуацией: рассеивание единого авторского сознания в различных культурных контекстах (например, Средневековья, Древнего Востока, античной мифологии, европейских сказок и легенд) формально предполагает утверждение разнородных систем ценностей, что ведет к распаду целостности идеологической позиции лирического героя. Однако поведение этих ипостасей субъекта характеризуется набором определенных инвариантов, образующих смысловое единство моделируемого в разных стихотворениях мира. Отметим, что природа лирического «я» в гумилевской поэтике вызывает полярные трактовки, в которых, с одной стороны, высказывается мнение о принципиальной раздробленности его лирических ипостасей, автономно существующих в поэтической реальности⁷, а с другой – утверждается мысль об однообразии действий многочисленных «я», объединенных тем, что «они действуют и существуют в необычных, зачастую экзотических обстоятельствах»⁸. Представляется, что такая разнонаправленность позиции лирического героя обусловлена реализацией своеобразной идеологии гумилевского мира, целостность которой основывается на многообразии воплощений единого поэтического «я».

В исследованиях, посвященных творчеству Н. Гумилева, представлены различные семантические типологии героя, приводящие его разнообразие ипостаси к общему знаменателю. Так, Н.Ю. Самойлова указывает, что в лирике поэта «можно выделить следующие типы лирических масок: Путешественник, Поэт, Искатель Духа и Любовник»⁹. В работе Т. Тадевосяна такая типология насчитывает шесть основных типов героя: «герой-воин, герой-поэт, герой-путешественник, герой-жрец, герой-повелитель, герой-эстет»¹⁰. Подобные градации лирического героя в аспекте нарративности сюжетостроения гумилевских стихотворений, составляющих сборник «Жемчуга», позволяют выделить ряд тематических инвариантов повествуемой истории, эксплицирующих внешние событийные узлы: воинский поединок, магический ритуал, любовная встреча, странствие. Однако концепция художественного мира в этом случае выглядит предельно абстрактной, обнаруживая лишь романтическую установку авторского сознания на



утверждение своего «идеального» «я». Прояснению же концептуального характера изображаемого мира в его конкретике способствует анализ «точки зрения» и поведения лирического героя-нарратора.

Итак, прежде всего следует обратиться к нарративным структурам, в которых повествование носит традиционный характер, то есть обращено к изложению событий прошлого. Так, в начале стихотворения «Поединок» (1909), эксплицируя свое «я» в диэгесисе нарратор, отождествляющий себя со средневековым воином, сообщает о вызове на поединок с героиней (девой-воительницей): «В твоём гербе – невинность лилий, / В моем – багряные цветы. / И близок бой, рога завывли, / Сверкнули золотом щиты. / Я вызван был на поединок / Под звуки бубнов и литавр, / Среди смеющихся тропинок, / Как тигр в саду, – угрюмый мавр. / Ты – дева-воин песен давних, / Тобой гордятся короли, / Твое копьё не знает равных / В пределах моря и земли» (210)¹¹. Здесь представлена экспозиция повествуемой истории, в которой сообщается, во-первых, о событии, инициирующем нарративное развертывание сюжета – вызов на бой, а во-вторых, посредством ряда оппозиций акцентируется идеологическое противопоставление героев стихотворения («невинность лилий – багряные цветы», «угрюмый мавр – дева-воин»).

В 4-й строфе характер высказывания резко меняется, на первый план выходит динамика внешних событий, что актуализирует эпическое начало в нарративной структуре текста. По определению Н.Д. Тамарченко, событием в эпическом повествовании является «переход от одной ситуации к другой <...> в результате <...> собственной активности (путешествие, новая оценка мира)» персонажа «или ‘активности’ обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)»¹². Событийный ряд здесь по оси времени сдвигается в прошлое, маркируя темпоральную дистанцию между позицией героя в плане повествуемой истории и его «точкой зрения» в плане нарративного акта: «Вот мы схватились и застыли, / И войско с трепетом глядит, / Кто побеждает: я ли, ты ли, / Иль гибкость стали, иль гранит» (210). В изображении поединка также акцентирована оппозиция «я» – «ты», в которой лирический герой предстает в несколько пассивном облике («гранит» как знак не нападающей, а обороняющейся стороны). В 5-й строфе, наступает кульминационная точка сюжетного развития: «Я пал, и, молнии победней, / Сверкнул и в тело впился нож. / Тебе восторг – мой стон последний, / Моя прерывистая дрожь» (210). Как видно, гибель лирического героя, по сути, завершает тематическую составляющую повествуемой истории (поединок), в которой можно выделить четкий ряд событий эпического характера: вызов на бой, поединок двух враждующих воинов, смерть героя-нарратора от руки девы-воительницы.

Однако далее нарратив принципиально перекодируется: повествование не завершается смертью нарратора, выходя на иной уровень осмыс-



ления произошедших событий. Лирический герой продолжает рассказ о последующих событиях, в которых сам практически не участвует, что приводит к изменению его статуса в структуре текста: «И ты уходишь в славе ратной, / Толпа поет тебе хвалы, / Но ты воротись обратно, / Одна, в плаще весенней мглы. / И над равниной дымно-белой / Мерцающая шлемом золотым, / Найдешь мой труп окоченелый / И снова склонись над ним» (210–211). Акцент здесь переносится на действия героини стихотворения, полностью нивелируя активность нарратора. Как указывает В. Шмид, «повествуемое “я” может в диегесисе присутствовать в разной степени», реализуясь в следующих типах: «непричастный очевидец, очевидец-протагонист, второстепенный персонаж, один из главных персонажей, главный герой (нарратор-протагонист)»¹³. В «Поединке» Н. Гумилева, нарратор, изначально являясь одним из главных героев, в условно выделяемой второй части стихотворения становится очевидцем происходящего. Во-первых, такая смена его поведения в диегетическом плане текста обусловлена сюжетно-фабульными обстоятельствами: герой-рассказчик мертв, и в изображаемом пространстве он явлен телесными останками («труп окоченелый»). Но продолжение повествовательного акта, сообщающего о событии признания героини в любви к поверженному врагу («Люблю! Ты слышишь, милый, милый? / Открой глаза, ответь мне – да. / За то, что я тебя убила, / Твоей я стану навсегда», 211), индексирует его присутствие в диегесисе уже в ином, посмертном качестве. По сути, здесь моделируется иное, потустороннее, пространство, в котором действуют другие законы, и сознание героя-нарратора приобретает функции всеведения и вездесущности, что сближает его «точку зрения» с позицией недиегетического повествователя. Финал стихотворения констатирует грядущее уничтожение телесного облика героя («Еще не умер звук рыданий, / Еще шуршит твой белый шелк, / А уж ко мне ползет в тумане / Нетерпеливо-жадный волк», 211), но не его ментальности, бытие которой утверждается самим фактом наррации.

Здесь встает вопрос: чем обусловлено подобное постулирование диегетического нарратора в изображаемом универсуме? Как видно, в идеологическом плане лирический субъект размыкает собственное «я» в две сферы: сферу прошлого как воспоминания о произошедшем событии и сферу настоящего как единого процесса бытия, в котором актуализируется память о былых ипостасях (персонажах-масках) человеческого сознания. Субъектное «я» мыслится как полнота проживания различных жизней.

Так, в стихотворении «Царица» (1909), где так же, как и в «Поединке», основой сюжетостроения является мотив любви-противоборства, нарративной маской лирического героя является жрец древневосточного мира. Экспозицией повествуемой истории здесь становится описание героини-царицы и ее деяний, семантическим центром которого оказывается величие и непреклонность этого персонажа: «Твой лоб в кудрях отлива бронзы, / Как сталь, глаза твои остры, / Тебе задумчивые бонзы / В Тибете ста-



вили костры. / Когда Тимур в унылой злобе / Народы бросил к их мете, / Тебя несли в пустынях Гоби / На боевом его щите / И ты вступила в крепость Агры, / Светла, как древняя Лилит, / Твои веселые онагры / Звенели золотом копыт» (218). Далее нарратор локализует изображаемое событие в пространстве и времени («Был вечер тих. Земля молчала...»), раскрывает собственную позицию в диегесисе («И я следил в тени колонны / Черты алмазного лица / И ждал, коленопреклоненный, / В одежде розовой жреца», 218) и сообщает о своем намерении убить царицу-поработительницу его страны: «Узорный лук в дугу был согнут, / И, вольность древнюю любя, / Я знал, что мускулы не дрогнут / И острое найдет тебя» (218). Однако предуготовленное событие не совершается, так ненависть героя трансформируется в чувство любви-поклонения: «Но рот твой, вырезанный строго, / Таил такую смену мук, / Что я в тебе увидел бога / И робко выронил свой лук» (219). Рассказывая о финальном событии, нарратор вновь акцентирует внимание на системе ценностей героини стихотворения – ее бытийном торжестве над его эмоциональными движениями: «Толпа рабов ко мне метнулась, / Теснясь, волнуясь и крича, / И ты лениво улыбнулась / Стальной секире палача» (219). Однако знак в последней строке («секира палача») индексирует грядущее событие – казнь героя-жреца. Оказываясь вынесенным за пределы нарратива, оно так же, как и эксплицитно представленная смерть в «Поединке», указывает на ценностный избыток видения мира лирическим героем-нарратором: он повествует о событии, приведшем его к гибели, в момент повествования являющейся свершившимся фактом.

Таким образом, несмотря на различие трактовки любви-противостояния в стихотворениях «Поединок» и «Царица» (в первом случае возникновение любовного чувства характеризует аксиологию героини, а во втором – героя-нарратора), в их структурной организации обнаруживается принципиальное сходство: представление диегетического повествователя о собственном «я» как о вездесущей и всеведущей инстанции, преодолевающей смерть и способной постигать события вне физических законов существования. Такое поведение нарратора оказывается возможным за счет идеологического утверждения «припоминания» прежних воплощений его «я»: маски-персонажи¹⁴, которые использует нарратор, мыслятся им как воспоминания о существовании в прошлом, то есть становятся фактом «анемнезиса» (мистического припоминания).

По сути, система персональных репрезентаций в поэзии Н. Гумилева в целом и в сборнике «Жемчуга» в частности оказывается художественной реализацией платоновской идеи о знании как припоминании виденного душой в потусторонней жизни. В диалоге «Менон» Платон говорит: «Душа человека бессмертна, и, хотя она то перестает жить [на земле] – это и называется смертью, – то возрождается, но никогда не гибнет. <...> А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего



такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что <...> она способна вспомнить то, что прежде ей было известно»¹⁵. В поэтической концепции Н. Гумилева «анемнезис», сопряженный с осмыслением оккультных и религиозно-мистических практик, влияние которых в данном аспекте описано М. Баскером¹⁶, а также символистского мировоззрения¹⁷, становится принципом утверждения собственного «я» в настоящем моменте бытия. Так, идеология «припоминания» прошлых жизней в их событийности становится основой наррации в стихотворении «Рыцарь с цепью» (1908): «Слышу гул и завыванье призывающих рогов, / И я снова конквистадор, покоритель городов. / Словно раб, я был закован, жил, униженный в плену, / И забыл, неблагодарный, про могучую весну. / А она пришла, ступая над рубинами цветов, / И, ревнивая, разбила сталь мучительных оков» (182) (курсив – А. Ч.). «Анемнетический» принцип самополагания «я» в настоящем объясняет широту спектра персональных масок лирического героя, обнаруживаемую в стихотворениях «Жемчугов».

Разумеется, степень вживания в иные бытийные ипостаси здесь оказывается различной. Если в рассмотренных текстах, а также в стихотворениях «У берега» (1909), «Одиссей у Лаэрта» (1909), «Ты помнишь дворец великанов...» (1910), «Кенгуру» (1910) повествующий лирический герой явно представляет себя в качестве определенного персонажа мировой культуры, то, например, в стихотворениях «Товарищ» (1909) и «В библиотеке» (1909) такая идентификация оказывается завуалированной. Здесь диегетический нарратор структурно отделяет собственную «точку зрения» от позиции героя, оставаясь очевидцем-протагонистом, однако характер повествуемых событий и эмоционально-психологическое отношение повествователя к изображаемой ситуации выявляет идеологическое родство их мировоззрений. В стихотворении «В библиотеке» лирический герой выстраивает повествование о некоем неизвестном ему влюбленном, постоянно акцентируя посредством модальных слов со значением неуверенности («наверно», «верно») предполагаемый характер свершившихся событий: «Я отыскал сейчас цветок / В процессе древнем Жиль де Реца. / <...> Его, наверно, положил / Сюда какой-нибудь влюбленный / Еще от алых женских губ / Его пылали жарко щеки, / Но взор очей уже был туп, / И мысли холодножестоки. / И, верно, дьявольская страсть / В душе вставала, словно пенья, / Что дар любви, цветок, увясть / Был брошен в книге преступления» (252). Рассказывая о потенциальном преступлении, поводом к реконструкции которого становится читаемая книга (трактат о злодеяниях барона Жили де Рэ, маршала Франции, участника Столетней войны, которому предписываются занятия магией и серийные убийства), в финале стихотворения нарратор говорит о нем как о свершившемся преступлении («Так много тайн хранит любовь, / Так мучат старые гробницы! / Мне ясно кажется, что кровь / Пятнает многие страницы», 253) и называет героя своего повествования «убийцей дальним». Разумеется, здесь нет прямого сближе-



ния идеологических планов «я» нарратора и персонажа, но в то же время смысловой вектор истории, встающей за найденным предметом – цветком, и явный интерес повествователя к поступкам и мировосприятию воображаемого влюбленного актуализирует сходство их систем ценностей, прежде всего – в понимании любви как противостояния, ведущего к гибели. По сути, персонаж этого стихотворения может быть интерпретирован как двойник лирического героя, в сознание которого он «анемнетически» проникает.

К подобным маскам-«припоминаниям» следует также отнести воплощение лирического героя в стихотворениях, формально не являющихся повествовательными, но в которых имена персонажей, замещающих субъектное «я», ассоциативно связаны с определенными событиями мировой культуры. Подобные «свернутые» нарративы предстают в таких стихотворениях, как «Семирамида» (1909), «Воин Агамемнона» (1909), «Маркиз де Карабас» (1910), «Дон-Жуан» (1910).

Как видно, одним из ключевых параметров идеологии диегетического нарратора становится «припоминание» и проживание в настоящем прежних бытийных воплощений, совокупность которых продуцирует мысль о многомерности души, обращенной к мифологическому, историческому и эстетическому опыту человеческого существования. Однако в подобном «анемнетическом» типе отношения нарратора к изображаемому миру важным оказывается выбор персонажей мировой культуры, в которых, несмотря на контекстуальное разнообразие, обнаруживается общий признак – акцентированная телесность их самоопределения в мире. Эта особенность гумилевской поэтики точно сформулирована М.М. Бахтиным: «Герой Гумилева – это человек сильный своим телом, мудрый своим телом. Мудрость тела, правота тела, сила тела, которое знает свой путь, в душе осознается как память»¹⁸. Представление о телесности как о ценностной константе обуславливает характер поведения героя: его взаимодействие с миром реализуется через поступки внешнего порядка, актуализирующие эпическое начало в структуре художественного универсума. Герои-маски мыслят себя прежде всего в событийном ряду: сражении, странствии, преодолении природной стихии, преступлении, любовном противостоянии, то есть в тех ситуациях, где на первый план выходит телесная, физическая активность. Именно поэтому поэтическое мышление Н. Гумилева оказывается принципиально нарративным, предполагающим примат внешних изменений в изображаемой реальности над ментальными трансформациями лирического субъекта.

Утверждение целостности собственного «я» в акте «анемнезиса», где прошлое становится фактом настоящего, соотносится с противоположным темпоральным вектором самополагания гумилевского героя-повествователя – устремленностью в будущее. В этом случае диегетический нарратор выстраивает повествование как рассказ о грядущих со-



бытиях, причем их свершение мыслится как безусловная данность. Так, например, в стихотворении «Завещание» (1908) лирический герой, предстающий в облике мага, рефлектируя о своей посмертной участи, изначально организует высказывание в императивной модальности: «Очарован соблазнами жизни, / Не хочу я растаять во мгле, / Не хочу я вернуться к отчизне, / К усыпляющей, мертвой земле. / Пусть высоко на розовой влаге / Вечереющих горных озер / Молодые и строгие маги / Кипарисовый сложат костер» (186). Однако далее, по мере детального изображения желаемого события – ритуального сожжения мертвого тела героя, «точка зрения» нарратора трансформируется: возможное предстает в качестве факта действительности, хотя и сдвинутого по оси времени в будущее: «И свирель тишину опечалит, / И серебряный гонг заревет, / В час. Когда задрожит и отчалит / Огневеющий траурный плот. / Словно демон в лесу волхований, / Снова вспыхнет мое бытие, / От мучительных красных лобзаний / Зашевелится тело мое. / И пока к пустоте или раю / Необорный не бросит меня, / Я еще один раз отпылаю / Упоительной жизнью огня» (186–187). Таким образом, диегетический нарратор вновь расширяет свои конвенциональные возможности, занимая позицию всеведения, где пребывание в настоящем моменте времени не ограничивает знание о грядущем.

Подобный «провиденциальный» характер повествования обнаруживается в таких стихотворениях «Жемчугов», как «Одержимый» (1908) («Мне сразу в очи хлынет мгла... / На полном, бешеном галопе / Я буду выбит из седла / И покачусь в ночные топи. / Как будет страшен этот час! / Я буду сжат доспехом тесным, / И, как всегда, о soup de grâce / Я возоплю пред неизвестным», 178), «Поединок» (1909) («Но ты воротишься обратно, / Одна, в плаще весенней мглы. / И над равниной дымно-белой / Мерцая шлемом золотым, / Найдешь мой труп окоченелый / И снова склонись над ним», 210–211), «Я не буду тебя проклинать...» (1909) («Ты подаришь мне смертную дрожь, / А не бледную дрожь сладострастья, / И меня навсегда уведешь / К островам совершенного счастья», 226), «Одиссей у Лаэрта» (1909) («Но в час, как Зевсовой рукой / Мой черный жребий будет вынут, / Когда предсмертную тоской / Я буду навзничь опрокинут, / Припомню я не день войны, / Не праздник в пламени и дыме, / Не ласки знойные жены, / Увы, делимые с другими, – / Тебя, твой миртовый венец, / Глаза, безоблачнее неба, / И с нежным именем «отец» / Сойду в обители Эреба», 232).

Как видно, в едином контексте поэтической книги «Жемчуга» лирический герой-нарратор мыслит собственное «я» как духовный субстрат, целостность которого обеспечивается приобщением к различным вариантам самоопределения в бытии посредством акта «припоминания» иных жизней, тождественных константным персонажам мировой культуры, и возможностью проникать за пределы существования в настоящем. В идеологии диегетического нарратора обнаруживаются два типа отношения ко времени: «анемнетическое» восстановление прошлого и «провиденциаль-



ное» проживание грядущего. По сути, данная идеологема декларируется в стихотворении Н. Гумилева «Молитва» (1907), также включенном поэтом в состав сборника «Жемчуга»: «Солнце свирепое, солнце грозящее, / Бога, в пространстве идущего, / Лицо сумасшедшее, / Солнце, сожги настоящее / Во имя грядущего, / Но помилуй прошедшее!» (148). В утверждаемой поэтом онтологии времени настоящее оказывается точкой, в которую сходятся прошедшее и грядущее, и соответственно, лирический субъект оказывается способным проникать в различные темпоральные планы, в каждом из которых бытия субъектного «я» осознается в событийной динамике.

Постулирование «анемнетического» проживания чужой жизни и всеведения, формально разделенных, проявляется и в нарративных стихотворениях, организованных «точкой зрения» экзегетического нарратора: «Старый конквистадор» (1908), «Варвары» (1908), «Орел» (1909), «Избиение женихов» (1909), «Он поклялся в строгом храме...» (1910). Несмотря на то, что здесь повествователь отсутствует в изображаемом мире и рассказывает о событиях происходящих всецело с другими персонажами, его «точка зрения» моделируется как взгляд на себя извне. Подобное расщепление подтверждается принципиальным сходом поступков, поведения и ментальных констант персонажей и рассмотренных выше ипостасей лирического героя, явленного в диегесисе. Например, идеология героя стихотворения «Старый конквистадор» близка к системе ценностей диегетического нарратора в стихотворении «Рыцарь с цепью». (Ср.: «Там он жил в тени сухих смоковниц / Песни пел о солнечной Кастилье, / Вспоминал сраженья и любовниц, / Видел то пищали, то мантильи» (188) – «Я опять иду по скалам, пью студёные струи, / Под дыханьем океана раны зажили мои. / Но, вступая, обновленный, в неизвестную страну, / Ничего я не забуду, ничего не прокляну», 182). Фактически в подобных структурах происходит развоплощение единого субъектного «я», отчуждающего героя-маску во внешнеположную реальность и эксплицирующего свое всеведение в «точке зрения» экзегетического нарратора, однако смысловой вектор здесь остается идентичным: констатация возможности преодоления границ времени и обретение себя в едином событии бытия.

В этом отношении показательно финальное стихотворение «Жемчугов» «Сон Адама» (1909), повествуемое событие в котором становится своеобразной концентрацией отмеченных выше идеологических параметров лирического субъекта-нарратора. Экзегетический повествователь здесь, совершая интроспекцию в сознание героя (Адама), рассказывает о сновидении прародителя человеческого рода: «От плясок и песен усталый Адам. / Заснул, неразумный, у Древа Познания. / <...> И дух его сонный летит над лугами, / Внезапно настигнут зловещими снами. / Он видит пылающий ангельский меч, / Что жалит нещадно его и подругу / И гонит из рая в суровую вьюгу, / Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч... / Как звери, должны они строить жилище, / Прашой и дубиной ис-



кать себе пищи» (255). Сон героя оказывается провиденциальной картиной грядущего существования человечества, в котором Адам и Ева предстают в различных ипостасях, воплощаясь в потомках и будущих событиях. (Ср.: И кроткая Ева, игрушка богов, / Когда-то ребенок, когда-то зарница, / Теперь для него молодая тигрица <...> / Он борется с нею. Коварный, как змей, / Ее он опутал сетями соблазна. / Вот Ева – блудница, лепечет бес-связно, / Вот Ева – святая, с печалью очей, / То лунная дева, то дева земная, / Но вечно и всюду чужая, чужая» (257). Как видно, здесь происходит перекодировка «анемнетической» и «провиденциальной» направленности постижения бытия: Адам как Первочеловек в своем сновидении из абсолютного прошлого (точки сотворения мира) проникает в будущее человеческого универсума, но так как каждый человек несет в себе его частицу, то, соответственно, и нарратор оказывается приобщенным к первозданности адамова «я», то есть в самом своем существовании совершает «припоминание» души прародителя. Такое проживание опыта Первочеловека в гумилевской онтологии мыслится как путь к преодолению трагической дихотомии бытия посредством пересоздания мира.

Адам как «я», обновляющее мир, являясь героем стихотворения, завершающего поэтическую книгу «Жемчуга», символизирует собой свершение инициации лирического субъекта, «анемнетически» восстанавливающего многомерный опыт человеческого мира и «провиденциально» рассказывающего о грядущих событиях. В этом смысле можно утверждать, что идеология нарратора в «Жемчугах» намечает пути формирования новой онтологической парадигмы в творческом сознании Н. Гумилева, впоследствии реализуемой в поэтике акмеизма¹⁹.

Таким образом, при всем разнообразии повествуемых историй и лирических масок, укорененных в различные культурные контексты, идеология нарратора в поэтической книге Н. Гумилева «Жемчуга» обнаруживает определенное типологическое единство. Можно выделить два типа идеологической направленности сознания лирического повествователя в художественном мире поэта: «анемнетическое» и «провиденциальное» отношения к миру, взаимодействие которых в пределах как одного стихотворения, так и всего сборника в целом, позволяют нарратору осознать собственное «я» как субстанцию, целостность которой обеспечивается обращением к различным вариантам самоопределения в универсуме. Представляя себя в событийном ряду прошлого или будущего, лирический субъект Н. Гумилева утверждает такую онтологию времени, в которой настоящее оказывается точкой схождения прошедших и грядущих воплощений единой души, и именно это соединение способствует преодолению трагического противоречия между брэнностью телесного существования и вечностью бытия.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 396.

Zhirmunskij V.M. Preodolevshie simbolizm // Zhirmunskij V.M. Pojetika russoj poeziji. SPb., 2001. S. 396.

² *Верховский Ю.Н.* Путь поэта // Н.С. Гумилев: Pro et contra. СПб., 2000. С. 507.

Verhovskij Ju.N. Put' pojeta // N.S. Gumilev: Pro et contra. SPb., 2000. S. 507.

³ См.: *Зобнин Ю.В.* Воля к балладе (Лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 111–119; *Бобрючих Л.Я.* Сюжетно-композиционные особенности баллад Н. Гумилева // Филологические записки. Вып. 17. Воронеж, 2001. С. 252–259; *Самохвалова Я.В.* Традиция фольклорной баллады в лирике Н.С. Гумилева // Фольклор: Традиции и современность. Вып. 2. Таганрог, 2003. С. 140–148.

Sm.: Zobnin Ju.V. Volja k ballade (Liro-jepos v akmeisticheskoj jestetike Gumileva) // Gumilevskie chtenija. SPb., 1996. S. 111–119; *Bobrickih L.Ja.* Sjuzhetno-kompozicionnye osobennosti ballad N. Gumileva // Filologicheskie zapiski. Vyp. 17. Voronezh, 2001. S. 252–259; *Samohvalova Ja.V.* Tradicija fol'klornoj ballady v lirike N.S. Gumileva // Fol'klor: Tradicii i sovremennost'. Vyp. 2. Taganrog, 2003. S. 140–148.

⁴ Так, В. Брюсов в рецензии на данную книгу стихотворений отмечает: «И если встречаются нам в этом мире имена, знакомые нам по другим источникам: античные герои, как Одиссей, Агамемнон, Ромул, исторические личности, как Тимур, Данте, Дон-Жуан, Васко-де-Гама, некоторые местности земного шара, как степь Гоби, или Кастилия, или Анды, – то все они как-то странно видоизменены, стали новыми, неузнаваемыми» (*Брюсов В.Я.* Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: Pro et contra. СПб., 2000. С. 360).

Tak, V. Brjusov v recenzii na danuju knigu stihotvorenij otmechat: «I esli vstrechajutsja nam v jetom mire imena, znakomye nam po drugim istochnikam: antichnye geroi, kak Odisej, Agamemnon, Romul, istoricheskie lichnosti, kak Timur, Dante, Don-Zhuan, Vasko-de-Gama, nekotorye mestnosti zemnogo shara, kak step' Gobi, ili Kastilija, ili Andy, – to vse oni kak-to stranno vidiozmeneny, stali novymi, neuznavaemyimi» (*Brjusov V.Ja.* N. Gumilev. Zhemchuga // N.S. Gumilev: Pro et contra. SPb., 2000. S. 360).

⁵ *Смелова М.В.* Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь, 2004. С. 37.

Smelova M.V. Ontologicheskie problemy v tvorcestve N.S. Gumileva. Tver', 2004. S. 37.

⁶ *Корман Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 322–323. Необходимость такого смыслового единства, выходящего за пределы одного текста, предполагает, по мысли Л.Я. Гинзбург, «постулирование в самой жизни бытие <...> двойника» авторского «я», причем «этот лирический двойник <...> отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. <...> Реальная личность является в то же время “идеальной” личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта» (*Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997. С. 149–150).

Korman B.O. Celostnost' literaturnogo proizvedenija i jeksperimental'nyj slovar' literaturovedcheskih terminov // Korman B.O. Izbrannye trudy. Teorija literatury. Izhevsk, 2006. S. 322–323. Neobhodimost' takogo smyslovogo edinstva, vyhodjaschego za predely odnogo teksta, predpolagaet, po mysli L.Ja. Ginzburg, «postulirovanie v samoj zhizni bytie <...> dvojnika» avtorskogo «ja», pričem «jetot liricheskij dvojniki <...> otjud' ne javljaetsja jempiricheskoj, biograficheskoj lichnost'ju, vzjatoj vo vsej protivorechivoj polnote i haotichnosti svoih projavlenij. <...> Real'naja lichnost' javljaetsja v to zhe vremja “ideal'noj” lichnost'ju, ideal'nym sodержaniem, otvlečennym ot pestrogo i smutnogo mnogoobrazija zHITEJSKOGO Opyta» (*Ginzburg L.Ja.* O lirike. M., 1997. S. 149–150).



⁷ Григорьев А.Л. Акмеизм // История русской литературы. Л., 1983. Т. 4. С. 695.

Grigor'ev A.L. Akmeizm // Istorija russkoj literatury. L., 1983. T. 4. S. 695.

⁸ Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: модель мира. (К вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 146.

Slobodnjuk S.L. Nikolaj Gumilev: model' mira. (K voprosu o poetike obraza) // Nikolaj Gumilev. Issledovanija i materialy. Bibliografija. SPb., 1994. S. 146.

⁹ Самойлова Н.Ю. Субъектная организация лирики Н. Гумилева // Проблемы литературных жанров. Ч. 2. Томск, 2002. С. 36.

Samojlova N.Ju. Subjekt'naja organizacija liriki N. Gumileva // Problemy literaturnyh zhanrov. Ch. 2. Tomsk, 2002. S. 36.

¹⁰ Тадевосян Т.В. Мифологема героя в поэтическом творчестве Н.С. Гумилева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МПГУ. М., 2008. С. 6–7.

Tadevosjan T.V. Mifologema geroja v poeticheskom tvorchestve N.S. Gumileva: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / MPGU. M., 2008. S. 6–7.

¹¹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т.1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910) / Под ред. Ю.Н. Зобнина. М., 1998. Здесь и далее тексты Н. Гумилева цитируются по данному изданию, в скобках указан номер страницы.

Gumilev N.S. Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. T.1. Stihotvorenija. Pojemy (1902–1910) / Pod red. Ju.N. Zobnina. M., 1998. Zdes' i dalee teksty N. Gumileva citirujutsja po dannomu izdaniju, v skobkah ukazan nomer stranicy.

¹² Тамарченко Н.Д. Событие. // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999. С. 80.

Tamarchenko N.D. Sobytie. // Literaturovedcheskie terminy (materialy k slovarju). Vyp. 2. Kolomna, 1999. S. 80.

¹³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 90–91.

Shmid V. Narratologija. M., 2003. S. 90–91.

¹⁴ Отметим, что в данном случае речь идет именно о нарративных реализациях лирического героя, а не героя «ролевой» лирики. По замечанию И.Н. Исаковой, «стихотворения с ролевым героем обычно опознаются по номинациям персонажей», но этот критерий является ненадежным, «поскольку способ воссоздания мира может не соответствовать ролевому герою, оказывающемуся не более чем маской» (Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. 2003. № 1. С. 36). В стихотворениях Н. Гумилева, где наррация организована диетическим повествователем, именно нарративная маска становится индексом аксиологических представлений субъектного «я». Формально лирический герой у Н. Гумилева близок «ролевому», однако в различных ипостасях – средневекового воина («Поединок», 1909) или жреца Древнего мира («Царица», 1909) – его система ценностей, как правило, оказывается идентичной, что приводит к репрезентации не принципиально чужого «я», а вариативного реализуемой единой идеологии.

Отметим, что в данном случае речь идет именно о нарративных реализациях лирического героя, а не героя «ролевой» лирики. По замечанию И.Н. Исаковой, «стихотворения с ролевым героем обычно опознаются по номинациям персонажей», но этот критерий является ненадежным, «поскольку способ воссоздания мира может не соответствовать ролевому герою, оказывающемуся не более чем маской» (Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. 2003. № 1. С. 36). В стихотворениях Н. Гумилева, где наррация организована диетическим повествователем, именно нарративная маска становится индексом аксиологических представлений субъектного «я». Формально лирический герой у Н. Гумилева близок «ролевому», однако в различных ипостасях – средневекового воина («Поединок», 1909) или жреца Древнего мира («Царица», 1909) – его система ценностей, как правило, оказывается идентичной, что приводит к репрезентации не принципиально чужого «я», а вариативного реализуемой единой идеологии.



¹⁵ Платон. Менон // Платон. Апология Сократа; Критон; Ион; Протагор. М., 1999. С. 588–589.

Platon. Menon // Platon. Apologija Sokrata; Kriton; Ion; Protagor. M., 1999. S. 588–589.

¹⁶ Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.

Basker M. Rannij Gumilev: Put' k akmeizmu. SPb., 2000.

¹⁷ Так, Вяч. И. Иванов в статье «Поэт и чернь» (1904) утверждает, что «воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самознания, есть вместе с тем и тем самым – орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» (*Иванов Вяч. И. Поэт и чернь // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Bruxelles, 1971–1987. С. 713*).

Так, Vjach. I. Ivanov v stat'e «Pojet i čern'» (1904) utverzhdaet, chto «vospominanie, kak uchit Platon, opravdyvaetsja na poete, poskol'ku on, buduchi organom narodnogo samosoznanija, est' vmeste s tem i tem samym – organ narodnogo vospominanija. Chrez nego narod vspominaet svoju drevnjuju dushu i vosstanovljaet spjaschie v nej vekami vozmozhnosti» (*Ivanov Vjach. I. Pojet i čern' // Ivanov Vjach. I. Sobraie sochinenij: V 4 t. T. 1. Bruxelles, 1971–1987. S. 713*).

¹⁸ Бахтин М.М. Гумилев // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000. С. 359.

Bahtin M.M. Gumilev // Bahtin M.M. Sobraie sochinenij. T. 2. M., 2000. S. 359.

¹⁹ Как известно, Н. Гумилев наравне с понятием «акмеизм» предлагал равноценное ему понятие «адамизм».

Как известно, N. Gumilev naravne s ponjatiem «akmeizm» predlagal ravnocennoe emu ponjatie «adamizm».



ПОБЕДА АВТОРА НАД РАССКАЗЧИКОМ:

«Отчаяние» Владимира Набокова как «насквозь пародийный роман»

Статья посвящена роману В. Набокова «Отчаяние» – его первому «насквозь пародийному» роману, полностью построенному на принципе удвоения /двойничества. Структура «текст в тексте» при полном совпадении «внешнего» и «внутреннего» текстов позволяет увидеть «борьбу» между повествовательными инстанциями рассказчика и имплицитного автора и оценить победу последнего над первым.

Ключевые слова: «Отчаяние» Владимира Набокова; пародия (пародирование); двойничество; повествовательные инстанции; имплицитный автор; персонаж; сюжет; дневник.

«Отчаяние» – шестой роман Владимира Набокова; и, по мнению некоторых исследователей, именно здесь «[в] набоковском стиле впервые проявилось металитературное и пародическое начало»¹. Даже если с этим можно спорить², представляется несомненным то, что «Отчаяние» – первый «насквозь пародийный»³ роман Набокова. Вообще пародирование – один из главнейших творческих приемов Набокова; в следующих за «Отчаянием» произведениях писателя и роль, и «массовая доля», и разнообразие проявлений пародии только возрастают, а сама она усложняется, делается все более тонкой и изощренной. «Отчаяние» же можно назвать «азбукой» пародии, пародийной «гаммой»⁴. Не удивительно поэтому, что, открывая для себя пародию и ее возможности, писатель начинает с «азов» – с идеи, которая изначально составляет природу всякой пародии как связи двух планов с обязательной неувязкой, смещением между ними⁵, – с идеи удвоения – двойничества, в частности⁶.

«Отчаяние» – роман нарочито «удвоенный». Явное удвоение демонстрируют и удвоению подвергаются практически все элементы каждого уровня структуры романа. Эпизоды, детали и мотивы не только говорят о сходстве, двойниках, зеркалах и изображениях (портретах), но и сами удвоены в организации текста (повторяются /перекликаются)⁷. Очевидны пары «двойников»: Герман и Феликс, Герман и Ардалион, Герман и русский писатель (Набоков). Система голосов тоже предполагает пары самостоятельных голосов: Германа и Ардалиона и (на метауровне) Германа и Набокова. Самый тип риторического построения текста предлагает /предполагает удвоение: «Отчаяние» есть «текст в тексте», причем особый его тип: «внешний» и «внутренний» тексты идентичны; «внешний» текст представлен вынесенными на обложку именем автора (Набоков), заглавием («Отчаяние») и авторским определением жанра (роман). Это жанровое определение – главный маркер удвоения текста, поскольку «внутренний» текст, написанный персонажем Германом, именуется им повестью.



Такой тип построения далеко не случаен: он с самого начала подчеркивает организацию повествовательных уровней в тексте «Отчаяния», отчетливо обозначая инстанции рассказчика и имплицитного автора; полное же совпадение двух текстов обеспечивает «подлинную борьбу»⁸ между двумя инстанциями. Побеждает в ней в конце концов, конечно же, автор. Рассказчик Герман – повествователь принципиально ненадежный, его эстетическая установка прямо противоположна эстетическим воззрениям Набокова – человека и писателя. «Отчаяние», таким образом, представляет собой пародийный сказ⁹: творя свой роман на /в пространстве повести Германа, Набоков удваивает ее текст, «передразнивая» ее автора: он повторяет слова оригинала без изменения, но изменяет интонацию, высвечивает другой смысл тех же слов, переносит внимание на другие детали, тем самым изменяя (высмеивая) общий смысл изначального текста. Таким образом, он отвергает художественную установку Германа и развенчивает его как художника даже в его собственных глазах.

Маркеры, позволяющие увидеть диалогический угол между Германом и Набоковым – имплицитным автором¹⁰, достаточно хорошо изучены исследователями. Эти маркеры выявляют двоякую природу несоответствия между точками зрения персонажа и автора. Во-первых, говорим о когнитивном и перцептивном несоответствии; во-вторых, о несоответствии этическом и идеологическом. Соединение обоих типов, по мнению исследователей, представляет собой структурную основу романа¹¹.

Однако когнитивные или этические несоответствия между Германом и Набоковым обнаруживают себя не только посредством текстовых маркеров. Произведение построено так, что, при полном совпадении «внешнего» и «внутреннего» текстов, роман Набокова «Отчаяние» больше (длиннее) одноименной повести Германа, так что у Набокова появляется некоторое «собственное» пространство, которое изначально Германом не предусматривалось вовсе. Речь идет о последней, одиннадцатой, главе.

Как известно, Герман намеревался написать повесть из десяти глав и закончить ее эпилогом, составленным по «классическому рецепту»¹² и со счастливым концом. Набоковедами уже отмечалось, что «Герман строит свою повесть о двойниках по принципу симметрии. Между пятой и шестой главой проходит ось, разделяющая повесть на две равные части, причем одна ее половина является как бы отражением другой. В каком-то смысле Герман заставляет композицию своей повести о двойниках подражать ее теме. На оси, проходящей между пятой и шестой главой повести, как на поверхности зеркала, встречаются координаты симметрично распределенных мотивов. <...> Последняя, одиннадцатая глава не предусматривалась Германом. Она была написана после того, как, прочитав свою законченную повесть, он обнаружил в ней роковую ошибку. Композиционно эта глава принадлежит не повести, а роману»¹³.

На этой главе мы и сосредоточимся. Мы рассмотрим отношения инстанций рассказчика и имплицитного автора, как они проявляются здесь,



в главе, в которой автор празднует победу над рассказчиком, совершенно его не щадя. Собственно, сама эта глава есть наказание Герману; недаром название «Отчаяние» для своей повести он придумывает именно в одиннадцатой главе¹⁴.

Но прежде всего уточним, что подобная победа оказывается возможной, в первую очередь, благодаря тому, что в одиннадцатой главе меняется композиционная форма письма. Глава представляет собой три дневниковые записи.

Может показаться, что перемена композиционной формы не имеет особенного значения, ведь вся предшествующая этим записям повесть Германа с ее повествованием от первого лица, свободным выражением мыслей и чувств рассказчика, а также предельной субъективностью мало отличается от дневника.¹⁵ Не случайно выбор заглавия своей повести Герман начинает с отказа от названия «Записки...» – с его стороны это выпад в сторону Достоевского, но это одновременно и признание близости собственного произведения художественному дневнику.¹⁶ Со стороны же Набокова это, помимо прочего, – отсылка к гоголевским «Запискам сумасшедшего», которые, в свою очередь, содержат элементы *пародии* на дневник как жанр¹⁷.

Однако перемена композиционной формы чрезвычайно значима. Герману такая перемена не нравится, он сокрушается, что его «повесть вырождается в дневник» (525). Однако обращение его к дневниковой форме (хотя это ему и невдомек) вполне закономерно: «зачастую герой и обращается к дневнику в тот момент, когда ощущает, что его связи с миром находятся под угрозой катастрофического разрыва»¹⁸. Не забудем, что первая фраза одиннадцатой главы и, соответственно, первая фраза дневника Германа: «Я на новом месте: приключилась беда» (518). «Дневник делается для него [героя] своеобразным прибежищем: с его помощью он пытается – и обычно тщетно – запечатлеть и запечатать “свое” с тем, чтобы защитить его от разрушающего воздействия действительности»¹⁹.

В самом деле, если запечатленные в повести события (ее фабулу²⁰), так же как и ее сюжет и композицию, Герман спланировал заранее, то в дневнике он вынужден всего лишь планомерно-последовательно фиксировать происходящие с ним события, контролировать ход и характер которых, крайне для него неблагоприятный, он не в состоянии.

Таким образом, то, что Набоков выступает «хозяином» главы, написанной Германом в форме дневника (по определению, наиболее интимной композиционной форме), определяется тем простым фактом, что если с первой по десятую главы авторов *художественного текста* было два: рассказчик Герман и стоящий за и над ним имплицитный автор Набоков, – то теперь, в одиннадцатой главе, автор остался один: Герман, завершив свою повесть (при этом не закончив ее)²¹, пишет дневник, Набоков, напротив, продолжает заканчивать и завершать свой роман, и дневник Германа – оче-



редная и последняя глава его. Иными словами, разница между дневником Германа по отношению к его повести и дневником Германа по отношению к роману Набокова может быть выражена в бахтинских терминах первичного и вторичного жанров: дневник Германа для него самого – это событие его бытовой жизни, дневник Германа для Набокова, принявшего его в свой роман, – событие литературно-художественное²².

И, имея теперь в своем распоряжении целую главу и будучи абсолютным свободным от необходимости оглядываться на художественные потуги Германа, Набоков в «своей» одиннадцатой главе пародирует всю повесть Германа. Он бьет своего персонажа его же оружием. Как в произведении Германа все подчинено идее отражения и симметрии, так одна одиннадцатая глава отражает всю его повесть, но отражает в кривом зеркале, изменяя в ней отношение и к самим удвоению и симметрии – заветным идеям Германа и основополагающим принципам построения его повести.

Эпизоды одиннадцатой главы повторяют, удваивают ключевые эпизоды Германовой повести, но пародийно искажают их – отражают их детали с точностью до наоборот или же подчеркивают и высвечивают те их детали, которые Герман зафиксировал, но которым не придал значения, – и это суть не просто очередной маркер когнитивного и перцептивного несоответствия позиций рассказчика и имплицитного автора, но результат торжества и насмешки последнего над первым.

Первый и очевиднейший сдвиг в отражении тот, что три дневниковые записи в одиннадцатой главе невозможно поделить пополам без остатка, чтобы заставить половины отражать друг друга. Остановимся подробнее на трех важнейших «двойных» эпизодах повести и дневника.

Герман начинает свою повесть с обширного эпизода, открывающегося медитацией о собственном таланте и писательском мастерстве, сомнениями о том, как начать свой рассказ, при этом допускает несколько «фальстартов»: начинает и не заканчивает предложения. Наконец, признается: «Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать», – и сравнивает себя, нерешительного, с пожилым человеком, бегущим за «могучим автобусом <...> рассказа» (397).

За этой медитацией следуют некоторые сведения о родителях Германа и затем собственно сцена прогулки Германа по окраине Праги в майский «продувной день, голубой, в яблоках»: подъем на холм, любование лежащим под ним городом, спуск с холма по шоссе-дороге, поиски, «где бы присесть отдохнуть» и, наконец, обнаружение спящего Феликса. Минута, когда Герман видит Феликса – человека, похожего на него, как он считает, как отражение в зеркале, была «невероятная минута. Я смотрел на чудо, и чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью, бесцельностью, но, быть может, *уже тогда, в ту минуту, рассудок мой начал пытаться совершенство, добиваться причины, разгадать цель*» (399, 400, 401).



Этот первый эпизод повести отражается в первом же эпизоде одиннадцатой главы. «Я на новом месте: приключилась беда. Думал, что будет всего десять глав, – ан нет! Теперь вспоминаю, *как уверенно, как спокойно, несмотря ни на что, я дописывал десятую*, – и не дописал: горничная пришла убирать номер, я от нечего делать вышел в сад, – и меня обдало чем-то тихим, райским. Я даже сначала не понял, в чем дело, – но встряхнулся, и вдруг меня осенило: *ураганный ветер, дувший все эти дни, прекратился*.

Воздух был дивный <...>. Я пошел вдоль шоссе, <...> а потом сел на траву и, глядя <...> на *глубокое-глубокое, голубое-голубое* небо, подумал с млеющей нежностью <...>, что *начинается новая простая жизнь, тяжёлые творческие сны миновали...* Вдали, со стороны гостиницы, показался *автобус*, и я решил в *последний раз* позабавиться чтением берлинских газет. *В автобусе* я сперва притворялся спящим <...>, но вскоре заснул по-настоящему» (518).

Как видим, набор деталей, составляющих оба эпизода, один и тот же; различаются именно знаки этих деталей: «минус» меняется на «плюс», «плюс» – на «минус». Сомнения начинающего повествование сменяются уверенностью пишущего его окончание (впрочем, эта уверенность не приводит к триумфу). Меняются холм, шоссе и трава, на которую садится Герман, чтобы, в первом случае, начать плести свой замысел, а во втором случае – радоваться окончанию всех волнений, связанных с осуществлением этого замысла (как убийством, так и написанием повести). Меняется сам Герман: в начале повести рассудок его начинает «добиваться причины, разгадывать цель», в конце он засыпает, по-видимому, убаюканный мерным движением автобуса. Этот автобус, благополучно увозящий Германа к газетам с роковым для него известием, любопытно сравнить с автобусом из первой главы: автобусом, за которым Герман боится не поспеть, – образом предстоящего письма.

Наконец, еще одно важное изменение: на смену ветреному дню начала событий приходит безветренный день их конца. Исследователями отмечалось, что ветер, дующий уже в первой главе Германовой повести и становящийся все сильнее по мере написания рукописи – вплоть до ураганного в десятой главе, – суть проявление имплицитного автора, таким образом демонстрирующего себя рассказчику²³. В одиннадцатой главе ветер вдруг стихает. «Но было бы ошибочно, – говорит исследователь, – считать эту “райскую тишину” <...> заслуженной наградой творцу. Это скорее затишье перед последней бурей, передышка перед роковой развязкой»²⁴.

Здесь, принимая во внимание логику наших рассуждений, добавим, что резкое прекращение ветра в одиннадцатой главе можно объяснить тем, что ему просто незачем дуть, ведь эта глава «принадлежит» Набокову, он победил, разрушил планы Германа по созданию симметричной повести об убийстве со счастливым исходом для преступника-«эстета», так что роковая для Германа развязка и есть та самая победа автора над ним.



Метаморфоза происходит и с заключительным эпизодом повести в отражении одиннадцатой главы. Заканчивая десятую, последнюю, как он думал, главу своего рассказа, Герман признается: «Но теперь, когда я кончаю, когда мне, в общем, нечего больше рассказать, мне так жалко с этой исписанной бумагой расстаться» (518). И, продлевая это расставание, не успевает закончить предложения: как мы узнаем уже из одиннадцатой главы, приходит горничная, а Герман выходит в безветренный сад, садится на траву и думает о том, что тяжелые творческие сны миновали.

Напротив, завершая одиннадцатую главу, а точнее – последнюю запись дневника, вести который по определению значит продлевать собственную жизнь²⁵, Герман не колеблется и ставит точку (хотя и довольно многозначительную): «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь»²⁶.

Наконец, рассмотрим вставной эпизод из одиннадцатой главы, который отражает, разумеется, искажая, два главных и в свою очередь взаимоотражающих эпизода повести Германа из второй и девятой глав. Это две поездки Германа на место преступления: летняя поездка в компании Лиды и Ардалиона и мартовская поездка с Феликсом, которого Герман привозит туда, чтобы убить.

Двойничество этих эпизодов из второй и девятой глав уже, конечно, отмечалось набоковедами. Проследившая симметричность их деталей, исследователь добавляет в конце: «Разумеется, Феликс [в эпизоде из девятой главы. – *И.Б.*] оставляет в машине предательскую палку, о которой Герман не вспоминает до тех пор, пока ее не обнаружила полиция. [В симметричном эпизоде из второй главы. – *И.Б.*] Ардалион, отправляясь на свой лесной участок, будущее место преступления, захватил с собой бутылку водки, которую Лида отобрала у него и закопала. О бутылке, как и о палке Феликса, все забывают до тех пор, пока полиция не обыскивает место преступления»²⁷.

К этому следует сделать принципиальное добавление. Ардалионова бутылка водки обнаруживается в десятой главе, то есть еще в пределах повести Германа, – и вызывает у последнего всего лишь ухмылку: «Жалею, что я не запрятал где-нибудь и балалайку, чтобы доставить им [полиции] удовольствие вообразить славянское убийство под чоканье рюмочек и пение “Пожалей же меня, дорогая...”» (516–517). Тщательно выстраивая симметричную композицию своей повести, следя за удвоением эпизодов и деталей ее сюжета, Герман не видит, что у бутылки водки Ардалиона тоже есть «двойник» – палка Феликса. Эта невнимательность Германа так же, как и двойничество предметов, опять становится объектом насмешки для Набокова. Палка Феликса обнаруживается именно в одиннадцатой главе, на «набоковской» территории, и эта находка вызывает у Германа уже совершенно иные эмоции, заставляя его удивиться как никогда в жизни: «Я сидел в постели, выпученными глазами глядя на страницу, на мною же <...> написанную фразу, и уже понимал, как это непоправимо» (522).



Доказательства пародийного отражения повести Германа в одной главе продолжающего ее романа Набокова можно множить (не забудем также и об удвоенной фабульной модели «Отчаяния»: первая охватывает события, развивающиеся в главах с первой по десятую, вторая, пародирующая ее, разворачивается, как несложно догадаться, в пределах одной одиннадцатой главы). Однако и приведенных примеров кажется достаточно, чтобы утверждать: «борьба» между рассказчиком и имплицитным автором в «Отчаянии» строится не только на несоответствиях между точками зрения повествовательных инстанций. Автор торжествует «победу» и за счет композиционного решения романа, позволившего отразить и удвоить главные события повести, передразнить излагающего их рассказчика и тем самым присвоить роману славу первого «насквозь пародийного» романа Набокова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы: Биография. М.; СПб., 2001. С. 448–449.

Bojd B. Vladimir Nabokov: Russkie gody: Biografija. M.; SPb., 2001. S. 448–449.

² См. книгу А.В. Млечко «Игра, метатекст, трикстер: пародия в “русских” романах В.В. Набокова» (Волгоград, 2000), в которой пародийное начало в творчестве Набокова рассматривается как структурообразующий элемент на примере в том числе и написанных до «Отчаяния» романов «Король, дама, валет», «Соглядатай», «Камера obscura». При этом интересно, что «Отчаяние» А.В. Млечко не рассматривает вовсе. Ряд же повествований от лица ненадежных рассказчиков Набоков открыл романом «Соглядатай» (1930), написав который, превратился в «одного из крупнейших писателей нашего времени» (Н. Берберова).

Sm. knigu A.V. Mlečko «Igra, metatekst, trikster: parodija v “russskih” romanah V.V. Nabokova» (Volgograd, 2000), v kotoroj parodijnoe nachalo v tvorcestve Nabokova rassmatrivaetsja kak strukturoobrazujuščij jelement na primere v tom čisle i napisannyh do «Otchajanija» romanov «Korol’, dama, valet», «Sogljadataj», «Kamera obskura». Pri jetom interesno, čto «Otchajanie» A.V. Mlečko ne rassmatrivaet vovse. Rjad zhe povestvovanij ot lica nenadežnyh rasskazčikov Nabokov otkryl romanom «Sogljadataj» (1930), napisav kotoryj, prevratilsja v «odnogo iz krupnejših pisatelej našego vremeni» (N. Berberova).

³ *Левин Ю.И.* Заметки о пародийности у В. Набокова и вообще // Текст. Интертекст. Культура: Сборник докладов международной научной конференции. М., 2001. С. 298–304.

Levin Ju.I. Zametki o parodijnosti u V. Nabokova i voobsche // Tekst. Intertekst. Kul’tura: Sbornik dokladov mezhdunarodnoj naučnoj konferencii. M., 2001. S. 298–304.

⁴ Возможно, именно этим началом работы с пародией как основополагающим принципом построения текста можно объяснить мнение критиков, что «при всей легкости его [Набокова] стиля в композиции романа есть досадные слабости. <...> [Б]ездоказательное предположение Германа о существовании двойника оказалось слишком хрупкой и слабой основой для романа. Он до конца остается малоубедительным, и страницы, которые волновали бы в другой книге и другом контексте, здесь способны лишь изредка преодолеть нашу дистанцированность от сюжета, центральная предпосылка которого не может перевесить чашу недоверия». – *Бойд Б.* Указ. соч. С. 454–455.

Vozmožno, imenno etim nachalom raboty s parodiej kak osnovopolagajuščim principom postroenija teksta možno objasnit’ mnenie kritikov, čto «pri vsej legkosti ego [Nabokova] stilja v kompozicii romana est’ dosadnye slabosti. <...> [B]ezdokazatel’noe predpolozhenie Germana o suschestvovanii dvojnika okazalos’ slishkom hrupkoj i slaboj osnovoj dlja romana. On do konca ostaetsja maloubeditel’nym, i stranicy, kotorye volnovali by v drugoj knige i drugom kontekste, zdes’



sposobny liš' izredka preodoleť našu distancirovanost' ot sjuzheta, central'naja predposylka kotorogo ne mozhет perevesit' chashu nedoverija». – *Bojd B. Ukaz. soch. S. 454–455.*

⁵ *Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.*

Tynjanov Ju.N. Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii) // Tynjanov Ju.N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M., 1977. S. 201.

⁶ *Фрейдэнберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 392–404.*

Frejdenberg O.M. Proishozhdenie parodii // Russkaja literatura XX veka v zerkale parodii: Antologija. M., 1993. S. 392–404.

⁷ См. об этом: *Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 42; Бойд Б. Ukaz. soch. С. 448–449.*

Sm. ob jetom: *Davydov S. «Teksty-matreshki» Vladimira Nabokova. SPb., 2004. S. 42; Bojd B. Ukaz. soch. S. 448–449.*

⁸ *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985. P. 303.*

⁹ Ср.: «<...> чрезвычайно существенно различие пародийного и простого сказа. Борьба двух голосов в пародийном сказе порождает совершенно специфические языковые явления <...>». – *Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo» // Bahtin M.M. Sobr. soch.: V 7 t. T. 6. M., 2002. С. 217.*

Sr.: «<...> chrezvychajno suschestvenno razlichenie parodijnogo i prostogo skaza. Bor'ba dvuh golosov v parodijnom skaze porozhdaet sovershenno specificheskie jazykovye javlenija <...>». – *Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo» // Bahtin M.M. Sobr. soch.: V 7 t. T. 6. M., 2002. S. 217.*

¹⁰ Далее, для краткости, под «Набоковым» мы будем подразумевать инстанцию имплицитного автора.

Dalee, dlja kratkosti, pod «Nabokovym» my budem podrazumevat' instanciju implicitnogo avtora.

¹¹ *Tammi P. Op. cit. P. 292, 303.*

¹² *Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 507. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы; курсив везде мой. – И.Б.*

Nabokov V.V. Otchajanie // Nabokov V.V. Sobr. soch. russkogo perioda: V 5 t. T. 3. SPb., 2006. S. 507. Dalee ssylki na jeto izdanie dany v tekste s ukazaniem stranicy; kursiv vezde moj. – I.B.

¹³ *Давыдов С. Ukaz. soch. С. 42.*

Davydov S. Ukaz. soch. S. 42.

¹⁴ Полезные замечания о названии романа см. в статье Е.А. Полевой «Я и Другой в жизни и искусстве: “Отчаяние” В.В. Набокова и “Автор и герой в эстетической деятельности” М.М. Бахтина» (Набоковский сборник. 2011. № 1. Особ. с. 145 и сноска 14).

Poleznye zamechanija o nazvanii romana sm. v stat'e E.A. Polevoj «Ja i Drugoj v zhizni i iskusstve: “Otchajanie” V.V. Nabokova i “Avtor i geroj v jesteticheskoj dejatel'nosti” M.M. Bahtina» (Nabokovskij sbornik. 2011. № 1. Osob. s. 145 i snoska 14).

¹⁵ *Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 62.*

Savinkov S.V. Dnevnikovaja forma // Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 62.

¹⁶ См.: *Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 2. М., 1964. Стлб. 708.*

Sm.: *Chudakova M.O. Dnevnik // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija: V 9 t. T. 2. M., 1964. Stlb. 708.*

¹⁷ *Песков А.М., Турбин В.Н. Дневник // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 141.*



Peskov A.M., Turbin V.N. Dnevnik // Lermontovskaja jenciklopedija. M., 1981. S. 141.

¹⁸ *Савинков С.В. Указ. соч. С 62.*

Savinkov S.V. Ukaz. soch. S 62.

¹⁹ Там же.

Tam zhe.

²⁰ Ср.: *Давыдов С. Указ. соч. С. 40.*

Sr.: *Davydov S. Ukaz. soch. S. 40.*

²¹ См.: *Абрамовских Е.В. Незавершенность художественная // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 136–137; Она же. Незаконченность текста // Там же. С. 137–138.*

Sm.: *Abramovskih E.V. Nezavershennost' hudozhestvennaja // Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 136–137; Ona zhe. Nezakonchennost' teksta // Tam zhe. S. 137–138.*

²² *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 tvorche-stva. M., 1979. S. 239.

²³ *Давыдов С. Указ. соч. С. 56–57.*

Davydov S. Ukaz. soch. S. 56–57.

²⁴ Там же. С. 58–59.

Tam zhe. S. 58–59.

²⁵ «С прекращением письма прекращается и жизнь». – *Савинков С.В. Указ. соч. С. 62.*

«S prekrascheniem pis'ma prekraschaetsja i zhizn'». – *Savinkov S.V. Ukaz. soch. S. 62.*

²⁶ Ср. измененный финал английской версии «Отчаяния», появившейся спустя тридцать лет. Вслед за процитированным последним предложением русской версии в английской версии появился еще один абзац – та самая «небольшая речь» для столпившихся под его окнами зевак, ожидающих его ареста. Последние слова этой речи: «Мне нужен свободный проход. Только и всего. Благодарю. Сейчас я выхожу» (пер. Г. Барабтарло), – есть последние слова последней дневниковой записи Германа и всего текста «Отчаяния». Герман выходит из комнаты, из игры, из своего текста – и в буквальном смысле из жизни: за пределами текста его ожидают арест и казнь. Таким образом, в английской версии романа заключительная точка еще более окончательна.

Sr. izmenennyj final anglijskoj versii «Otchajanija», pojavivshejsja spustja tridcat' let. Vsled za procitirovannym poslednim predlozheniem russkoj versii v anglijskoj versii pojavilsja ewe odin abzac – ta samaja «nebol'shaja rech'» dlja stolpivshihsja pod ego oknami zevak, ozhidajuschih ego aresta. Poslednie slova jetoj rechi: «Mne nuzhen svobodnyj prohod. Tol'ko i vsego. Blagodarju. Sejchas ja vyhozhu» (per. G. Barabtarlo), – est' poslednie slova poslednej dnevnikovoj zapisi Germana i vsego teksta «Otchajanija». German vyhodit iz komnaty, iz igry, iz svoego teksta – i v bukval'nom smysle iz zhizni: za predelami teksta ego ozhidajut arest i kazn'. Takim obrazom, v anglijskoj versii romana zakljuchitel'naja tochka esche bolee okonchatel'na.

²⁷ *Бойд Б. Указ. соч. С. 452.*

Bojd B. Ukaz. soch. S. 452.



ПЕРФОРМАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ АЛЕКСАНДРА СТРОГАНОВА

В статье рассматриваются визуальные аспекты перформатизации новейшей отечественной драматургии. В качестве одного из ярких образцов метадрамы анализируется пьеса современного драматурга Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый».

Ключевые слова: драма; драматургический дискурс; перформативность; сценический и драматический хронотопы; читатель-зритель.

В театроведении и теории литературы перформативный потенциал драмы, как правило, связывается со структурно-смысловыми возможностями драматургического дискурса реализовываться в границах «коммуникативной партиципации», требующей от участников предельной вовлеченности в процесс эстетического взаимодействия.

Важные суждения относительно процессов активизации реципиента в современном «постдраматическом театре» (Х.-Т. Леманн) содержатся в некоторых театроведческих работах. Так, проясняя специфику концепта «современного спектакля», Э. Фишер-Лихте утверждает, что нынешний театр «конституируется и самоопределяется» исключительно посредством своей перформативности, под которой подразумевается «совершение действий, обладающих самореференциальностью и реально конституирующихся»¹. Фишер-Лихте выделяет ряд свойств современного спектакля, а именно: «порожденную спецификой перформативных процессов “сфокусированную материальность”»; согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей, обусловленную их совместным одновременным присутствием»; и, что особенно важно, «принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств используемых элементов и от того, в каком контексте эти элементы применяются»².

П. Пави, актуализируя соотнесенность теоретико-литературного и театроведческого подходов, считает, что читатель драмы принимает «за реальное и подлинное вымысел (фикцию), а именно – художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы “наш”, возможный мир»³. Поскольку драматургическое время, представленное в двух аспектах (времени сценического и времени драматического), всегда тяготеет к настоящему, «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица»⁴, *перформатируя* и эстетическую активность читателя-зрителя. Важный аспект перформативности, как можно понять из наблюдений исследователя, напрямую связан с организацией сценического пространства, визуальные аспекты которого непосредственным образом влияют на процесс конкретизации драматического произведения реципиентом.



Учитывая высказанные теоретические соображения, в разговоре о перформативном потенциале новейшей драматургии имеет смысл сосредоточиться на тех свойствах структуры произведений, которые «призваны наделять статусом событийности» (В.И. Тюпа) аспекты драматургического высказывания, напрямую связанные с его визуально-сценическими стратегиями.

Особый интерес с этой точки зрения представляют пьесы драматурга Александра Строганова. Его творчество оказывается маргинальным по отношению как к «мейстримовым», так и к «новодрамовским» траекториям развития отечественной драматургии. При этом многие из визуальных атрибуций перформативности современной драматургии проявляются в произведениях Строганова с особой отчетливостью.

К творчеству этого автора исследователи только начинают обращаться. Наиболее интересные наблюдения и суждения (в том числе и о перформативном потенциале пьес драматурга) содержатся в работах А.В. Сеницкой и О.В. Семиницкой, посвященных анализу драм «Шахматы шута» и «Лисицы в развалинах»⁵. Поэтика театрального света в пьесе «Черный, белый, акценты красного, оранжевый», о которой в дальнейшем и пойдет речь, специально рассматривается в статье М.Г. Куликовой⁶.

Обратимся к «автотематическому тексту (драме о театре)» (М.Г. Куликова) «Черный, белый, акценты красного, оранжевый», имеющему подчеркнuto театрально-визуальные признаки. Здесь воспроизводится сценически организованный процесс рефлексии стареющего фотографа Плаксина, по ходу действия вступающего в общение со своими клиентами – людьми, которых он когда-то в прошлом фотографировал или мог бы сфотографировать. Среди них – и те, что состоят с Плаксиным в родственных связях (приемный сын Смехов, жена, дочери), и те, что случайно попали на пленку (почтальон), и те, кто является, скорее, не столько реальными, сколько желаемыми «моделями» фотографа, плодом его профессиональной имажинации. В авторской аннотации пьесы (не являющейся элементом драматургической структуры) предлагается вероятностная стратегия ее интерпретации: «Конфликт времен. Трагедия пожилого фотографа на фоне нарождающегося тысячелетия. Пьеса написана в непривычной манере “контрольных отпечатков”, позволяющей придать происходящим в ней событиям оригинальный аналитический ряд, особый ритм и дополнительный объем»⁷.

Заглавие пьесы можно истолковать как вербальную презентацию визуально-перформативного жеста, адресованного читателю-зрителю и создающего коммуникативные условия присутствия адресата здесь-и-сейчас, жанровый характер соотносительности цветов и их оттенков маркируется в подзаголовке – «контрольные отпечатки в двух действиях». Следовательно, при первоначальном чтении пьесы обозначенные цвета должны напрямую связываться с контрольными отпечатками – отражени-



ем моделируемой в снимках реальности, а *фотографическое* сопрягаться с *театральным*. В названии пьесы Строганова можно заметить и цветовую оппозицию (черно-белый / *цветной*), которая по мере развития действия приобретает атрибуты *живого / мертвого, реального / кажущегося*.

Важную роль в механизме конкретизации происходящего на сцене имеет также и эпиграф – высказывание Леонардо да Винчи: «Воздух наполнен незримыми образами вещей – нужна только отражающая поверхность, чтобы они стали зримыми». Собственно, все происходящее в пьесе представлено в «отражающем» хронотопе, где в процессе проецирования «контрольных отпечатков» совмещается драматическое и сценическое время-пространство. Отождествление двух планов репрезентации жизни героя в театральном топосе может свидетельствовать о том, что перед читателем/зрителем будет разыгрываться «театр (героя) для себя», пронизанный перформативностью высказываний-действий как главного героя, так и эксплицитного адресата – его место в определенных сценах фиксируется в зале (см., например: «ПЛАКСИН (Подмигивает в зрительный зал) Вот, умирать пришел» (Пауза.))⁸). Театральная сцена, таким образом, уподобляется пространству-проявителю. В контексте фотографичности всей пьесы это имеет особый смысл – на протяжении действия «незримые образы» будут обретать визуальные очертания (то вполне отчетливые, то весьма условные).

Номинации половины действующих лиц в афише (а в дальнейшем и в тексте самой пьесы) акцентируют внимание на возрасте одних и тех же персонажей, выступающих в качестве двойников – биографических отражений главного героя:

ОЛЬГА (в детстве)
ВЕРА (в детстве)
ЛЮБОВЬ (в детстве)
АНАСТАСИЯ (в детстве)
ОЛЬГА (в юности)
ВЕРА (в юности)
ЛЮБОВЬ (в юности)
АНАСТАСИЯ (в юности).

Из этого перечня становится понятно, что в драматическом сюжете соотносятся различные временные отрезки жизни второстепенных персонажей и самого Плаксина.

Драма открывается обширной ремаркой, выстраиваемой таким образом, чтобы сопроводить процесс прочтения пьесы рецептивно-ценностным отношением, от которого напрямую зависит специфика постановочной визуализации и самого пространства, и происходящих в нем событий:



*«Всеядность, самодостаточность и мысль –
вывернутый на изнанку, белой мякотью наружу, куб.
Червоточинкой, черной точкой в нем, пятнышко.
Чахлое крохотное окошко, брешь от солнечного удара, дырочка, сви-
сток.*

*Глазок объектива.
Свисток.
Белый куб со свистком.
Торжество белого.
Белое пространство.
Главное действующее лицо –
Белое пространство.
Даже в крошечной темноте зрительного зала не теряет своей бе-
лизны.*

*Белое пространство.
Белый.
Фрагмент.
Назовем белое пространство фрагментом.
Фрагмент, как действующее лицо.
Живое, животворящее пространство.
Его величество, фрагмент.
Белый.
Со свистком.*

*Фрагмент. Ателье. Остро пахнущий встречей белый лист бумаги
“бромпортрет”.
За секунду до явления».*

Условность пространства, представленного во вводной ремарке, определяется гротескной вывернутостью наизнанку внутренностей фотографического аппарата и акцентуацией всепоглощающего белого цвета бумаги «бромпортрет». Таким образом, в самом начале пьесы внешнее (сценическое) атрибутируется как внутреннее, а фотографическое как театральное. Театральное же уподобляется пространству, предназначенному для проявления «фрагментов жизни» героя. О чем это свидетельствует, скажем позже.

Ремарки у Строганова, как и у многих современных драматургов, не должны восприниматься в качестве технических замечаний, адресованных актерам и режиссеру – они выполняют подчеркнuto смыслообразующую функцию. Напомню, что в качестве одного из истоков сценической перформатизации в современной драме можно назвать трагедию Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора» с примерами экспликации позиции адресата: «оживление в зале»; «почти всеобщие аплодисменты»;



«аплодисменты»; «все на время немеют»; «смех в зале»; «слепцу и зрителю ничего не видно»; «Никаких аплодисментов» (последняя ремарка в пьесе). Как нетрудно заметить, ремарки, утрачивая в данном случае служебную функцию, направлены на активизацию рецепции читателя/зрителя, «отзеркаливая» его непосредственную реакцию в сценическом хронотопе пьесы. Перформативно-намеренное экспериментирование с имплицитными и эксплицитными позициями адресата в ремарочных высказываниях часто встречается и в пьесе А. Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» и др.⁹

Ремарочные высказывания, сосредоточивающие внимание на освещении, по наблюдениям М.Г. Куликовой, создают эффект театрально-световой дифференциации не столько отдельных пространств и элементов мира, сколько *состояний*, обозначенных в ремарках. «В пьесе, – отмечает исследовательница, – наличествуют следующие световые состояния театрального пространства: “яркое освещение” (седьмая картина первого действия); “Некоторое время ярко освещена сцена” (шестнадцатая и двадцатая картина первого действия; девятая, двенадцатая, девятнадцатая и двадцать вторая – второго). Динамика, изменение состояний мира и человека маркируются номинациями: “постепенно угасает освещение” (картина восьмая первого действия); “Освещение меняется на более яркое” (картина двадцать первая первого действия и восьмая второго действия), “Сцена вспыхивает ярким светом” (картина двадцать пятая первого действия, вторая и двадцать третья – второго)»¹⁰. Как отмечает М.Г. Куликова, «затемнение вместо “занавеса” в финале картин свидетельствует об отсутствии границ между залом и сценой <...> Зрительный зал не противопоставлен сцене, сохраняется внутреннее единство этих двух элементов, и, таким образом, зрительный зал оказывается участником происходящего: “Должно создаться впечатление, что голоса эти почти что (или прежде всего) осязаемы. Они путешествуют по зрительному залу так, как если бы они были людьми”. “На сцене Смехов и Плаксин. Разговаривают через зрительный зал. Не видя друг друга”»¹¹.

Сложность субъектной организации рассматриваемого произведения имеет, как и пространство пьесы, подчеркнуто перформативный характер. С одной стороны, у читателя-зрителя складывается впечатление, что в диалогах Плаксина и Смехова действуют реальные «телесные» персонажи, однако впоследствии может возникнуть догадка, что Смехов, приемный сын Плаксина, существует реально лишь в воображении, сознании главного героя то в визуально отчетливом воплощении, то в слуховом (картины, где раздается голос Смехова, с которым полемизирует голос Плаксина), то буквально разыгрывается самим Плаксиным (сцены, в которых Плаксин произносит не только свои реплики, но и реплики Смехова). Смена дистанций между персонажами и степень проявленности сознания Плаксина характеризуют этапы самоопределения стареющего фотографа по отноше-



нию к биографическому прошлому, а также к своему страстному желанию запечатлеть идеальную (вневременную) фотографическую реальность подиума с прогуливающимися по нему красавицами.

Субъектная организация включает в себя наряду с биографическими ипостасями существования Плаксина (прошлое и настоящее; реальное и вымышленное) проявления жизни и других персонажей, различной степени отчетливости. Каждая из сцен демонстрирует различные формы воплощенности (телесной и/или бестелесной) в сознании Плаксина тех или иных людей, некогда им сфотографированных. Кругозор читателя, позиция которого изначально совмещает в себе то поочередно, то одновременно роли зрителя и слушателя, совпадает каждый раз по-особому с кругозором Плаксина: в первом случае у него появляется возможность воспринять визуально-аудиальную реконструкцию «потерянного времени» героя – здесь разыгрывается диалог Плаксина с сыном или бывшей женой, во втором – реконструкцию вероятностных, но отсутствующих в прошлом ситуаций общения Плаксина с другими, в третьем – вочеловечивание случайно сфотографированных людей, зашедших в фотоателье или встретившихся на улице (например, в этом отношении любопытна символическая функция молчащего почтальона).

Таким образом, читатель оказывается вовлечен в особого рода театральную игру. По ее условиям внутренний мир главного героя опространствливается, а *театральное* и *фотографическое* мыслятся в границах пьесы изоморфно. Здесь, видимо, возникает необходимость высказать некоторые соображения о природе перформативной условности, созданной драматургом. Очевидно, что перед нами структура, напоминающая монодраматическую в том варианте, в котором ее описывал Н. Евреинов.

Основываясь на идеях А. Бергсона, Евреинов полагал, что вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. «Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей»¹². Следовательно, сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица.

Особое значение теоретик монодрамы отводил изображению окружающих героя персонажей. Евреинов подчеркивал, что важно не как говорят те, кто окружает субъекта действия, а прежде всего, как эта речь отражается в его сознании: «сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия <...> И это постоянное или временное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего»¹³.



Мысли Евреинова о гротескно-субъектном характере монодраматического персонажа, в котором «я» поглощает другие «я» или само становится составной частью чужого «я», проявились в его собственной монодраме «В кулисах души». Здесь действуют «Я 1-е (рациональное начало души), Я 2-е (эмоциональное начало души), Я 3-е (подсознательное начало души)». Автор настаивает: само действие происходит в душе и занимает только ½ минуты¹⁴, соответственно «спектакль внешний» развивается в соответствии со «спектаклем внутренним»; это и позволяет зрителю представить, что у него есть собственный двойник, действующий на сцене от его имени.

Пьеса Строганова по своей субъектной структуре отчасти напоминает структуру пьесы известного теоретика и драматурга и отсылает к идеям последнего. Однако стоит обратить внимание и на отличие драматургической стратегии, разрабатываемой Строгановым.

Предложим гипотезу о визуально-ценностной основе показанной в пьесе множественности субъектов, которые отражены в сознании героя и спроецированы в отдельных сценических эпизодах (картинах). Эта основа, на наш взгляд, в значительной степени перекликается с идеями Р. Барта о визуально-феноменологической сущности фотографии и фотографического взгляда.

«Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра»¹⁵, – отмечал Барт в работе «Camera lucida». Это означает, что процесс фоторецепции в определенной мере приобретает сценический характер. При восприятии фотографии действуют особого рода сила: если «какая-то фотография задевает меня <...>, – пишет Барт, – она оживляет меня, я оживляю ее <...> в этом, собственно, и состоит всякое приключение». Заметим, что сформулированное Бартом положение имеет непосредственное отношение и к пьесе Строганова – героя, а следом за ним и зрителя *одушевляют* не все имеющиеся «контрольные отпечатки», но лишь отдельные, наиболее значимые для Плаксина.

Каков же механизм их одушевления, и по каким принципам он действует?

Барт выделял две составные части (плана) рецепции, «на совместном присутствии» которых основывается интерес субъекта, рассматривающего фотографию, интерес, производящий в своих феноменологических истоках эффект совмещения позиции зрителя с позицией фотографа и изображенной на фотографии реальности.

Первой частью фоторецепции Барт называет «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной (как зрителем – С.Л.) вполне привычно в русле моего знания и культуры»; это отсылает к информационному блоку (кто, что, где и когда). Барт пишет: «Я не нахожу во французском языке слова, которое просто выражало бы этот вид человеческого интереса, но мне кажется, что нужное слово существует на латыни; это слово *stadium*,



которое значит прежде всего не “обучение”, а прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты. Именно благодаря *studium*’у я интересуюсь многими фотоснимками – потому ли, что воспринимаю их как политические свидетельства, потому ли, что дегустирую их как добротные исторические полотна; в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры (эта коннотация содержится в слове *stadium*)»¹⁶. В полной мере сформулированное Бартом определение может быть отнесено и к фотографиям, имеющим подчеркнута биографические коннотации – «следы чужих биографий или моей собственной».

Вторая часть рецепции разбивает, по Барту, *stadium* (или его прерывает): «На этот раз не я отправляюсь на ее поиски <...> – это она как стрела вылетает со сцены и пронзает меня. Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками <...> Этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей. *Punctum* в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»¹⁷.

В одном случае зритель в моменты рассматривания фотографии сосредоточен на *stadium*’е, представляющем собой, по сути, нарративный план фотоизображения, в другом – на *punctum*’е – перформативной составляющей фотовзгляда. Обнаруживать *studium* и *punctum* «значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой <...> Это как если бы я должен был вычитывать в Фотографии мифы фотографа и солидаризоваться с ними <...> Эти мифы <...> наделяют ее <фотографию> функциями, представляющими собой алиби Фотографа. Функции эти таковы: информировать, представлять, застигать врасплох, означивать, вызывать желание»¹⁸.

Как видим, связь между феноменологиями фотографии и фотографического взгляда Барта и Строганова очевидна. Вся пьеса может рассматриваться как перформативно выстроенное пространство *stadium*’а, для которого особую роль играет череда «контрольных отпечатков», просматриваемых героем на глазах зрителя, зритель же с первых сцен-фотоснимков становится соучастником представленного театрально-фотографического «разгляда» (А. Белый). Разница между позициями героя и читателя в том, что герой в процессе рассматривания инвентаризирует свое прошлое, а читатель/зритель идентифицирует не только визуальные очертания этого прошлого, репрезентирующие сознание героя, но и семантику *stadium*’а.



Вместе с тем, специфика декупажа пьесы отражает не только stadium-ситуации, но и серию punctum-ситуаций, каждая из которых чревата коллизией, выражающей основной конфликт пьесы (противоречие между желаемым, обретенным и утраченным Плаксиным). Читатель-зритель из сценических «пазлов» к финалу пьесы должен собрать связную (или – более-менее связную) историю (в том числе и своего собственного отношения к герою).

Представленные в пьесе Строганова «снимки»-сцены фиксируют состояние времени: в одном случае оно мыслится вполне реалистически, в другом приобретает признаки абсурдистской – беккетовско-хармсовской – семиотики (персонажи с тяжелыми напольными часами на спине), в третьем демонстрирует свою пустотность, как бы требующую от зрителя визуально-онтологической заполненности. В любом случае снимки, одушевляемые на сцене, опознаются в качестве «следов» биографического прошлого (случившегося и того, что мыслится как случившееся). Это прошлое интерпретируется Плаксиным как время тотальных утрат – одушевленный почтальон, случайно заснятый когда-то на пленку, протягивает герою пустую сумку, символизирующую брэнность существования фотографа. Театрально реанимируя прошлое, опечатанное на фотоснимках, фотограф приближает собственную смерть, однако, жертвуя жизнью, он воспроизводит наконец-то в своем сознании идеальный фотообраз (а зритель видит отпечаток этого образа на сцене), лишенный каких бы то ни было биографических и экзистенциальных коннотаций. Двадцать третьей сценой второго действия, в (на) которой он опечатывается, и завершается фото-мистерия Строганова:

«Сцена вспыхивает ярким светом. Подиум. И так-то стремительны птицы моды, но здесь, в вычурных своих белых, черных, акцент красного, оранжевых оперениях, они, кажется, мчатся и парят в рапиде. Действо обрывается внезапно. Персонажи замирают».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: система координат: Сб. статей. СПб., 2004. С. 94.

Fisher-Lichte Je. Performativnost' i sobytie // Teatrovedenie Germanii: sistema koordinat: Sb. statej. SPb., 2004. S. 94.

² Там же.

Tam zhe.

³ Павис П. Словарь театра / Под ред. Л.Баженовой. М., 2003. С. 113.

Pavis P. Slovar' teatra / Pod red. L.Bazhenovoj. M., 2003. S. 113.

⁴ Там же. С. 43.

Tam zhe. S. 43.

⁵ См.: Сеницкая А.В. «Шахматы шута»: слово, сюжет, судьба в современной драме (А. Строганов, М. Дурненков); Семенецкая О.В. Ситуация катастрофы и выбора судьбы в



современной драматургии («Морокоб» Н. Садур, «Лисицы в развалинах» А. Строганов) // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льва Адольфовича Финка, 13–15 ноября, г. Самара, 2006. С. 218–226; 227–234.

Sm.: *Smickaja A.V.* «Shahmaty shuta»: slovo, sjuzhet, sud'ba v sovremennoj drame (A. Stroganov, M. Durmenkov); *Semenickaja O.V.* Situacija katastrofy i vybora sud'by v sovremennoj dramaturgii («Mорокоб» N. Sadur, «Lisicy v razvalinah» A. Stroganov) // Literatura i teatr: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjascennoj 90-letiju so dnja rozhdenija zaslužennogo dejatelja nauki RF, pochetnogo professora Samarskogo gosudarstvennogo universiteta L'va Adol'fovicha Finka, 13–15 nojabrja, g. Samara, 2006. S. 218–226; 227–234.

⁶ См.: *Куликова М.Г.* Поэтика театрального света в пьесе А. Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» // Литература и театр: Сб. научных статей. Самара, 2008. С. 285–291.

Sm.: *Kulikova M.G.* Pojetika teatral'nogo sveta v p'ese A. Stroganova «Chernyj, belyj, akcenty krasnogo, oranžhevyyj» // Literatura i teatr: Sb. nauchnyh statej. Samara, 2008. S. 285–291.

⁷ Цит. по: Драматург А. Строганов. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru> (дата обращения 10.08.2011).

Cit. po: Dramaturg A. Stroganov. M., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru> (data obraschenija 10.08.2011).

⁸ Здесь и далее текст пьесы цит. по: *Строганов А.* Черный, белый, акценты красного, оранжевый. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата обращения 10.08.2011).

Zdes' i dalee tekst p'esy cit. po: *Stroganov A.* Chernyj, belyj, akcenty krasnogo, oranžhevyyj. M., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (data obraschenija 10.08.2011).

⁹ См., напр.:

«На сцене появляется уже объемный Плаксин, небритый, взъерошенный, согбенный, в худом пальто не по росту с большой дымящейся кружкой в руке. Проецирование фотографий продолжается, но, благодаря особенностям нового освещения, это не мешает нам детально видеть его» (вторая картина первого действия).

«Сцена наполняется холодным, голубоватым свечением <...>

Барышни.

Между барышнями завязывается баталья с роскошным фейерверком серебряных перьев.

Однако слух ваш принадлежит Плаксину и Смехову» (седьмая картина второго действия).

(Разрядка наша – С.Л.)

Sm., напр.:

«Na scene pojavljaetsja uzhe objemnyj Plaksin, nebrityj, vzjeroshennyj, sogbennyj, v hudom pal'to ne po rostu s bol'shoj dymjashejsja kruzhkoj v ruke. Proecirowanie fotografij prodolzhaetsja, no, blagodarja osobennostjam novogo osveschenija, jeto ne meshaet nam detal'no videt' ego» (vtoraja kartina pervogo dejstvija).

«Scena napolnjaetsja holodnym, golubovatyj svечением <...>

Baryshni.

Mezhdubaryshnjami zavjazyvaetsja batalija s roskoshnym fejerverkom serebrjanyh per'ev.

Odnako sluh vash prinadlezhit Plaksinu i Smehovu» (sed'maja kartina vtorigo dejstvija).

(Razrjadka nasha – S.L.)

¹⁰ *Куликова М.Г.* Указ. соч. С. 286.

Kulikova M.G. Ukaz. soch. S. 286.

¹¹ Там же. С. 291.

Tam zhe. S. 291.



¹² *Евреинов Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 110.

Evreinov N. Demon teatral'nosti. M.; SPb., 2002. S. 110.

¹³ Там же.

Tam zhe.

¹⁴ *Евреинов Н.* В кулисах души: Монодрама в 1 д., с прологом. СПб., 1921. В данной монодраме нетрудно заметить аллюзии на психологические идеи Т. Рибо, В. Вундта и З. Фрейда, к работам которых Евреинов проявлял особый интерес.

Evreinov N. V kulisah dushi: Monodrama v 1 d., s prologom. SPb., 1921. V dannoj monodrame netrudno zametit' alljuzii na psihologicheskie idei T. Ribo, V. Vundta i Z. Frejda, k robotam kotoryh Evreinov projavljal osobyj interes.

¹⁵ *Барт Р.* Camera lucida. М., 1997. С. 51.

Bart R. Camera lucida. M., 1997. S. 51.

¹⁶ Там же. С. 44.

Tam zhe. S. 44.

¹⁷ Там же. С. 44–45.

Tam zhe. S. 44–45.

¹⁸ Там же. С. 45–46.

Tam zhe. S. 45–46.



НАРРАТИВНАЯ МОДАЛЬНОСТЬ АМЕРИКАНСКИХ И РОССИЙСКИХ ТАБЛОИДНЫХ ИСТОРИЙ*

У данной статьи две теоретические задачи и одна практическая. Во-первых, определить понятие нарративной журналистики вообще и такого ее жанра, как история знаменитости, в частности; во-вторых – представить модель журналистского нарратива с помощью категории модальной сетки; в-третьих – провести с ее помощью сопоставительный анализ историй двух знаменитостей из американской и российской прессы.

Ключевые слова: нарративная журналистика; история знаменитости; нарративная модальность; Тайгер Вудс; Оксана Григорьева.

Сегодня нарратология, когда-то самодостаточная область филологии, проникла практически во все области гуманитарного знания и породила методологически различные, контекстуально и интерпретационно ориентированные подходы. Из всего разнообразия жанров журналистского нарратива (газетных, журнальных, телевизионных, онлайн-овых «военных историй», криминальных расследований, романов нон-фикшн и пр.) мы выбираем таблоидные истории знаменитостей. Во-первых, потому что они занимают центральное место в американской, а сегодня и в российской масскультуре, и важно понять причины их гипнотической силы, а во-вторых, потому что российская таблоидная культура по своему качеству сильно уступает американской, и нам интересно понять, почему.

Целостная модель интерпретации нарратива была создана нами для анализа художественных текстов (романов и рассказов классиков англо-ирландского модернизма Дж. Джойса и В. Вулф)¹, но в этой статье мы покажем, что ее можно использовать и для анализа журналистских нарративов.

На сегодняшний день нет общепризнанной единицы нарратива, но мы полагаем, что таковой является **точка зрения**. Одной из главных задач для нас являлось выявление системы языковых средств ее выражения в тексте. Лингвистической категорией, с помощью которой удалось «привязать» эту нарративную категорию к языку, стала категория текстовой сетки. Точка зрения представляет собой сегмент текстовой сетки, формально совпадающий со сверхфразовым единством. Основные содержательные планы точки зрения порождают четыре вида текстовой сетки – пространственную, темпоральную, нарративно-речевую и модальную (у каждой специфическая система средств языковой референции). В когнитивном плане ритм точек зрения, актуализируемый текстовой сеткой, – это закономерность, обеспечивающая процессы накопления читателем «опыта про-

* Доклад был прочитан на Бельх чтениях – 2010. Работа выполнена в рамках тематического плана Министерства образования и науки РФ.

Doklad byl prochitan na Belykh chtenijah – 2010. Rabota vypolnena v ramkakh tematicheskogo plana Ministerstva obrazovanija i nauki RF.



живания» событий через субъективные миры и восприятия динамической схемы их репрезентаций; оба этих процесса обеспечивают реконструкцию глобальной ментальной репрезентации мира истории.

Мы сосредоточимся на модальной сетке, актуализирующей ритм нарративной модальности. Но сначала несколько слов о журналистском нарративе в целом и конкретно – о таком его поджанре, как «история знаменитости».

В российской журналистике различают 64 жанра, среди которых есть интервью с комментариями (с оценками, мыслями журналиста, его замечаниями), очерк («Описание-размышление о некоем герое или большой проблеме в повседневности; конкретизация общего»), Story («Противоположность очерку <...> история маленького человека, которая типична или же общезначима»), сериал, сага, судьбы². Из них ближе всего к жанру журналистского нарратива наш художественный очерк – он соединяет элементы публицистики и художественности, осмысливает явления действительности образно (очерки Даниила Гранина, Анатолия Аграновского).

Знаменитые советские журналисты и публицисты – Михаил Кольцов, Константин Симонов, Всеволод Овчинников, Аркадий Ваксберг – уже фигуры прошлого. У нас были и яркие журналисты перестроечного периода, в частности, Артем Боровик, Влад Листьев, Дмитрий Холодов, чьи смерти так и остались загадкой, Лариса Кислинская, Александр Хинштейн и т.д. Но сегодня профессионализм русской журналистики «катастрофически быстро падает», пресса продажна, в России «почти немыслима журналистская этика, жесткие стандарты проверки фактов»³. Самые официальные в прошлом газеты активно осваивают «табloidную культуру», подражая таким западным изданиям, как «The New Yorker», «Rolling Stone», «The Sunday Times», «Vanity Fair», и телевизионным программам «Entertainment Tonight», «Access Hollywood». Табloidом стала даже газета «Комсомольская правда», которая когда-то была награждена Советским правительством пятью самыми почетными орденами. Их изображение, оставшееся почему-то на первой странице, воспринимается сегодня как постмодернистская усмешка. Имя газеты делается на темах, ориентированных на табloиды Лондона или Нью-Йорка: коррупция, скандалы, насилие, светские сплетни. «Московский комсомолец», тоже когда-то коммунистическая газета, теперь специализируется на хлестких криминальных историях. Растет у нас и популярность романов нон-фикшн⁴.

Интересно, что положение дел в российской прессе в начале XXI в., в эпоху постмодерна, сходно с таковым в европейской прессе начала прошлого века, то есть эпохи модерна. Джеймс Джойс, например, презирал журналистов (в своем эссе 1907 г. «Ирландия, остров святых и мудрецов» он называл их «писаклами с Флит Стрит»)⁵. В знаменитом заключительном монологе-медитации повести «Мертвые» из сборника «Дублинцы», который все критики трактуют как канонический фрагмент нарративной репрезентации Ирландии, есть фраза: «Да, газеты правы: снег выпал повсеместно по всей Ирландии». Банальный газетный репортаж о метеоро-



логическом явлении вмещивается в эпифанический момент визионерского потока сознания героя. Почему?

Во-первых, сообщения о погоде были весьма важным материалом в западных газетах того времени. Читатели считали погоду как таковую достаточно интересной темой, релевантной для национального мировосприятия. Например, снежные бури (blizzards) воспринимались ирландцами как «чисто Британские» благодаря тому, что сообщения о них появлялись в пробританской газете.

Во-вторых, тема прессы и журналистики является не самой заметной, но одной из самых «вездесущих» в «Дублинцах» (Джойс хотел публиковать рассказы из сборника в ирландской газете). Почти в каждом рассказе пресса предстает как фактор культурной и политической стагнации Ирландии на рубеже веков. Поэтому тривиальная газетная фраза «снег выпал повсеместно» не случайно вписана в код сборника, общую для целого спектра взаимосвязанных проблем, поднятых в нем – национальной политики, гендерной проблематики, модерности и, в частности, парализующего воздействия массовой культуры на общественное сознание. В эпифании это знак реакции писателя-модерниста на зарождающуюся масскультуру. Позже и в романе «Улисс», в эпизодах «Эол» и «Навсикая», Джойс почти по-постмодернистски спародировал параличичный язык прессы и дамских журналов.

Анализ многократно обсуждавшихся причин состояния наших СМИ (тоталитаризм, сменившийся демократией и вседозволенностью) не входит в задачи нашего исследования. Но интересно то, что активное заимствование образцов западной нарративной журналистики никак не поддерживается теоретическим ее изучением. Наши попытки найти системные научные работы по журналистскому нарративу пока не увенчались успехом, у других исследователей результат тот же⁶. Поэтому теоретическое рассмотрение понятий «нарративная журналистика» и, конкретно, «история знаменитости» делается нами с опорой на зарубежные исследования.

В Америке уже в 1970-е гг. появилась «новая журналистика», которая активно использовала техники художественного письма: особую композицию сцен, диалог вместо прямых цитат, чередование разных точек зрения и т.д.⁷ Правилами «литературной журналистики» или «журналистики погружения» (immersion journalism) в 1980-е гг. стали детальное изучение освещаемых событий, длительное пребывание в той среде, где они происходят, и максимально честная их презентация⁸. В 2001 г. была открыта Программа Нимана по нарративной журналистике (The Nieman Program on Narrative Journalism), ставшая организационным центром по обучению и практике использования нарративной техники. Данная организация считает журналистский нарратив сложным жанром, который, в случае эффективного использования, способен реформировать газеты и сделать их более содержательными и убедительными⁹.



Нарратив определяется в Программе Нимана как письменный текст, содержащий следующие элементы: 1) место действия (*scene*); 2) персонажей; 3) действие, разворачивающееся во времени; 4) личностный голос; 5) взаимодействие с аудиторией и 6) предназначение – тему, цель и причину¹⁰. Важнейшим из этих элементов является позиция или «голос», излагающий историю.

«Истории знаменитостей» – сравнительно новый поджанр журналистского нарратива, хотя термин *celebrity* был определен культурологом-историком Дэниелем Бурстином еще в 1961 г. как «человек, известный благодаря своей известности»¹¹. СМИ, согласно Бурстину, произвели семиотику знаменитостей с помощью особого языка и образов, и любая посредственность, попадая в эту семиотическую систему, трактуется публикой как знаменитость. Но если в 60-е гг. знаменитости воспринимались как новый симптом культурной деградации Америки, то сегодня в американском сознании доминируют такие личности, как Мэрил Стрип, Том Хэнкс, Майкл Джордан, обладающие несомненными достижениями. Они и им подобные знаменитости характеризуются современным культурологом Нилом Габлером уже как «новая великая форма искусства 21 века, фонд коллективного опыта, вокруг которого можно формировать национальное сообщество»¹². Габлер дает новое определение: знаменитость – это *человек-развлечение*, который попадает на страницы прессы потому, что он *проживает интересный нарратив*. Это шоу, разыгрываемое не на сцене и не на экране, а в жизни, и пересказанное СМИ¹³.

Определение знаменитости как нарратива позволяет объяснить *когнитивные и психологические функции* историй знаменитостей. Они аналогичны функциям искусства. Сюжеты этих историй относятся к разряду «вечных» – предательство (Вуди Аллен и Миа Фэрроу), секс, насилие (Роман Полански), бурные взаимоотношения супругов (Анджелина Джоли и Брэд Питт). Они являются новыми вариациями архаичной мифологемы пути. В мифологии герой отправляется в странствие, сталкивается с миром богов, проходит через испытания и возвращается в реальный мир, передав людям новое знание и обретая в этом мире новый статус. Знаменитость приходит к сцене (славе) из той же жизни, которой живут миллионы обычных людей, попадает в чудесный мир шоу бизнеса, проходит через препятствия и соблазны и возвращается через СМИ, чтобы передать нам усвоенное знание. Знание это в том, что знаменитость – такой же человек, как я, но он прошел через испытание славой, чтобы научить меня избегать таких же ошибок¹⁴. Лучшие истории знаменитостей запечатлевают фрагменты культуры, превращают реальную деталь или факт в метафору, развлечение – в искусство, слухи – в роман-эпопею. Таковы нарративы Мэрилин Монро и семьи Кеннеди.

Российские знаменитости пока не могут дотянуться даже до звезд Советской эпохи, среди которых были Любовь Орлова и Григорий Алек-



сандров, Валентина Серова и Константин Симонов, Татьяна Окуневская и ее знаменитые поклонники. По уровню своих достижений и нарративов наши знаменитости не стоят рядом и с кумирами американцев, даже столь одиозными, как Майкл Джексон и Мадонна. Истории о них публикуются в глянцевого изданиях, форматы которых позаимствованы у британцев и американцев – «Hello!», «Celebrities Россия», «Glamour» и т.п. Соответственно, мы имеем не только бледные имитации западных знаменитостей, но и бледные копии их историй.

Сравним для примера две такие истории. Одна взята из журнала «Vanity Fair» и рассказывает скандальную историю американского гольфиста Тайгера Вудса¹⁵. Вторая, посвященная отношениям пианистки Оксаны Григорьевой и Мела Гибсона, появилась в газете «Комсомольская правда», в рубрике «Звездные скандалы»¹⁶.

1. *Объем.* История Тайгера Вудса в Интернет версии занимает 12 страниц. История Григорьевой и Гибсона уместилась на двух страницах. Публикации о продолжении этой истории и вовсе состоят из двух-трех абзацев.

2. *Структура нарратива.* История Вудса содержит все его обязательные структурные элементы: детально описанные сцены и портреты персонажей, «голоса» разных персонажей, отчетливый голос повествователя и острый сюжет. Сюжет этот – постмодернистское (сниженное) воплощение мифа об американской мечте: талантливый чернокожий юноша восходит на вершину спортивной славы и становится кумиром миллионов, но падает с этой вершины, не выдержав искушений славой (сексуальная зависимость и азартные игры). Статья в «Комсомольской правде» сначала излагает фабулу отношений Оксаны и Мела, затем следует телефонное интервью с подружкой Оксаны. В интервью приводятся скандальные подробности (приступы ярости Гибсона, угрозы пистолетом, выбитые зубы Оксаны, измены Гибсона и т.д.), но в формате «вопрос – ответ», без комментариев журналиста. История Оксаны Григорьевой представляется как миф, «сказка с плохим концом», но русская пианистка остается лишь псевдо-знаменитостью, которой просто «повезло» стать эпизодом истории настоящей звезды. Ее история «перекрывается» историей самого Мела Гибсона, который расплачивается за свою славу расстройством психики.

3. *Речевая структура.* Композиционный ритм статьи «Искушение Тайгера Вудса» порождается вариативными чередованиями «чужих речей» и «своей речи» автора: авторское описание сцены → прямая или косвенная речь участника → авторское описание портрета → прямой или косвенный дискурс участника → авторское повествование о прошлых событиях → опять речь участника → авторская рефлексия, свободная прямая мысль (free direct thought¹⁷). В нарративно-речевой сетке преобладают точки зрения, представляющие объективный «план истории» (описания, прямая речь, цитаты, косвенная и воспроизведенная речь). Сегменты субъ-



активного дискурса нарратора, в которых оценочность либо подразумевается (тропами в портретах и сценах), либо дается явно (свободная прямая мысль), немногочисленны. Эта диспропорция подчеркивает расхождение между ценностями автора и ценностями персонажей.

Авторская позиция актуализируется и в многочисленных деталях. Внимание к деталям позволяет журналисту, с одной стороны, быть деперсонализированным повествователем, стремящимся к объективности, с другой стороны – обозначить свое отношение к миру этой истории, который предстает перед читателем и как гламурный, и как натуралистичный. Хотя процент «чужой речи» в данной статье намного превышает процент авторской речи, тем не менее «голос», излагающий историю, является здесь рупором морали. Ключевая фраза, которая репрезентирует концепт «разрушенный миф Американской Мечты», появляется именно в авторском пассаже-рефлексии. Она охватывает жизненный путь великого гольфиста и одновременно акцентирует оценочное отношение автора к историям о нем: «и именно с помощью *грязных рассказов* (его любовниц) мы можем ясно увидеть суперзвезду на пике его пороков, *на пьедестале*, с которого он столь драматично *падет*».

В статье об Оксане Григорьевой задействованы только безличностное повествование (в преамбуле) и прямая речь (вопрос журналистки – ответ подружки Оксаны). Вместо комментариев типа «Голос девушки был взволнованным» – репортерские ссылки на «источник, входящий в семью». В заключительном абзаце все же появляется авторский монолог Раисы Мурашкиной, но вместо индивидуальной оценки мира истории, которая должна провоцировать эмоциональную реакцию читателя, мы получаем набор банальнейших фраз: «Что можно тут сказать? Актер! Но как же Оксана? <...> Она профессиональный композитор, певица. Не пропадет! Но ... в женское счастье Оксана больше не верит». Кстати, последняя фраза – это свободная косвенная мысль, чисто художественный прием проникновения в чужое сознание. Это непрофессионально. Откуда Раиса Мурашкина знает, во что верит или не верит героиня, если она с ней даже не встречалась?

4. Нарративная модальность.

Модальность нарратива программирует ритм развертывания всех остальных его планов и формирует модальную сетку – линейную, функционально-семантическую, прагматическую и лингво-эстетическую категорию текста. С одной стороны, текстовая субъективная модальность дискурсивна, она «расщепляет» текст и характеризует процесс его развертывания от сегмента к сегменту. Но, суммируясь в оценку целого мира истории, субъективная модальность перерастает в «объективную» для личности автора квалификацию фактов как реальных / ирреальных, хороших / плохих, которая сложилась еще до написания текста.

Точку зрения в модальном плане мы определяем как сегмент текстовой сетки, формируемый дейктическим центром и всеми средствами



модальности: морфологическими, лексическими, синтаксическими, метатекстовыми. В англоязычном нарративном тексте выделяются следующие языковые компоненты модальных точек зрения:

1) морфологический уровень: а) личные и притяжательные местоимения как дейктические центры, к которым «прикреплены» сознания субъектов восприятия и оценки; б) обобщенно-личное you; в) пространственный и временной дейксис here / there; up / down; before / after; г) неопределенные местоимения one, some, something, в которых есть значение неопределенности;

2) лексико-грамматический уровень: а) модальные глаголы; б) оппозиция наклонений «изъявительное наклонение (Indicative mood) / система сослагательного наклонения (Subjunctive mood); в) междометия;

3) лексико-фразеологический уровень: а) глаголы знания, мыслительной деятельности, оценки, отношения, уверенности, сомнения, возможности (It seemed to him ...; He was thought a little cranky); б) глаголы говорения и действия (He said; He stood up);

5) коммуникативно-синтаксический уровень: а) вопросы, восклицания, эллипсис, инверсия, эмфаза, повтор;

б) метатекстовый уровень: модальные слова-операторы certainly, perhaps, possibly, suddenly, etc.;

7) графический уровень: а) тире и многоточие – знак незнания, неуверенности, б) кавычки, курсив и другие средства, имплицитно авторское отношение.

Глубинная оппозиция нарратива – история/дискурс – выражается в противопоставлении немаркированной формы изъявительного наклонения (Indicative mood) с его объективной модальностью утвердительности, свойственной плану истории, и стилистически маркированных форм сослагательного наклонения (группа Subjunctive), которые находят место в субъективном дискурсе.

Особую роль играют ключевые слова – лексико-семантические доминанты текста¹⁸. Они являются главными формами объективации индивидуально-авторских концептов. Отдельный концепт является смысловым элементом целостной концепции текста, которая формируется *доминирующим типом модальности*. Опираясь на типологии нарративных и пропозициональных типов модальности Л. Долежела и Ф. Палмера¹⁹ и на анализ текстового материала, мы выделили шесть типов нарративной модальности:

1) Эпистемологическая модальность выражает суждения о фактуальном статусе нарративной ситуации: значения «знание/незнание», «уверенность/неуверенность», дедуктивные выводы из наблюдаемых фактов, предположительные выводы из общеизвестных фактов.

2) Эвиденциальный тип модальности включает изложения персонажем доказательств в пользу фактуального статуса ситуации: воспроизве-



дение доказательств, данных другими, собственные доказательства, полученные на основе перцептивной деятельности. Эвиденциальная модальность может актуализироваться и через речь безличного повествователя-наблюдателя или репортера, который представляет сцены в остраненном ракурсе, подчеркивает свое желание опираться на факты, которые он «видит» и «слышит» впервые.

3) Эмотивная модальность появляется в тексте периодически, небольшими сегментами, поддерживая остальные типы модальности. Содержанием ее является эмоциональная реакция на события и ситуации, а также чувства – любовь, ревность, ненависть, зависть и др. Эмоции и чувства выражаются эмотивной лексикой, междометиями, глаголами ощущения и чувства (to feel, to strike, to love, etc.).

4) Значение обуславливающей (деонтической) модальности – выражение внешних условий, определяемых некими авторитетными инстанциями, или обязательств, обещаний, принятых самим субъектом. Оно формируется понятиями «запрещение», «необходимость», «способность» и «волеизъявление». Главными средствами выражения являются модальные глаголы, их эквиваленты и волеизъявительная лексика (wish, want, desire, long for, able, prohibit, impossible, etc.).

5) Гипотетическая модальность формируется понятиями «возможность», «невозможность», «желание» и «нежелание». В содержании истории представлены виртуальные миры центральных сознаний. Средства ее выражения – это, главным образом, конструкции с нереальным условием и предположительным следствием «What if», «I would», «If only he could», «How I wish» и др., модальные слова possibly, perhaps, etc.

6) В основе оценочной (аксиологической) модальности лежат понятия «добро» и «зло», «хорошее» и «плохое». Аксиологическая доминанта активизирует стремление персонажей к поиску ценностей, к приложению усилий для их достижения. Основные средства выражения – оценочные эпитеты и лексика, в которой есть оценочный компонент значения, а также ключевые слова-символы, которые всегда представляют аксиологическую позицию автора.

В тексте определенного жанра обычно доминирует модальность одного типа, но она комбинируется и с другими типами. Базовый принцип ритма модальной сетки – чередование сегментов плана истории, задаваемых эвиденциальной и эпистемологической модальностью, и сегментов плана дискурса, содержание которых определяется остальными, маркированными типами модальности.

История Тайгера Вудса строится на оппозиции между авторской, преимущественно эвиденциальной модальностью и чередующимися модальными точками зрения персонажей. Автор занимает позицию наблюдателя-репортера, чтобы представить факты и свидетельства, которые он видит сам или слышит от собеседников. Его эвиденциальность являет себя через



глаголы говорения (*verba dicendi*), действия и восприятия в изъявительном наклонении, слова остранения (*as if, seems to, like*), изложенную речь (прямую, косвенную, свободный косвенный дискурс, в том числе – неявное цитирование). В субъективных модальностях участников его расследования превалирует эпистемологичность. Она выражается глаголами знания, мысли, понимания или непонимания, размышления, воспоминания (*He knew something else, I figured, I remember etc.*). Содержание их нарративов – знание или непонимание фактов или эпизодов жизни героя. Сегменты авторской эпистемологии определяются его пониманием тщеты самого Тайгера и мелочности амбиций его поклонниц и поклонников. Оппозиция между предтекстовым знанием автора о несовершенствах суперзвезды и смутным пониманием истинных мотивов его поведения бывшими подружками является базовым структурным принципом организации текста, направляющим ответную реакцию читателя.

Важными, хотя и немногочисленными сегментами текстовой сетки являются обуславливающая и гипотетическая модальности. В первых содержится указания на проблемы и препятствия, лежащие перед героями на пути достижения желаемых целей («*I want to be inside of you*», she says Woods would text her *urgently, ... And she would dutifully drop whatever she was doing in order to go to him*). В сегментах гипотетической модальности представлены альтернативные проекции сознаний персонажей: «Merchant tells me, “I honestly believe that *if I had been there these things would not have happened. Why?*”». Содержанием последних являются сожаления друзей и любовниц Тайгера Вудса о несбывшемся – о том, что его жизнь могла бы пойти по другому курсу, и он не разрушил бы собственный имидж национального идола, или о том, что он мог бы развестись и жениться на официантке.

Эмотивная модальность находит свое выражение в междометиях, эмотивной лексике, вопросительных и восклицательных предложениях, а также в экспрессивной лексике, вплоть до «*f-words*»: «*Wow!*» «*Earl was so pissed off he almost exploded. Then all hell broke loose*».

Нет большой необходимости распространяться о модальной сетке истории об Оксане Григорьевой – в ней чередуются эвиденциальность и эмотивность.

Другие истории, прочитанные нами в российских глянцевого журналах, еще более разочаровывают. Это все интервью, в которых псевдознаменитости пытаются пощекотать нам нервы, рассказывая эпизоды из своих ничтожных карьер и событий личной жизни. Вот, например, тема публикации из «*Hello!*»: «*Анна Семенович <...> рассказала в откровенном интервью, как встретила любовь в караоке, почему не спешила раскрывать имя возлюбленного и сколько детей планирует завести в ближайшее время*»²⁰. Истории таких личностей, как Аня Семенович, Дима Билан, Сергей Лазарев и Ксения Собчак, столь бессодержательны, столь мало



«уроков жизни» можно из них вывести, что и нарративы о них не могут претендовать на художественность.

Причина низкого качества российских историй знаменитостей заключается, как нам представляется, в том, что само явление «знаменитости», появившееся в Америке и органично вписавшееся в культуру страны с ее кальвинистской верой в предопределение, англо-саксонским прагматизмом и с мифом об «американской мечте», не вписалось в нашу культуру. Наш менталитет еще отличается от западного: особенности русского «неагентивного, склонного к фатализму», национального характера «раскрываются и отражаются в трех уникальных понятиях русской культуры <...> душа, судьба и тоска»²¹. Но отсутствие личностей, воплощающих архетип русского национального характера и имеющих значительные достижения, или, скорее всего, отсутствие информации о них, замещается массовым интересом к псевдо-знаменитостям. Не слишком утешительно для национального самосознания стремление наших псевдо-знаменитостей, за неимением собственных нарративов, приблизиться к западным. Порой это стремление выходит за рамки приличий. В одном из следующих выпусков «КП» есть продолжение истории Оксаны Григорьевой, тоже в непретенциозной форме интервью. Из него мы узнаем, что уже к ней самой подбивает клинья Дима Билан²². Поскольку как музыкант Григорьева достигла немногого, Дима пристраивается к ней лишь потому, что ей удалось стать эпизодом нарратива Мела Гибсона. А Дима решил стать эпизодом эпизода звездного нарратива.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Tataru L.V.* Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М., 2009.

Tataru L.V. Tochka zrenija i kompozicionnyj ritm narrativa. M., 2009.

² *Матвейчев О.* Вся палитра журналистских жанров. URL: http://amt-training.ru/articles/index.php?ELEMENT_ID=1646 (дата обращения 25.09.2010).

Matvejev O. Vsja palitra zhurnalistskih zhanrov. URL: http://amt-training.ru/articles/index.php?ELEMENT_ID=1646 (дата обращения 25.09.2010).

³ *Федоров Б.* Мини-исследование на основе личного опыта преследования со стороны Газпрома. URL: http://www.compromat.ru/page_10912.htm (дата обращения 28.09.2010).

Fedorov B. Mini-issledovanie na osnove lichnogo opyta presledovanija so storony Gazproma. URL: http://www.compromat.ru/page_10912.htm (дата обращения 28.09.2010).

⁴ *РИА «Новости».* Алексей Варламов: популярность жанра нон-фикшн вполне закономерна. URL: <http://www.rian.ru/culture/20080527/108534816.html>, 27/05/2008 (дата обращения 20.01.2011).

RIA «Novosti». Aleksej Varlamov: popularnost' zhanra non-fikshn vpolne zakonomerna. URL: <http://www.rian.ru/culture/20080527/108534816.html>, 27/05/2008 (дата обращения 20.01.2011).

⁵ *Donovan S.* «Snow is General»: Newspaper Weather Forecasting and «The Dead» // *Hypermedia Joyce Studies (HJS)*. 2002. Vol. 3. Issue 2. URL: http://www.geocities.com/hypermedia_joyce/donovan.html (дата обращения 20.09.2010).



Donovan S. «Snow is General»: Newspaper Weather Forecasting and «The Dead» // *Hypermedia Joyce Studies (HJS)*. 2002. Vol. 3. Issue 2. URL: http://www.geocities.com/hypermedia_joyce/donovan.html (дата обращения 20.09.2010).

⁶ Голубцова О.В. Журналистское расследование: особенности... URL: <http://rulit.org/read/238/> (дата обращения 26.09.2010); Самойлова И. Психологические приемы и способы проявления позиции журналиста // *Пенза-Online*. 2002. URL: <http://www.democracy.ru/media/comment/article.php?id=155> (дата обращения 26.09.2010).

Golubcova O.V. Zhurnalistskoe rassledovanie: osobennosti... URL: <http://rulit.org/read/238/> (дата обращения 26.09.2010); Samojlova I. Psihologicheskie priemy i sposoby projavlenija pozicii zhurnalista // *Пенза-Online*. 2002. URL: <http://www.democracy.ru/media/comment/article.php?id=155> (дата обращения 26.09.2010).

⁷ Wolfe T., Johnson Ed. (eds.). *The New Journalism*. N.Y., 1973. (Здесь и далее перевод с английского – наш: Л.Т.).

Wolfe T., Johnson Ed. (eds.). *The New Journalism*. N.Y., 1973. (Zdes' i dalje perevod s anglijskogo – nash: L.T.).

⁸ Sims N. *Literary Journalism in the Twentieth Century*. N.Y., 1990.

⁹ Narrative Journalism. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Narrative_journalism (дата обращения 15.09.2010).

Narrative Journalism. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Narrative_journalism (дата обращения 15.09.2010).

¹⁰ Sims N., Kramer M. *Literary Journalism*. N.Y., 1995.

¹¹ Boorstin D. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961). N.Y., 1992. P. 45.

¹² Gabler N. *The Greatest Show on Earth* // *Newsweek*. 2009. Dec. 21.

¹³ Gabler N. Towards a New Definition of Celebrity. URL: <http://www.learcenter.org/pdf/Gabler.pdf> (дата обращения 28.08.2010).

Gabler N. Towards a New Definition of Celebrity. URL: <http://www.learcenter.org/pdf/Gabler.pdf> (дата обращения 28.08.2010).

¹⁴ Топоров В.Н. *Пространство и текст* // *Текст: Семантика и структура*. М., 1983. С. 260.

Toporov V.N. *Prostranstvo i tekst* // *Tekst: Semantika i struktura*. М., 1983. S. 260.

¹⁵ Seal M. *The Temptation of Tiger Woods* // *Vanity Fair*, May 2010. URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2010/05/tiger-woods-article-full-201005?current> (дата обращения 15.08.2010).

Seal M. *The Temptation of Tiger Woods* // *Vanity Fair*, May 2010. URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2010/05/tiger-woods-article-full-201005?current> (дата обращения 15.08.2010).

¹⁶ Мурашкина Р. Близкая подруга Оксаны Григорьевой: Мел Гибсон приставлял к виску Оксаны Григорьевой дуло пистолета и орал: «Я тебя уничтожу!» // *Комсомольская правда*. 2010. 22–29 июля. С. 6–7.

Murashkina R. Blizkaja podrugja Oksany Grigor'evvoj: Mel Gibson pristavljal k visku Oksany Grigor'evvoj dulo pistoletja i oral: «Ja tebja unichtozhu!» // *Komsomol'skaja pravda*. 2010. 22–29 ijulja. S. 6–7.

¹⁷ Fludernik M. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London, 1993.

¹⁸ Борисова М.Б. Слово в драматургии М. Горького. Саратов, 1970; Дроздова Т.Ю. Ключевые слова текста и их просодические признаки: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1998; Ноздрина Л.А. Композиция и грамматические средства связности художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1980; Agricola E. Vom Text zum Thema // *Probleme der Textgrammatik*. Berlin, 1976. S. 13–28 и др.

Borisova M.B. Slovo v dramaturgii M. Gor'kogo. Saratov, 1970; Drozdova T.Ju. Kljuचेвые slova teksta i ih prosodicheskie priznaki: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. L., 1998; Nozdrina L.A.



Kompozicija i grammaticheskie sredstva svjaznosti hudozhestvennogo teksta: Dis. ... kand. filol. nauk. M., 1980; *Agricola E.* Vom Text zum Thema // Probleme der Textgrammatik. Berlin, 1976. S. 13–28 i dr.

¹⁹ *Doležel L.* Narrative Modalities // Journal of Literary Semantics. 1976. № 5; *Palmer F.R.* Mood and modality. New York, 2001.

²⁰ Hello! 2010. № 11 (311). 15–22 марта. URL: http://hello.ru/articles/A_Semenovich.html (дата обращения 16.08.2010).

Hello! 2010. № 11 (311). 15–22 marta. URL: http://hello.ru/articles/A_Semenovich.html (data obraschenija 16.08.2010).

²¹ *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. М., 1997. С. 33.

Vezhbickaja A. Jazyk. Kul'tura. Poznanie. M., 1997. S. 33.

²² *Ремизова М.* Дима Билан поселился у гражданской жены Мела Гибсона? // Комсомольская правда. 2010. 19–26 августа. С. 39.

Remizova M. Dima Bilan poselilsja u grazhdanskoj zheny Mela Gibsona? // Komsomol'skaja pravda. 2010. 19–26 avgusta. S. 39.



**СЕКЦИЯ ТЕКСТОЛОГИИ
И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

М.Ю. Люстров

**ДАТСКИЙ ИСТОЧНИК XIX в.
О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ Л. ХОЛЬБЕРГА**

В статье анализируется работа датского филолога Хр. Мольбека, посвященная переводу на европейские языки сочинений Л. Хольберга. Научная публикация Мольбека рассматривается в контексте аналогичных датских исследований XIX–XX вв., содержащих «русский» раздел.

Ключевые слова: русско-датские литературные связи; русская литература XVIII в.; датская литература XVIII в.; Л. Хольберг; Хр. Мольбек.

В России второй половины XVIII – начала XIX в. одним из наиболее известных и почитаемых европейских авторов стал датчанин Людвиг Хольберг. Его нравоучительные мысли и эпistolы, комедии, басни, роман «Подземное путешествие Нильса Климма», сравнительные жизнеописания великих жен и знаменитых мужей Востока, сочинения на тему датской и мировой истории переводились на русский язык на протяжении всей второй половины столетия¹. В XIX же веке в русских журналах печатались в высшей степени хвалебные отзывы о его творчестве. Так, в опубликованном в 1834 г. в Ученых записках Московского университета «Обзрении Истории Датского языка и словесности» Хольберг назван «мужем столь же самостоятельным, сколько гениальным» и отмечено, что «... в богатстве остроумия, в иронии и комической силе, по качеству Гольберг не уступит Мольеру, по количеству он выше его; ибо написал вдвое больше Мольера столь же хороших Комедий»².

В Дании XIX в. имели представление о русских переводах «отца датской комедии», правда, сведения, которыми располагали скандинавские исследователи, были далеко не полными. Так, одна из глав книги «Историко-биографические собрания и вклад в датскую историю языка и литературы в древнее и новое время» (Historisk-biographiske Samlinger og Bidrag til den danske Sprog-og Literaturhistorie i ældre og nyere Tid. København, 1851), изданной известным датским писателем, критиком, филологом, историком и библиотекарем Кристианом Мольбеком (Ch. Molbech. 1753–1857), имеет название «О холбергианской литературе и заслугах покойного переводчика К. Филиппсена» (Om den Holbergske Literatur og afdøde Translateur C.J.A. Philipsens fortienester af samme). В этом разделе представлен перечень русских изданий Хольберга, не вошедших в описанную Мольбеком рабо-



ту Филипсена и существенно ее дополняющий. Напечатанная библиография, включающая лишь несколько комедий и сочинений на исторические темы, составлена очень небрежно. Так, явно по недоразумению, о русском переводе комедии «Йеппе на горе» (Jerre раа Вjеrget) сказано, что он «сокращен и снабжен примечаниями артиллерии капитана Якова Козельского, состоит из двух частей и издан в Петербурге в 1768–1766 гг.». Очевидно, что эти сведения относятся к русскому переводу «Датской истории», описанному чуть ниже и уже без ошибки в годе издания (1765–1766).

Составленная Мольбеком библиография включает издания сочинений Хольберга не только на русском, но и на прочих европейских языках. Каждый ее раздел посвящен отдельной стране или группе стран, на языке которой/которых издавались произведения датского классика: а) датские издания и переиздания, б) шведские переводы, в) немецкие переводы, г) голландские переводы, д) французские и английские переводы, е) русские и венгерские переводы. Элементарный подсчет количества указанных Мольбеком книг показывает, что порядок следования разделов находится в прямой зависимости от количества изданий сочинений Хольберга на этих языках. Очевидно также, что из-за малого числа опубликованных работ Хольберга два последние раздела библиографии включают переводы на нескольких языках: французском и английском, русском и венгерском. Правда, не очень понятно, почему чрезвычайно короткий французско-английский раздел предшествует более обширному русско-венгерскому разделу, и на каком основании Франция оказывается в одном списке с Англией, а Венгрия с Россией.

Естественно предположить, что датский автор распределяет переводы Хольберга по различным культурно-географическим регионам Европы и на этом основании связывает Англию с Францией, а Россию с Венгрией. Такая структура книги, посвященной рецепции творчества Хольберга в Европе, выглядит весьма традиционно. Например, современное исследование включает следующие главы: «Людвиг Хольберг и греко-римская античность», «Л. Хольберг и германоговорящая Европа», «Л. Хольберг и романский мир», «Л. Хольберг и англо-американский мир», «Л. Хольберг в русском литературном ландшафте», «Л. Хольберг и его двойник: Хольберг в Скандинавии»³. Правда, в отличие от датского издания 1851 г., о Венгрии здесь не сказано ни слова, ни отдельно, ни в гипотетическом разделе, посвященном «восточно-европейскому миру». Представляется, что в работе Мольбека более уместным было бы упоминание не Венгрии, а Польши, составлявшей единый культурный ареал с Россией и хорошо знакомой с творчеством Хольберга⁴.

Принципиальное отличие Венгрии от Польши состоит в том, что и в момент издания книги Мольбека, и на протяжении всего XVIII в. она представляла собой хоть и входящее в состав Священной Римской Империи, но отдельное королевство. Например, в переведенной в России француз-



ской книге «История государствования Марии Терезии, императрицы Германской, королевы Венгерской и Богемской, эрцгерцогини Австрийской» (М., 1791) главная героиня называется сначала венгерской королевой, и в этом качестве ведет войну с прусским королем Фридрихом II, а затем, после объявления ее супруга императором, – «Императрицей Королевой». На венгерскую самостоятельность указывают и некоторые официальные датские документы середины XIX в. Так, вскоре после издания «Историко-биографических собраний» 14 марта 1857 г. в Копенгагене между Данией и рядом европейских стран был подписан «Трактат об отмене пошлин, взимаемых с судов и грузов при проходе их через проливы Зунда и обоих Бельтов». В число партнеров Дании включены «Их Величества Император Всероссийский, Император Австрийский, Король Венгерский и Богемский, Король Бельгийцев, Император Французов, Королева Соединенного Королевства Великобританского и Ирландского, Король Голландский, их Королевские Высочества: Великий Герцог Мекленбург-Шверинский, Великий Герцог Ольденбургский, их Величества: Король Нидерландский, Король Прусский, Король Шведский и Норвежский и Сенаты Вольных Ганзейских городов Любека, Бремена и Гамбурга».

Представленный список государств практически полностью совпадает с перечнем европейских стран, на языки которых, как следует из книги Мольбека, перевести сочинения Хольберга. С известной долей осторожности можно предположить, что датский филолог обращает внимание на европейские державы, являющиеся самостоятельными политическими единицами и контактирующие с Данией. Возможно, составляя дополнительный список, Мольбек не обнаружил ни одного польского перевода Хольберга, однако совпадение перечня стран в списке изданий и в торговом договоре кажется не случайным.

Список государств, подписавших с Данией «Трактат об отмене пошлин», начинается двумя могущественными империями, и по этой причине в нем, как и в перечне датского исследователя, Венгрия оказывается рядом с Россией. Таким образом, Мольбек мог сблизить Россию и Венгрию как соседние и представляющие собой значительную политическую силу державы. Дополнительным основанием для расположения этих стран в одном разделе может считаться их общее упоминание в сводках важнейших политических новостей из охваченной революциями Европы. Незадолго до выхода интересующего нас издания, в августе 1849 г., русский корпус И.Ф. Паскевича подавил венгерское восстание против господства Габсбургов и заставил венгерскую армию под командованием А. Гергея сложить оружие.

В отличие от Венгрии, Россия называется в обоих исследованиях творчества Хольберга, и в книге 1851, и в книге 1994 г. При этом в обеих работах она непременно завершает список европейских литератур, испытавших на себе влияние датского классика. Таким образом, в перечнях,



появившихся в Дании в середине XIX в., Россия или возглавляет список европейских держав, или его заканчивает, срединное место она не занимает никогда. Повторим, что называя Россию во главе экономических партнеров Дании, авторы документа имеют в виду огромный политический и военный вес Российской империи и учитывают ее традиционно доброжелательное отношение к Дании (например, в утешительном письме, написанном в апреле 1710 г. и адресованном разгромленному под Хельсинборгом датскому королю Фредерику III, Петр I называет себя его «верным братом, другом и соседом», а в составленном в 1782 г. «Трактате о дружбе и торговле» между Россией и Данией сказано, что по отношению к Дании Россия – «империя издавна <...> дружественная и союзная»⁵). Накануне издания книги Мольбека, во время датско-прусской войны 1848–1850 гг. (т.н. Treårskrigen – Трехлетней войны), Россия поддерживала Данию и всеми доступными способами препятствовала прусской победе. Остается выяснить, чем руководствовался Мольбек, помещая русские и венгерские переводы в конце списка литератур, испытавших на себе влияние творчества Хольберга.

В тексте Мольбека, предшествующем библиографии, указывается, что Хольберг был чрезвычайно популярен за границей, и в подтверждение этого тезиса отмечается, что существует 27 отдельных шведских и одно русское издание знаменитой комедии «Йеппе на горе». Обилие шведских изданий этой пьесы объясняется «соседственностью» и родством обоих скандинавских народов. Не случайно на титульном листе шведского перевода комедии Хольберга, в русской версии названной «Оловянщик-политик» (Den politiske kandstøber. Stockholm, 1729, русский перевод – 1830) указано, что она «на датском языке представлена и сейчас для удобства (курсив мой – М.Л.) переведена с датского на шведский». Известно, что сразу после появления в Дании сочинения Хольберга переводились на немецкий и шведский языки (например, в предисловии к датскому изданию 1772 г. знаменитой ирои-комической поэмы Хольберга «Педер Порс» называются лишь эти два языка). В свою очередь единственный русский перевод знаменитой комедии должен указать на слабое знакомство русской читательской аудитории с работами датского Мольера. Вероятно, Мольбек называет европейские страны, в которых Хольберг пользовался наибольшей и наименьшей популярностью, определяет географические полюсы европейского интереса к его творчеству.

Если исходить из того, что в двух первых разделах книги 1851 г. приводятся переводы Хольберга на языки ближайших в культурном и языковом отношении стран, то, по логике вещей, в последнем разделе должны быть страны, в этом же отношении от Дании наиболее удаленные. В самом деле, в последнем разделе датского исследования русские названия сочинений Хольберга написаны по-датски, а не по-русски (кириллицей или латиницей, как в шведских изданиях начала XVIII в. знаменитого лингви-



ста Й.Г. Спарвенфельда). Мольбек предлагает обратный перевод русских наименований: например, комедия *Jeppe paa bjerget, eller Den forvandlede Bonde* (Йеппе на горе, или Превращенный крестьянин) названа здесь *Den forvandlede Bondedreng* («Превращенный мужик» – именно под таким названием ее перевел А. Нартов), а в приложении Мольбека к разделу «Русские и венгерские переводы» перечислены датские комедии Хольберга, переведенные на русский язык. Венгерское название произведения напечатано на венгерском языке в сопровождении датского разъяснения, что это перевод «Нильса Клима»: *Klimius miklósnaк Föld Alatt való & c.* (Niels Klim, oversat paa Ungersk). Реестры переводов на другие европейские языки написаны на этих языках и никаких уточнений на датском не содержат (если не включают специального рассказа об иностранном издании). Вероятно, русский и венгерский воспринимаются датским автором как европейские языки, датчанам непонятные и неизвестные. По логике издателя, венгерское название романа Хольберга целесообразно печатать лишь потому, что, в отличие от России, в Венгрии используют знакомую латиницу.

Кроме того, есть основания предполагать, что датчанами-современниками Мольбека Россия воспринимается как военно-политический европейский лидер, в XVIII – начале XIX вв. сильно удаленный от культурных центров Европы. Такое отношение к традиционному датскому союзнику обнаруживается в трудах самого Хольберга, для которого Россия в первую очередь мощная империя, стоящая в одном ряду с великими европейскими державами. Так, в изданном в Копенгагене в 1729 г. «Описании Дании и Норвегии» перечисляются гербы наиболее сильных и известных европейских государств. Хольберг отмечает, что Франция имеет 3 лилии, «Царь Москвы позолоченного и Император черного двуглавого орла», на гербе Дании же изображены «три небесно-голубых льва»⁶ (для сравнения отметим, что в аналогичных шведских списках начала XVIII в. российскому орлу места не находилось⁷). В предваряющем «Путешествие в Россию» (Копенгаген, 1743) П. фон Хавена «Размышлении об этом писании» Л. Хольберг подчеркивает «огромное могущество» России, называет почитаемого им Петра великим монархом, заложившим основание «великому зданию», но ровным счетом ничего не говорит о культурных достижениях новосозданной империи⁸. Правда, Хольберг же пишет о преодолении культурного отставания России: это имеет в виду герой комедии «Эразмус Монтанус», когда замечает, что в Данию едут учиться не москвиты, а «юные студенты, которых можно назвать русскими». В самом конце XVIII столетия предпринявший путешествие в Европу и встречавшийся там с Н.М. Карамзиным датский сентименталист Й. Баггесен рассказывает в своем «Лабиринте» о грохоте русских корабельных пушек, но при этом ничего не говорит ни о творчестве своего российского коллеги, ни о русской литературе вообще⁹.

Кстати, взгляд на Россию XVIII в. как на мощную военную державу со слабо развитой литературной культурой существует и сейчас. Со-



временные скандинавские исследователи, изучающие европейскую литературу XVII–XVIII вв., превосходно ориентируются в шведской, датской, французской и немецкой литературах, имеют представление о военно-политической деятельности Петра I и Екатерины II, но ровным счетом ничего не знают ни о Феофане Прокоповиче, ни о Д.И. Фонвизине.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Хольберг // Русско-европейские литературные связи. XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008.

L. Hol'berg // Russko-evropejskie literaturnye svjazi. XVIII vek. Jenciklopedicheskij slovar'. Stat'i. SPb., 2008.

² Ученые записки Московского университета. 1834. № 12. С. 561–563.

Uchenye zapiski Moskovskogo universiteta. 1834. № 12. S. 561–563.

³ Ludvig Holberg: a European Writer. A study in Influence and Reception / Ed. by Sven Hakon Rossel. Amsterdam, 1994.

⁴ *Szelagowska Kr.* Ludvig Holberg w Polsce i Rosji XVIII wieku // *Przeglad Humanistyczny*. 1985. R. 29. № 4/12. S. 89–98

⁵ Трактат о дружбе и торговле между Российскою империею и Короною Датскою, заключенный в Санктпетербурге октября 8/19го дня 1782. Л. 2.

Traktat o družbe i trgovle mezhdu Rossijskoju imperieju i Koronoju Datskoju, zakljuchennyj v Sanktpeterburge oktjabrja 8/19go dnja 1782. L. 2.

⁶ *Dannemarks og Noges Beskrivelse ved Ludvig Holberg.* København, 1729. S. 622.

⁷ *Isogaeus S. Carla seger=skiöld.* Stockholm, 1714. S. 489–490.

⁸ *Haven P. Reise udi Rusland.* København, 1743. S. 5.

⁹ Тиандер К. «Лабиринт» Баггесена и «Письма русского путешественника» Карамзина // Тиандер К. Датско-русские исследования. Вып. 1. СПб., 1912. С. 5–85.

Tiander K. «Labirint» Baggesena i «Pis'ma russkogo puteshestvennika» Karamzina // *Tiander K.* Datsko-russkie issledovanija. Vyp. 1. SPb., 1912. S. 5–85.



«НЕИЗВЕСТНЫЙ ПОЭТ»:
*к проблеме литературной репутации Вл. Гиппиуса*¹

В работе рассматриваются некоторые аспекты бытового поведения поэта Вл. Гиппиуса; на примере его переписки, критических статей, свидетельств современников показана его писательская стратегия, особенности издательской политики. Особое внимание уделено также его поэтической эволюции и тому, как отнеслись к ней крупнейшие представители символизма (в первую очередь, З.Н. Гиппиус и В.Я. Брюсов).

Ключевые слова: Владимир Гиппиус; письма Брюсову; репутация; биография.

Приходится констатировать, что Владимир Васильевич Гиппиус – едва ли не единственный на сегодняшний день крупный представитель старших символистов, чье наследие остается в значительной степени не освоенным, не изданным и не переизданным.

Если мы обратимся к двадцатым годам, когда по крайней мере половина его творческого пути была позади, то увидим свидетельства, говорящие о его репутации неизвестного или малоизвестного поэта.

Так, в 1922 г. Р.В. Иванов-Разумник, в своем отзыве о поэме Гиппиуса «Лик человеческий», задавал риторический вопрос: «Что знает о поэте Владимире Гиппиусе широкая читающая публика?»² Подразумевалось, что Гиппиус, много писавший и мало печатавший, причем печатавший под разными псевдонимами, оставался широкой публике практически неизвестным. Здесь можно вспомнить и позднейший отзыв Набокова из «Других берегов»: «тайный автор замечательных стихов»³.

Интересно задаться вопросом: была ли у Владимира Гиппиуса сознательная установка на эзотеричность творчества, или относительно малая известность была обусловлена чем-то другим⁴.

В этой связи нам представляется важным реконструировать основные этапы раннего периода творческой биографии Гиппиуса. Литературный путь его начинается в 1890-е гг., когда символисты находились в изоляции, – как пишет Д.Е. Максимов, «в атмосфере враждебного окружения господствующей прессы»⁵. Но надо сказать, что даже по сравнению с остальными декадентами путь Владимира Гиппиуса в литературу был сложным и извилистым. Первая его публикация появилась в 1892 г. в газете «Север»; далее он сближается с кругом журнала «Северный вестник» (З.А. Венгеровой, Н.М. Минским), который, как известно, первый начал печатать символистов, однако стихи его в журнал не берут⁶.

Он знакомится с Мережковскими, бывает в их салоне, где, по свидетельству Федора Фидлера, над его стихами смеялись все, а больше всех



смеялась Зинаида Мережковская⁷. Фидлер же приводит собственные слова Гиппиуса о том, что его не печатают ни в одном журнале⁸.

Переломным моментом становится выход в 1894 г. первого сборника «Русские символисты»; Гиппиус вместе со своим одноклассником и другом поэтом А. Добролюбовым отправляются в Москву к Брюсову. В записке, которую они ему посылают (она сохранилась в архиве Брюсова), содержится просьба издать их сочинения; при этом к письму приложена шуточная пьеса в одну страницу, написанная рукой Гиппиуса, – сюжет ее, если так можно выразиться, сводится к следующему: Гиппиус и Добролюбов умоляют напечатать их стихи – но только без ярлыка «русские символисты»⁹. Здесь сказалось не только их отношение к сборнику, но и неприятие самого термина «символисты» (тогда еще, впрочем, для всех звучавшего непривычно). 19 июня 1894 г. Брюсов запишет в дневнике: «... С ним [Добролюбовым] была и тетрадь прекрасных стихов его товарища – Вл. Гиппиуса»¹⁰. Тогда же, летом, происходит их знаменательная встреча.

Известно письмо Брюсова поэту А.Л. Мировпольскому (А.А. Лангу), опубликованное Н.К. Гудziem, где он сообщает о том, как Гиппиус и Добролюбов критиковали и даже пытались редактировать сборники, причем Гиппиус сказал, что «его стихи не могут быть рядом со всякой дрянью»¹¹. Таким образом, проект участия молодых декадентов в сборнике не состоялся.

Однако с этого момента Брюсов все больше проявляет интерес именно к Гиппиусу и предрекает ему громкую славу. 7 апреля 1896 г. он записывает: «Зато Вл. Гиппиус – о, это человек победы! Он горд и смел и самоуверен. Через год он будет читаться, через пять лет будет знаменитостью. Исполать ему»¹².

В 1897 г. происходит знаменательное событие – выход, а точнее не-выход, в свет книги Гиппиуса «Песни». Гиппиус издал ее за свой счет¹³ небольшим тиражом, причем с пометкой «не для продажи, без права рецензирования». О причинах этого поступка он написал в развернутом письме Брюсову, которое, кажется, является ключом ко всему последующему поведению Гиппиуса. В письме он говорит, почему решил не выпускать книгу в свет, почему не может преподнести ее Брюсову, и довольно эмоционально объясняет свое видение литературной ситуации в целом. Кроме того, что важно, он не упускает возможности слегка покритиковать и Брюсова за его книгу и даже за то, что он, Брюсов, решился ее выпустить. Вот что, в частности, пишет Гиппиус:

«<...> Спешу поблагодарить Вас письменно за любезную присылку Вашей книжки; с радостью отблагодарил бы Вас своей книжкой, да не могу, ибо нахожусь ныне в том периоде душевного состояния, когда книжка моя мне мерзевает и давать ее, конечно кому-нибудь нет никакой психологической возможности. <...> Как жаль, что не зашли, так хотелось бы с Вами побеседовать, Me eum esse мне понравилась гораздо более предыдущих Ваших книжек, хотя с Вашими техническими нововведениями



я совершенно не согласен, как противоречащими в большей части – духу русского языка. <...>

Итак, я издал книжку, которую не *выпускаю* “в свет” <...>, потому что считаю ее крайне несовершенной, зачем же выступать на трибуну и говорить несовершенное? Не ценят ни совершенного, ни несовершенного. Отсюда – говорить пред толпой несовершенное уже вовсе не приходится. Еще одна (предположительная) версия – чердак, подвал. Почему мой чердак хуже Суворинского, Вольфовского и прочих? *Мой* – лучше.

Еще если – совершенно, то что написал, тут в выходе твоём в толпу, есть оттенок непонимаемого пророка, это некоторых утешает... Я не на счет оскорбляемого писательского самолюбия. Оно уже оскорблено давно, тысячи лет назад, и не мне проживать давно прошедшее; я только рассудком понимаю всю бессмысленность явлений, и не хочу прибавлять к их числу еще одного, потому что не стоит. Когда в журналах печатают, – другое! Во-первых журнал – дело общественное, в нем и беллетристику, и стихи читают с точки зрения житейской и выуживают оттуда, какие-то намеки, какие-то авторские указания – на быт, на нравы (словно-бы стоило огород городить, что бы намекать и указывать на нравы, но читатель этим живет, это во всем ищут;) в журнале я не единица, а часть целого. Пускай себе, что угодно, находят, и возвышают меня и унижают. Все равно они глядят с той стороны, на которой я никогда не бывал. А книга – дело другое, да книги и не покупают. Книга дело – личное и конечно, в России совершенно бескорыстное. С книгой выступать – выходить на трибуну.

Думал я это еще раз по поводу издания Вашей новой брошюры и не понял Вас. Не верю, чтобы Вы считали эту брошюру вполне совершенной, а если нет – то для чего же? – Извините ради Бога! Если касаюсь то, чего не должен был бы, может быть, касаться... Я искренно Вас не понимаю, как не понимаю многих, если не всех почти. А впрочем – извините! <...>¹⁴.

Здесь обратим внимание на характерные заявления про чердак, подвал и трибуну («с книгой выступать – выходить на трибуну») – как кажется, основной чертой поведения Гиппиуса в дальнейшем будет поиск своей ниши и своей трибуны – и одновременно с этим – неприятие уже существующих.

В связи с вопросом о литературном поведении и литературной репутации кажется знаменательным и выход в свет брошюры Гиппиуса «Пушкин и журнальная полемика его времени» (1900). Магистральной линией в ней становятся сложные отношения Пушкина с писателями, с литературным миром. Кажется, что когда Гиппиус пишет: «обиды наносил ему не только свет, <...> обиды наносили и современные ему писатели, та литература, которой он служил. <...> его судили глупцы, толпа отвечала на его речи холодным смехом. Ничем не мог он победить холодности толпы, ничем не мог изменить мнения глупцов»¹⁵, он соотносит обстоятельства литературной судьбы Пушкина со своими.



Важным фактором становится влияние Зинаиды Гиппиус: еще со второй половины 1890-х гг. она пыталась влиять на Гиппиуса, отучая его от декадентства. По ее позднему утверждению, именно она отговорила Гиппиуса выпускать свою первую книгу в свет. В воспоминаниях «Дмитрий Мережковский» она писала: «О В. Гиппиусе много писать нечего. Мы потом видались нередко, он напечатал тоненькую книжку своих стихов, которую я убедила его не выпускать в свет; писал впоследствии и другие стихи (под псевдонимом Бестужев) – неважные»¹⁶.

Как известно, именно под влиянием Зинаиды Гиппиус Вл. Гиппиус отказывается от участия в журнале Добролюбова «Горные вершины» – именно из-за его отказа этот проект рухнул. «Будьте осторожны – чтобы не быть, хотя самое короткое время, смешными», – пишет Зинаида Гиппиус Владимиру Гиппиусу. А 7 июня 1897 г. она писала Сологубу о его новых стихах: «Я рада за него, декадентничанье его, Добролюбова и Квашнина было жалко и стыдно, хорошо, что он один сумел это победить»¹⁷.

В связи с отходом от декадентства Гиппиус в это время также отказывается от участия в сборнике «Книга раздумий» – стихи, помещенные в нем, он позже резко критиковал¹⁸, называя их безграмотными. Характерно, что от него досталось Коневскому, поэту, к которому он испытывал несомненный интерес и стихи которого впоследствии повлияли на новую поэтику Гиппиуса¹⁹.

Отходя от декадентства, Гиппиус начинает развивать в своем творчестве религиозные мотивы. Указывалось, что в связи с этим Брюсов теряет к нему интерес²⁰; но пока еще, на рубеже веков, именно Брюсов проявляет к нему участие, приглашая его в альманах «Северные цветы».

Публикации предшествовала переписка с Брюсовым – надо заметить, что эти письма носят уже подчеркнуто деловой, официальный характер и касаются в основном публикации стихов. Письма демонстрируют и постепенное охлаждение Гиппиуса к литературе, и его высокие требования к характеру публикации. Так, он пишет: «Приглашение участвовать в сборнике более меня тронуло, чем побудило к действию. Впрочем, не входя в рассуждения и оправдания, малолюбопытные, скажу прямо – готов служить своими стихами (их же и прилагаю), если только сборник не будет иметь ни в каком отношении никакого направления, кроме хорошего литературного тона. Затем – продаю и даже называю цену: не менее полтины за стих²¹; наконец прошу сохранить, как порядок, так и число стихотворений, их же немного, а порядок имеет кое-какой смысл»²².

Итак, подборка из 5 стихотворений В. Гиппиуса появляется в «Северных цветах» за 1901 г.²³ Подписаны они были начальной и конечной буквой фамилии, об этом Гиппиус просил в процитированном письме.

В следующем письме Гиппиус уже критикует «Северные цветы»:

«Сборник издан красиво, как все, что издает Скорпион, только что жиденок. Кое-кого существенно не хватает, кое-кого л 10 мало и пр. Глав-



ное, что неполно и как-то неубедительно. Напечатанием своих стихов доволен и Вас очень благодарю»²⁴.

В следующем письме:

«Что касается денег, то расчета Вашего не соображу, а мой был на 50 рублей с чем-то. Если Ваш верен и с моим совпадает, столько мне и получить. Отчего же жметесь Горький? И Чехова нет. А Минский, а Мережковский?»²⁵

Итак, Гиппиус печатается в «Северных цветах», но неохотно, без энтузиазма; его недовольство вызвано и тем, что в журнале нет громких имен (Горького, Минского и Мережковского), и недостаточными гонорарами.

Гиппиус посылает, однако, Брюсову стихи для следующей публикации – но эта публикация не состоялась – именно после **этого** Гиппиус надолго отходит от литературы. Позже он будет объяснять этот отход тем, что литература и декадентство для него одно; уйдя от декадентства, понимаемого им как религиозный бунт в духе Ивана Карамазова, он ушел и от литературы²⁶.

Это охлаждение было замечено Брюсовым: в январе 1902 г. он записывает в дневнике: «Приезжал Вл. Гиппиус. Все более и более теряет своеобразие. Женился и скоро будет “как все”. Не лишен еще ума, но уже почти не пишет стихов. От литературы как-то отстал»²⁷.

После возвращения в литературу в 1909 г. Гиппиус публикует большую подборку стихов в «Русской мысли» (где литературный отдел вел Мережковский, а З. Гиппиус входила в редакцию журнала). В 1911 г. он обращается к Брюсову (в 1910 г. возглавившему литературно-критический отдел того же журнала) с просьбой опубликовать «целый ряд» своих стихов²⁸.

Он пишет: «Я хотел бы напечатать в Русской мысли большое стихотворение (маленькая поэма) – в 320 стихов. Если помещение таких длинных стихотворений в принципе возможно, я пришлю – на Ваш суд; если же нет, то я хотел бы прочесть (подчеркнуто) Вам его лично <...>»²⁹.

В следующем письме: «После долгих лет я возвращаюсь к литературе и прошу вот о чем: согласились ли бы Вы печатать в Русской мысли мои стихи – не одно, не два, а возможно больше, потому что у меня накопилось много, и насколько раньше я не хотел печатать, настолько теперь хочу. Я обращался к Вам с этой же просьбой год тому назад и Вы писали мне, что это возможно, но тогда я все еще колебался – возвращаться ли к литературе и не прислал Вам. Возможно ли напечатать много стихов сразу – в одной книжке журнала или понемногу? Возможно ли напечатать одно большое стихотворение около 300 строк? И если нет, то, – где возможно? на что Вы согласились бы?»³⁰.

Можно предположить, что постепенная утрата Брюсовым³¹ интереса к Гиппиусу была связана не только с религиозным характером его новой лирики. Смена поэтики, постепенно происходившая у него уже на рубеже веков, выразилась не только в обращении к религиозным мотивам (по позд-



нейшему его убеждению, именно декадентское, т.е. бунтарское, эпатажное творчество, нашедшее у Гиппиуса наиболее полное выражение в ранних «Песнях», было по сути своей религиозным), сколько в переходе от ярких, рискованных, порой кощунственных, образов «Песен» к лирике философских медитаций, окрашенных тютчевскими интонациями, настойчивому варьированию одних и тех же мотивов («земля», «кровь», «сумрак», «звезды» и т.д.)³². Книга «Возвращение» (1912), вобравшая и стихи 1890-х гг. (в том числе вошедшие в «Песни»), по замыслу автора должна была ознаменовать именно возвращение к декадентству (что для него тождественно возвращению к литературе). В своем отзыве на книгу Зинаида Гиппиус заключает, что Гиппиус так и остался декадентом: «Уединение не убило его таланта, но сохранило от литературных веяний, консервировало, и вот, когда вновь он появился среди нас со своими однообразными, широкими и сильными стихами, со своей книжкой “Возвращение”, – мы ясно увидели знакомый лик настоящего поэта-индивидуалиста, одинокого до отвлеченности, до отчаянья, но с несомненно существующим “Я”. Бестужев остался на той ступени, на которой говорят: “есть Я” или “есть только Я”...»³³

Итак, Вл. Гиппиус в значительной степени теряет поддержку своих литературных покровителей: З. Гиппиус претит его индивидуализм³⁴, а Брюсов, как мы предполагаем, находит его зрелые стихи чересчур ровными и однообразными, лишенными эмоционального накала, эффектности и эпатажа раннего периода. Отход от литературы в начале 1900-х мог быть продиктован и этим ощущением изоляции, одиночества не столько идеологического, сколько поэтического. В своей писательской стратегии Гиппиус занимает максималистскую позицию: или не печатать совсем, или печатать сразу много; ему нужна трибуна; он хочет сделать поэтическое высказывание по возможности концептуальным. Брюсов, первый оценивший дарование Гиппиуса, интересуется его и как издатель и – впоследствии, как мы видели, – как потенциальный слушатель. Таким образом, Гиппиусу нужен непосредственный контакт – не только через журнал, не только через печатную публикацию своих стихов; ему нужен и воспринимающий собеседник как таковой. Вероятно, здесь как раз и сказался присущий ему пафос учительства, который он хотел реализовать и в литературной деятельности.

О литературной позиции Гиппиуса 1910-х гг. хорошо известно из ряда публикаций³⁵. Надо сказать, что именно в это время у него складывается концепция декадентства как страстной жажды Бога; символизм, с его точки зрения, это предательство, жалкая подделка и эстетство. Эта мысль прослеживается, в частности, в его статьях, публикуемых в газете «Речь»³⁶.

Его биография советского периода изучена в меньшей степени: после октябрьской революции сблизился с Ивановым-Разумником и Блоком, участвовал в работе ТЕО Наркомпроса (работал в архивной секции), был действительным членом Вольфилы. Кое-что об этом периоде его деятельности мы знаем благодаря опубликованным документам; подробности



же литературной биографии Гиппиуса еще предстоит изучить³⁷. По словам, Иванова-Разумника, Гиппиус теперь, в 20-х гг., обращается к символизму³⁸: как символистская прочитывается его большая поэма «Лик человеческий»³⁹, опубликованная лишь частично.

Для более глубокого понимания его литературной позиции следует внимательно изучать тексты его докладов в ТЕО и на заседаниях Вольфилы.

Литературное поведение Гиппиуса, по имеющимся свидетельствам, опять же, проходит под знаком поиска слушателя и – одновременно – отказа опубликовать свои произведения.

Первая особенность отражена в документированном трагикомическом эпизоде. К. Эрберг вспоминал: «Его огромную поэму (“Лик человеческий” – Ю.Р.) мы с Р.В. Ивановым-Разумником слушали в чтении автора еженедельно чуть ли не в течение всей зимы 1922 г. Зима была тогда холодная и голодная. Слушали, сидя в шубах в нетопленной комнате. Наконец я заболел и пропустил две недели. Гиппиус написал мне напоминание (конечно, в стихах: он так был охвачен своей поэмой, что прозой писать не мог)»⁴⁰. И Эрберг, в свою очередь, ответил шуточным же посланием:

Не должно расходиться так поэту,
Как Вы, мой милый, нынче разошлись:
Начав читать поэму прошлым летом,
Досель читаете. Что ж, будет так всю жизнь?⁴¹

Что касается второй особенности – отказа публиковать свои произведения, привычки, идущей еще с декадентских времен, у нас есть свидетельство Д.М. Пинеса (товарища Гиппиуса по Вольфиле), относящееся к двадцатым годам. В РГАЛИ сохранился недатированный черновик письма Пинеса Гиппиусу, где он, как можно предположить, уговаривает Гиппиуса обнародовать свои произведения и, в частности, приводит евангельскую притчу, цитируя оттуда слова: «никто, зажегши свечу, не ставит ее под спудом. Ставьте свечу на подсвечник»⁴². Возможно, что здесь речь идет о непрочитанных докладах Гиппиуса на Вольфиле – известно, что на некоторые свои доклады он просто не являлся⁴³.

Хочется выразить надежду, что дальнейшие архивные разыскания прольют свет как на литературное поведение, так и на подробности биографии Гиппиуса, до сих пор оставшиеся без внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Выражаю глубокую благодарность А.Л. Соболеву за помощь в работе.
Vyrzhaju glubokuju blagodarnost' A.L. Sobolevu za pomosch' v rabote.



² Летопись Дома литераторов. 1922. № 7. С. 5.

Letopis' Doma literatorov. 1922. № 7. S. 5.

³ *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 5. СПб., 2000. С. 265.

Nabokov V.V. Sbranie sochinenij amerikanskogo perioda: V 5 t. T. 5. SPb., 2000. S. 265.

⁴ По мнению Евгения Биневи́ча, причина относительно малой известности в том, что над Гиппиусом «довлекло еще призвание Учителя». *Биневи́ч Е.* «...Тайный автор замечательных стихов» // Новый журнал. СПб., 1993. № 3. С. 125.

По мненију Евгенија Биневи́ча, причина односносно малог извесносно в том, што над Гиппиусом «довлекло еше призвание Uchitel'ja». *Binevič E.* «...Tajnyj avtor zamechatel'nyh stihov» // Novyj zhurnal. SPb., 1993. № 3. S. 125.

⁵ *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 88.

Evgen'ev-Maksimov V., Maksimov D. Iz proshlogo russkoj zhurnalistiki. L., 1930. S. 88.

⁶ Вот что он пишет в автобиографической заметке: «Первые связи завязались с СЕВЕРНЫМ ВЕСТНИКОМ в восьмом классе гимназии, самым модным и, конечно, самым живым тогда журналом, куда Вольнский не принял ни моих стихов, ни Добролюбова, ограничив свои отношения к нам дружелюбным приемом в своей комнате, где по воскресеньям, утром, собирались сотрудники и не сотрудники». (*Гиппиус Вл.* О самом себе / Подгот. текста, публ. и послесловие Евг. Биневи́ча // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 121).

Vot што он pišet v avtobiograficheskoj zameтке: «Pervye svjazi zavjazalis' s SEVERNŲM VESTNIKOM v vos'mom klasse gimnazii, samym modnym i, konečno, samym zhivym togda zhurnalom, kuda Volynskij ne prinjal ni moih stihov, ni Dobroľjubova, ogranichiv svoi otnoshenija k nam družheljubnym priemom v svoej komnate, gde po voskresen'jam, utrom, sobiralis' sotrudniki i ne sotrudniki». (*Gippius Vl.* O samom sebe / Podgot. teksta, publ. i posleslovie Evg. Binevicha // Petropol'. Literaturnaja panorama. 1993–1996. SPb., 1996. S. 121).

⁷ *Фидлер Ф.Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения / Вступ. статья, сост., пер. с нем., примеч., указатели и подбор иллюстраций К.М. Азадовского. М., 2008. С. 190.

Fidler F.F. Iz mira literatorov: Haraktery i suzhdenija / Vstup. stat'ja, sost., per. s nem., primech., ukazateli i podbor illjustracij K.M. Azadovskogo. M., 2008. S. 190.

⁸ Там же.

Tam zhe.

⁹ ОР РГБ. Ф. 386. К. 82. Ед. хр. 34. Л. 3–3 об.

OR RGB. F. 386. K. 82. Ed. hr. 34. L. 3–3 ob.

¹⁰ *Брюсов В.* Дневники (1891–1910). М., 1927. С. 17.

Bryusov V. Dnevniky (1891–1910). M., 1927. S. 17.

¹¹ *Гудзий Н.К.* Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты» // Искусство. 1927. Т. 3. Кн. 4. С. 192.

Gudzij N.K. Iz istorii rannego russkogo simbolizma. Moskovskie sborniki «Russkie simbolisty» // Iskusstvo. 1927. T. 3. Kn. 4. S. 192.

¹² *Брюсов В.* Дневники (1891–1910). С. 24. Ср. также: «О силе впечатления, произведенного в этот раз на Брюсова стихами Вл. Гиппиуса, свидетельствует следующий факт. Во время или вскоре после поездки в Петербург Брюсов задумал книгу “Новые поэты” – последний след замысла “Русской поэзии наших дней” и “Русской поэзии 1895 г.”. По-видимому, как и брошюра 1896 г., “Новые поэты” должны были издаваться под псевдонимом. Согласно плану, сохранившимся на третьей странице обложки тетрадей дневников <...> одна из 6 или 7 глав книги отводилась Вл. Гиппиусу, тогда как о Мережковском, Минском, З. Н. Гиппиус (а по второму варианту даже и о Бальмонте) Брюсов предполагал говорить лишь в общем предисловии». (Письма из рабочих тетрадей / Вступ. статья, публикация и комментарии С.И. Гиндина // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 811). Известно, что Брюсов хотел посвя-



титъ Гиппиусу стихотворение «Праздникам праздник», обращенное к четырнадцатилетней девочке, – оно, вероятно, напомнило ему начало первого стихотворения из цикла Гиппиуса «Песни о Леле» (Там же. С. 813–814). В фонде Брюсова сохранился экземпляр книги «Возвращение» (ОР РГБ. Ф. 386. Книги. 1022), которую Гиппиус послал Брюсову осенью 1912 г. На ней Брюсов сделал пометы, свидетельствующие о том, что его интересовал ход мысли поэта: так, он отметил следующие места: «Бог и мир, и я – одно!»; «Равны все Господни доли – / Жить и умереть... / Так легко дышать на воле / И – по воле петь»; «Все равно судьбой одною / Одинаков жизни строй». Во всех помеченных Брюсовым местах содержатся важные для Гиппиуса метафизические формулы. Однако уже в следующей книге, «Томление духа» (1916), Брюсовым отмечены исключительно рифмы, причем только в начале книги – что, возможно говорит о некотором угасании интереса Брюсова к Гиппиусу. См. также сдержанную рецензию Брюсова на «Томление духа»: Русские ведомости. 1916. 9 ноября (перепечатано в кн.: *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 479–481).

*Brjusov V. Dnevnik (1891–1910). S. 24. Sr. takzhe: «O sile vpechatlenija, proizvedennogo v jetot raz na Brjusova stihami V. I. Gippiusa, svidetel'stvuet sledujuschij fakt. Vo vremena ili vskore posle poezdki v Peterburg Brjusov zadumal knigu "Novye pojety" – poslednij sled zamysla "Russkoj poeziji nashih dnei" i "Russkoj poeziji 1895 g.". Po-vidimomu, kak i broshjura 1896 g., "Novye pojety" dolzhny byli izdatav'sja pod psevdonomim. Soglasno planam, sohranivshimsja na tret'ej stranice oblozhki tetradnej dnevnika <...> odna iz 6 ili 7 glav knigi otvodilas' V. I. Gippiusu, togda kak o Merezkovskom, Minskom, Z.N. Gippius (a po vtoromu variantu dazhe i o Bal'monte) Brjusov predpolagal govorit' lish' v obvem predislovii. (Pis'ma iz rabochih tetrad' / Vstup. stat'ja, publikacija i kommentarii S. I. Gindina // Literaturnoe nasledstvo. T. 98. Kn. 1. M., 1991. S. 811). Izvestno, chto Brjusov hotel posvjatit' Gippiusu stihotvorenje «Prazdnikam prazdnik», obraschennoe k chetyrnadcatiletnej devochke, – ono, verojatno, napomnilo emu nachalo pervogo stihotvorenija iz cikla Gippiusa «Pesni o Lele» (Там же. С. 813–814). V фонде Brjusova sohranilsja jekzempljar knigi «Vozvrashchenie» (ОР РГБ. Ф. 386. Книги. 1022), kotoruju Gippius poslal Brjusovu osen'ju 1912 g. Na nej Brjusov sdelal pomety, svidetel'stvujuschie o tom, chto ego interesoval hod mysli pojeta: tak, on otmetil sledujuschie mesta: «Bog i mir, i ja – odno!»; «Ravny vse Gospodni doli – / Zhit' i умерet'... / Tak legko dyshat' na vole / I – po vole pet'»; «Vse ravno sud'boj odnoju / Odnakov zhizni stroj». Vo vseh pomечennyh Brjusovym mestah sodержatsja vazhnye dlja Gippiusa metafizicheskie formuly. Odnako uzhe v sledujuschej knige, «Tomlenie duha» (1916), Brjusovym otmечeny isključitel'no rifmy, pričem tol'ko v nachale knigi – chto, vozmožno govorit o nekotomom угasanii интереса Brjusova k Gippiusu. См. takzhe sderzhannuju recenziju Brjusova na «Tomlenie duha»: Russkie vedomosti. 1916. 9 nojabrja (perepechatano v kn.: *Brjusov V.Я.* Среди stihov: 1894–1924: Manifesty, stat'i, recenzii. M., 1990. S. 479–481).*

¹³ О практике издания своих книг символистами см.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 309.

О практике издания своих книг символистами см.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 309.

¹⁴ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32 Л. 1 об. – 3 об. Письмо Брюсову частично цитировалось в комментариях А.В. Лаврова в кн.: *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 411.

ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32 Л. 1 об. – 3 об. Pis'mo Brjusovu chastichno citirovalos' v kommentarijah A. V. Lavrova v kn.: *Percov P.P.* Literaturnye vospominanija. 1890–1902 gg. / Vstup. stat'ja, sost., podg. teksta i koment. A. V. Lavrova. M., 2002. S. 411.

¹⁵ *Гуннуис В.В.* Пушкин и журнальная полемика его времени. СПб., 1900. С. 1, 3.

Gippius V.V. Pushkin i zhurnal'naja polemika ego vremeni. SPb., 1900. S. 1, 3.

¹⁶ Дмитрий Мережковский // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. М., 2002. С. 242–243. Ср. также: «Так, по выходе в свет книги Добролюбова “Natura Naturans. Natura Naturata” она [З. Гиппиус – Ю.П.] писала Вл. Гиппиусу (27 августа 1895 г.): “чувствую к вам нежность и небывалое раньше уважение – так вы умно



поступили, не издав своей книжки. Я думаю, вам теперь самому жалко вашего “друга” с его пустыми листами, серым, даже не смешным, абсурдом, кое-где прерываемым банальными словами строками <...> Жалко его стало и страшно, что вы могли бы очутиться в таком же комичном положении, невозможном для серьезного человека, если бы издали свою тетрадку более талантливых, но столь же незрелых детских опытов”. Когда же Гиппиус повторил «проступок» Добролюбова, издав «Песни», и постеснялся преподнести книгу своей родственнице, З. Гиппиус укоряла его в письме от 27 октября 1896 г.: «Да, знаете, уж это бессилие и трусость. Я вам всегда говорила, что не следует печатать книжку, но раз вас “заставили обстоятельства”, то на попятный поздно» – Переписка <Брюсова> с Конеvским (1898–1901) / Вступ. статья А.В. Лаврова; Публ. и коммент. А.В. Лаврова, В.Я. Мордерер, А.Е. Парниса. // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 493–494.

Dmitrij Merezchkovskij // Gippius Z.N. Sbranie sochinenij. T. 6. Zhivye lica: Vospominanija. Stihotvorenija. M., 2002. S. 242–243. Sr. takzhe: «Tak, po vyhode v svet knigi Dobroljubova «Natura Naturans. Natura Naturata» ona [Z. Gippius – Ju.R.] pisala Vl. Gippiusu (27 avgusta 1895 g.): “chuvstvujju k vam nezhnost’ i nebyvaloe ran’she uvazhenie – tak vy umno postupili, ne izdav svoej knizhki. Ja dumaju, vam teper’ samomu zhalko vashego “druga” s ego pustymi listami, serym, dazhe ne smeshnym, absurdom, кое-где прерываемым banal’nymi slovami strokami <...> Zhalko ego stalo i strashno, chto vy mogli by ochutit’sja v takom zhe komichnom polozenii, nevozmozhnom dlja ser’eznogo cheloveka, esli by izdali svoju tetradku bolee talantlivykh, no stol’ zhe nezrelykh detskikh opytov”». Kogda zhe Gippius povtoril «prostupok» Dobroljubova, izdav «Pesni», i postesnajsja prepodnesti knigu svoej rodstvennice, Z. Gippius ukorjala ego v pis’mе ot 27 oktjabrja 1896 g.: «Da, znaete, uzj jeto bessilie i trusost’. Ja vam vsegda govorila, chto ne sleduet pechatat’ knizhku, no raz vas “zastavili obstojatel’stva”, to na popjatnyj pozdno» – Perepiska <Brjusova> s Konevskim (1898–1901) / Vstup. stat’ja A.V. Lavrova; Publ. i komment. A.V. Lavrova, V.Ja. Morderer, A.E. Parnisa. // Literaturnoe nasledstvo. T. 98. Kn. 1. M., 1991. S. 493–494.

¹⁷ Лавров А.В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 21. См. также письмо З. Гиппиус к З.А. Венгеровой от 3 июля 1897 г.: «Что касается Гиппиуса – то он, по-моему, стал писать очень недурно. У него есть прямо хорошие вещи, совсем не декадентские, простые, как у Пушкина. Это меня искренно радует...» (Цит. по: Гиппиус З.Н. Стихотворения / Вст. ст., сост., подг. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб., 1999. Примечания. С. 497. Внимательно следивший за творчеством поэта Сологуб писал Гиппиусу 25 июля 1897 г.: «... Вы, к моему искреннему прискорбию, в последнее время начали отменять декадентство. Это – влияние Мережковских? И особенно Зинаиды Николаевны? <...> В Вас, кажется, засела злосчастная мысль о том, что время изменилось, что-то такое вышло из моды, нужно что-то иное, новое и т.д. <...> Впрочем, З.Н. серьезно думает, что декадентство только в том и состоит, что какие-то шалопуты видят звуки и любят зло». Цит. по: Проза Владимира Гиппиуса / Предисл. и публ. В.Н. Быстрова // Писатели символистского круга: Новые материалы / Ред. В.Н. Быстров, Н.Ю. Грякалова, А.В. Лавров. СПб., 2003. С. 27.

Лавров А.В. З.Н. Гиппиус и ее поетический дневник // Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 21. См. также пис’мо З. Гиппиус к З.А. Венгеровой от 3 июля 1897 г.: «Chto kasaetsja Gippiusa – to on, po-moemu, stal pisat’ ochen’ nedurno. U nego est’ prjamo horoshie veschi, sovsem ne dekadentskie, proste, kak u Pushkina. Jeto menja iskrenno raduet...» (Cit. po: Gippius Z.N. Stihotvorenija / Vst. st., sost., podg. teksta i primech. A.V. Lavrova. SPb., 1999. Primechanija. S. 497. Vnimatel’no sledivshij za tvorchestvom pojeta Sologub pisal Gippiusu 25 ijulja 1897 g.: «... Vy, k moemu iskrennemu priskorbiju, v poslednee vremja nachali otmekat’ dekadentstvo. Jeto – vlijanie Merezchkovskih? I osobenno Zinaidy Nikolaevny? <...> V Vas, kazhetsja, zasela zloschastnaja mysl’ o tom, chto vremja izmenilos’, chto-to takoe vyshlo iz mody, nuzhno chto-to inoe, novoe i t.d. <...> Vprochem, Z.N. ser’ezno dumает, chto dekadentstvo tol’ko v tom i sostoit, chto kakie-to shaloputy vidjat zvuki i ljubjat зло». Cit. po: Proza Vladimira Gippiusa / Predisl. i publ. V.N. Bystrova // Pisатели simvolistskogo kruga: Novye materialy / Red. V.N. Bystrov, N.Ju. Grjkalova, A.V. Lavrov. SPb., 2003. S. 27.



¹⁸ Мир Искусства. 1899. № 5–6. С. 107.

Mir Iskusstva. 1899. № 5–6. S. 107.

¹⁹ О знакомстве с Ив. Конеvским (Ореусом) Гиппиус пишет в недатированном письме Добролюбову: ОР РГБ. Ф. 385. К. 82. Ед. хр. 35. Л. 2.

O znakomstve s Iv. Konevskim (Oreusom) Gippius pishet v nedatirovanom pis'me Dobroljubovu: OR RGB. F. 385. K. 82. Ed. hr. 35. L. 2.

²⁰ Пять писем Брюсова к Владимиру Гиппиусу / Подгот. текста и примеч. Э. Литвин // В. Брюсов и литература конца XIX–XX века. Ставрополь. 1979. С. 126.

Pjat' pisem Brjusova k Vladimiru Gippiusu / Podgot. teksta i primech. Je. Litvin // V. Brjusov i literatura konca XIX–XX veka. Stavropol'. 1979. S. 126.

²¹ См. об этом: Переписка <Брюсова> с Поляковым (1899–1921) / Вступ. статья и комментарии Н.В. Котрелева; Публ. Н. В. Котрелева, Л.К. Кувановой и И.П. Якир // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1994. С. 36.

Sm. o bjetom: Perepiska <Brjusova> s Poljakovym (1899–1921) / Vstup. stat'ja i komentarii N.V. Kotreleva; Publ. N. V. Kotreleva, L.K. Kuvanovoj i I.P. Jakir // Literaturnoe nasledstvo. T. 98. Kn. 2. M., 1994. S. 36.

²² Письмо от 5 января 1901 года. ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 7.

Pis'mo ot 5 janvarja 1901 goda. OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 7.

²³ В «Северных цветах» были опубликованы следующие стихотворения: «Нет отречения в отречении...»; «Ты слышишь, как в реке холодной...»; «Все пройдет, что плотью было...»; «В степях небесных, отдаленных...»; «Проходят дни и сны земные».

V «Severnyh cvetah» byli opublikovany sledujuschie stihotvorenija: «Net otrечen'ja v otrечen'i...»; «Ty slyshish', kak v reke holodnoj...»; «Vse projdet, chto plot'ju bylo...»; «V stepjah небесnyh, otдалennyh...»; «Prohodjat dni i sny zemnye».

²⁴ Письмо от 12 февраля 1901 года. ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 9 об. – 10.

Pis'mo ot 12 fevralja 1901 goda. OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 9 ob. – 10.

²⁵ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 11.

OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 11.

²⁶ Гиппиус Вл. О самом себе / Публ. Евгения Биневича // Петрополь. 1990. № 6. С. 123.

Gippius Vl. O samom sebe / Publ. Evgenija Binevicha // Petropol'. 1990. № 6. S. 123.

²⁷ Брюсов В. Дневники (1891–1910). С. 113.

Brjusov V. Dnevniky (1891–1910). S. 113.

²⁸ Письмо от 17 мая 1911 г.: «И вот очень прошу Вас – напишите мне, когда выдастся свободное время: не согласится ли Вы поместить в одной или двух книжках журнала сразу целый ряд моих стихотворений, как это сделала два года тому назад в Русской же мысли с моими 18 об стихами З.Н. Мережковская (АПРЕЛЬ 1909 г)». ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 18–18 об.

Pis'mo ot 17 maja 1911 g.: «I vot ochen' proshu Vas – napishte mne, kogda vydastsja svobodnoe vremja: ne soglasites' li Vy pomestit' v odnoj ili dvuh knizhkah zhurnala srazu celyj rjad moih stihotvorenij, kak jeto sdelala dva goda tomu nazad v Russkoj zhe mysli s moimi 18 ob stihami Z.N. Merezkovskaja (APREL' 1909 g)». OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 18–18 ob.

²⁹ Письмо от 5 октября 1912 г. ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 19–19 об.

Pis'mo ot 5 oktjabrja 1912 g. OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 19–19 ob.

³⁰ Письмо от 22 ноября 1912 г. ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Д. 32. Л. 23–24. Подборка стихов Гиппиуса в РМ за 1912 не появлялась.

Pis'mo ot 22 nojabrja 1912 g. OR RGB. F. 386. Kart. 82. D. 32. L. 23–24. Podborka stihov Gippiusa v RM za 1912 ne pojavljalas'.

³¹ Об отношении Брюсова к стихам Гиппиуса см. сноску 11.

Ob otnoshenii Brjusova k stiham Gippiusa sm. snosku 11.

³² Ср.: «Я – черный ряд гробов, идущих год за годом»; «О, уйдем от людей, от труда, от призывов крикливых / И ущемся как боги безумством глухого презренья!»; Путь тропами



пустынными / Перед нами лежал / Но извиами длинными / Шли мы: Бог даровал / Нам – сынам, оскорбляющим / Его царственный свет / Путь к степям утоляющим / После бремени лет» (из книги «Песни») – и стихи, опубликованные в 1901 г. в «Северных цветах»: Ты слышишь, как в реке холодной / Бежит незвучная вода, / Она бежит струей свободной / И не устанет никогда. / А мы вечернею порою, / Едва померкнет небосклон, / Отходим к вечному покою / И в тишину мирный сон... / Поет незвучная вода, / Что сон ночной, что сумрак краткий / Не навсегда, не навсегда».

Ст.: «Ja – chernyj rjad grobov, iduwih god za godom»; «O, ujdem ot ljudej, ot truda, ot prizyvov kriklivyh / I up'emsja kak bogi bezumstvom gluhogo prezren'ja!»; Put' tropami pustynnymi / Pered nami lezhal / No izvivami dlinnymi / Shli my: Bog daroval / Nam – synam, oskorbljajuschim / Ego carstvennyj svet / Put' k stepjam utoljajuschim / Posle bremeni let» (iz knigi «Pesni») – i stihy, opublikovannye v 1901 g. v «Severnyh cvetah»: Ty slyshish', kak v reke holodnoj / Bezhit nezvuchnaja voda, / Ona bezhit struej svobodnoj / I ne ustanet nikogda. / A my večerneju poroju, / Edva pomerknet небосклон, / Othodim k večnomu pokou / I v tishinu mirnyj son... / Poet nezvuchnaja voda, / Chto son nochnoj, chto sumrak kratkij / Ne navsegda, ne navsegda».

³³ Антон Крайний <З. Гиппиус>. Жизнь и литература. О «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. 1913. № 2. Стб. 170.

Anton Krajnij <Z. Gippius>. Zhizn' i literatura. O «Ja» i «Chto-to» // Novaja zhizn'. 1913. № 2. Stb. 170.

³⁴ Надо заметить, что З. Гиппиус сохраняла интерес к Гиппиусу, пыталась привлечь его к своим проектам, приглашала на собрания в своем доме – об этом свидетельствуют письма, хранящиеся в фонде Мережковских – ОР РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 38–39. Отдельного рассмотрения заслуживает участие Гиппиуса в работе Петербургского Религиозно-философского общества – в частности, история с исключением В. Розанова, которая, видимо, и положила конец их полудружеским отношениям.

Nado zamestit', chto Z. Gippius sohranjala interes k Gippiusu, pytalas' privlech' ego k svojim proektam, priglasjala na sobranija v svoem dome – ob etom svidetel'stvujut pis'ma, hranjaschiesja v fonde Merezkovskih – OR RNB. F. 481. Ed. hr. 38–39. Otdel'nogo rassmotrenija zasluživaet učastie Gippiusa v rabote Peterburgskogo Religiozno-filosofskogo obščestva – v častnosti, istorija s isključeniem V. Rozanova, kotoraja, vidimo, i položila konec ih poludružeskim otnošenijam.

³⁵ См.: Гиппиус Вл. О самом себе / Подгот. текста, публ. и послесловие Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 119–132; Гиппиус Вл. В. Ничтожные слова о ничтожных делах / Предисл., подготовка текста и примеч. Александра Меца // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова. М., 2009. С. 422–434; Кобринский А.А. Владимир Гиппиус: правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб., 2010. С. 549–561.

Sm.: Gippius Vl. O samom sebe / Podgot. teksta, publ. i posleslovie Evg. Binevicha // Petropol'. Literaturnaja panorama. 1993–1996. SPb., 1996. S. 119–132; Gippius Vl. V. Nichtozhnye slova o nichtozhnyh delah / Predisl., podgotovka teksta i primech. Aleksandra Meca // Na rubezhe dvuh stoletij: Sb. v čest' 60-letija A.V. Lavrova. M., 2009. S. 422–434; Kobrinskij A.A. Vladimir Gippius: pravda i poza // Vjacheslav Ivanov. Issledovanija i materialy / Otв. red. K.Ju. Lappo-Danilevskij, A.B. Shishkin. SPb., 2010. S. 549–561.

³⁶ См.: Душа реакции // Речь. 1913. № 60. 3 марта. С. 3; Разлив благодущия // Речь. 1913. № 95. 7 апреля. С. 3; Святое беспокойство // Речь. 1913. № 130. 15 мая. С. 2; Русская хандра // Речь. 1913. № 169. 24 июня. С. 3.

Sm.: Dusha reakcii // Rech'. 1913. № 60. 3 marta. S. 3; Razliv blagodushija // Rech'. 1913. № 95. 7 aprlja. S. 3; Svjatoe bespokojstvo // Rech'. 1913. № 130. 15 maja. S. 2; Russkaja handra // Rech'. 1913. № 169. 24 ijunja. S. 3.

³⁷ Наиболее полный перечень неопубликованных произведений, хранящихся в его архиве см. в работе: Биневиц Е. «...Тайный автор замечательных стихов» // Новый журнал. СПб., 1993. № 3.



Naibolee polnyj perechen' neopublikovannyh proizvedenij, hranjaschihsjja v ego arhive sm. v rabote: *Binevich E.* «...Tajnyj avtor zamechatel'nyh stihov» // *Novyj zhurnal.* SPb., 1993. № 3.

³⁸ *Летопись Дома литераторов.* 1922. № 7. С. 5.

Letopis' Doma literatorov. 1922. № 7. S. 5.

³⁹ В начале поэмы читаем: «За полвеком гражданственной досады / Крушил наш леший несказанных тем, / Но декадентский одолев припадок, – / Спроста в классический сдались мы плен / И символизм сегодня не у дел». *Гиппиус Влад.* *Лик Человеческий.* Берлин, 1922. С. 11.

V nachale pojemy chitaem: «*Za polvekom grazhdanstvennoj dosady / Krushil nash leshij neskazannyh tem, / No dekadentskij odolev pripadok, – / Sprosta v klassicheskij sdalis' my plen / I simbolizm segodnja ne u del.*» *Gippius Vlad.* *Lik Chelovecheskij.* Berlin, 1922. S. 11.

⁴⁰ Цит. по: *Белоус В.Г.* ВОЛЬФИЛА [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919–1924. Кн. 2. М., 2005. С. 758.

Cit. po: *Belous V.G.* VOL'FILA [Petrogradskaja Vol'naja Filososfskaja Associacija]: 1919–1924. Kn. 2. M., 2005. S. 758.

⁴¹ Там же. С. 759.

Tam zhe. S. 759.

⁴² РГАЛИ. Ф. 391. Ед. хр. 102. Л. 1.

RGALI. F. 391. Ed. hr. 102. L. 1.

⁴³ См. по именному указателю в кн.: *Белоус В.Г.* ВОЛЬФИЛА...

Sm. po imennomu ukazatelju v kn.: *Belous V.G.* VOL'FILA...



М.М. Гельфонд

ТРИЛОГИЯ АЛЕКСАНДРЫ БРУШТЕЙН
«ДОРОГА УХОДИТ В ДАЛЬ»:
опыт комментирования

Статья посвящена автобиографической трилогии А.Я. Бруштейн «Дорога уходит в даль». Намечено два возможных аспекта исследования книги: ее изучение в контексте творчества писательницы и литературы «оттепели»; составление развернутого комментария, связанного с восстановлением прототипов героев книги и реальных исторических событий, отраженных в ней.

Ключевые слова: текстология; А.Я. Бруштейн; «Дорога уходит в даль»; комментарий.

Автобиографическая трилогия Александры Яковлевны Бруштейн «Дорога уходит в даль» занимает особое место в истории русской литературы XX в. Написанная в конце 1950-х гг. (первая часть книги в 1955 г., последняя закончена в 1959), «Дорога...» была книгой не только подцензурной, но и абсолютно лояльной к Советской власти. Она неоднократно переиздавалась, однако, несмотря на популярность как во взрослой, так и в подростковой среде, всегда оставалась «книгой для семейного чтения» – вне школьных программ и рекомендательных списков. В читательском сознании трилогия Бруштейн практически сразу обрела особый статус «книги для посвященных», заповеди которой стали жизненной основой для нескольких поколений интеллигенции, а знание книги – своего рода маркером, отделявшим «своих» – читателей трилогии – от чужих, непосвященных. Значимость книги для тех поколений, чье детство пришлось на 1960–1980-е гг., стала осознаваться лишь сегодня, когда массовая встреча этих читателей оказалась возможной в виртуальном пространстве (об этом речь пойдет позже).

Числившаяся «по ведомству» детской литературы, трилогия почти не привлекала к себе внимания литературоведов: исключением стала книга А. Туркова об А.Я. Бруштейн, в которой трилогия рассмотрена, главным образом, в биографическом аспекте¹. На сегодняшний день можно наметить два аспекта изучения «Дороги...». Первый – рассмотрение книги в контексте всего творчества писательницы и шире – в общем контексте литературы «оттепели». Он обусловлен тем, что и пьесы А.Я. Бруштейн², и первая книга ее мемуаров «Страницы прошлого» (1952), к которым восходят, иногда почти дословно, многие страницы «Дороги...», представляют собой вполне типичные произведения советского времени. Отчетливое разделение на «черное и белое», идеологические и словесные штампы, свойственные этим произведениям, казалось бы, почти не таят в себе возможностей художественного открытия. Но именно почти: таким



открытием неожиданно становится «Дорога...», в которой из среды провинциального дореволюционного города, которую и раньше воссоздавала Бруштейн³, проступают герои со сложными характерами и необычными судьбами, в разной мере сопротивляющиеся самой своей жизнью бесчеловечному государству и ходу истории. Эта сквозная тема делает «Дорогу...» в значительной степени книгой «оттепели»; отметим, кстати, что одна из частей другой книги А.Я. Бруштейн «Вечерние огни» была опубликована в том же номере «Нового мира», что и «Один день Ивана Денисовича»⁴. Но дело, конечно, не столько во времени создания и публикации «Дороги...», сколько в том, что она впитала в себя дух времени – свободу говорить о закрытых ранее темах, не посягая на правильность государственного устройства в целом. Перечень таких тем очень значим: это и официальный антисемитизм в дореволюционной России, в частности – процентная норма при поступлении в гимназии, и дело мултанских вотяков, и дело Дрейфуса, изображением которого в книге А.Я. Бруштейн, по свидетельству ее родных, гордилась более всего⁵. «Глотка свободы» (если воспользоваться названием книги Б.Ш. Окуджавы) оказалось вполне достаточно для того, чтобы воскресить в памяти дорогих А.Я. Бруштейн людей, возможность говорить о которых, казалось, ушла навсегда. Изображение исторических событий рубежа веков – «якутского протеста», дела мултанских вотяков, голода в Поволжье – рождало многочисленные (и, возможно, далеко не всегда подразумеваемые автором) аллюзии на недавние события XX в. Страна была другой, но жизненный опыт и способность противостоять ходу истории оставались сходными.

Второй путь изучения автобиографической трилогии А.Я. Бруштейн – составление по возможности полного комментария к ней. В 2009 г. в Живом Журнале было основано сообщество «lyudi_knigi», главной целью которого стало восстановление реалий, связанных с изображенными событиями, прототипами книги и судьбами ее главных героев. Участниками сообщества было сделано немало открытий в литературных, архивных или сетевых источниках. На сегодняшний день практически полностью подготовлен комментарий к первой части трилогии и собрана большая часть материалов для комментирования второй. Обозначу основные направления наших поисков.

Во-первых, это история семьи, изображенной в романе как семья Яновских (настоящая фамилия Выгодские). В центре автобиографического повествования А.Я. Бруштейн стоит образ отца – Якова Ефимовича Яновского (Выгодского), однако многие стороны его личности остаются за страницами книги. Истории жизни Якова Ефимовича Выгодского – известного врача и главы еврейской общины Вильны – посвящено несколько исследований⁶. Вот что писал о себе сам Выгодский: «Я родился в 1856 г. в хасидской семье в Бобруйске. Был старшим из моих 7 братьев. До 14 лет я воспитывался в глубоко религиозном духе любавических хасидов.



Учился в Хедере. Когда мне было 10 лет, мой отец переехал в Вильно, где он занимался продажей экипировки для русской армии... Моя мать была очень способной, умной и энергичной женщиной. Она к этому времени должна была сама тяжело работать, чтобы обеспечить нашу большую семью. До 10 лет я был известным в городе хулиганом. Однако с того времени я попал под влияние выдающегося раввина Абрама Бер Иермигуд, гениального талмудиста и блестящего знатока каббалы, который был полностью отключен от мирских забот. Под его влиянием я стал глубоко и всесторонне изучать религию»⁷. Очевидно, что эта сторона жизни отца не могла быть отражена в советской книге, более того, в повествовании Бруштейн отец предстает едва ли не яростным атеистом. Когда дочь просит его вылечить соседскую девочку Юльку, об исцелении которой мать (католичка) молится иконе Остабрамской Божией матери, отец отвечает: «У нас с боженькой разделение труда, вместе не лечим»⁸, – но, конечно же, лечит девочку. За рамки книги, прежде всего хронологические, выходит и героическое поведение доктора Выгодского во время первой мировой войны, описанное им в книге «Ин Штурм»: он издал от своего имени воззвание к еврейскому населению с призывом не платить контрибуцию и был арестован⁹. Естественно, что не мог попасть в книгу и такой факт: когда в 1940 г. Вильно был оккупирован СССР, именно Яков Выгодский обратился к Сталину с меморандумом о том, чтобы не закрывали еврейские и древнееврейские школы в занятых районах Польши и Литвы¹⁰. Современники описывают и трагическую смерть Якова Выгодского, подробностей которой, возможно, не знала его дочь¹¹: восьмидесятилетний старик, избитый немцами, умер на полу камеры Лукишской тюрьмы. Вот что пишет Авром Суцкевер в книге «Виленское гетто»: «...доктор Яков Выгодский, бывший президент виленской еврейской общины, с самого входа немцев в город был готов помогать своим единоверцам. Он уже был очень болен и передвигался с трудом. Десятки, сотни людей обращались к нему за помощью. Больной старик поднялся с постели и, в черном костюме со спешно пришитыми желтыми латками, опираясь на трость, отправился к референту по еврейским делам Муреру... Доктор Выгодский подошел к нему, представился и стал говорить о беззакониях, творимых в отношении еврейского населения. Мурер... надел белые перчатки и сбросил его с лестницы. Доктор Выгодский с трудом поднялся, вытер с лица кровь и отправился восвояси по мостовой, как и все евреи... С тех пор старый благодетель больше не выходил из дома – до того дня, когда приехавшие в автомобиле люди вытащили его из постели и увезли в Лукишки. Моя жена видела его в тюрьме. Швайненберг мучил его в течение месяца, бросал трупы в его камеру»¹². Последние дни Якова Выгодского в Лукишской тюрьме описывает Ружка Корчак: «Тяжелобольной старик лежал, изнывая от страданий, в углу, который с великим трудом удалось для него освободить в забитой до отказа камере, куда немцы натолкали 75 заключенных.



К нему не допустили врача, запретили оказывать какую-либо помощь, но он еще находил силы ободрять сидящих с ним евреев, пытался рассеять их отчаяние. Он был самым мужественным из них, а потом, когда их забрали из камеры, остался там один-одинешенек. Кто-то хотел оставить ему свое пальто. Выгодский отказался: ему, мол, оно уже не понадобится, а другим, может, еще принесет пользу. Так в немом одиночестве, на стылом тюремном бетоне, в муках ушел из жизни заступник евреев “литовского Иерусалима” Яков Выгодский¹³.

Его жена его, Елена Семеновна Выгодская (в девичестве Ядловкина), была уничтожена в Трешлинке. Точная дата ее смерти неизвестна. В листе свидетельских показаний Яд Вашема находим следующее: «Фамилия Выгодски, Имя Яков, степень/звание доктор, имя отца – Абель, имя матери – Хава, имя супруги – Хелена, профессия – врач, глава общины»¹⁴. Полностью события жизни Якова Выгодского могут быть восстановлены, когда будут переведены с идиш его книги, в особенности – автобиографическая повесть «В юные годы»¹⁵.

Поиск прототипов позволил собрать сведения и почти обо всех из семи братьев Выгодских. Так, в сообщество написала правнучка известного офтальмолога Гавриила Выгодского (в трилогии – дяди Гани) и подробно рассказала об истории его жизни и его семье¹⁶. Адреса братьев Выгодских (как и других персонажей книги) были найдены в Памятных книжках Вильны и Санкт-Петербурга – на сегодняшний день это один из основных источников работы над комментарием. Памятные книжки Каменец-Подольской губернии позволили одной из участниц сообщества, Алле Старковой, найти прототип дедушки Александры Бруштейн по материнской линии, человека с удивительной судьбой, четырежды георгиевского кавалера и генерала, не отказавшегося от своего еврейства. Это Семен Михайлович Ядловкин (в книге Яблонкин), врач Каменец-Подольского училища¹⁷. Найден в Памятных книжках Оренбургской губернии и его сын, коллежский ассессор Михаил Семенович Ядловкин, в трилогии – «баловень» дядя Миша, яркий и разносторонний человек с несложившейся судьбой генеральского сына¹⁸.

Второе направление поисков связано с попыткой восстановить судьбы институтских подруг Саши и других героев, упоминаемых в книге. Больше всего на сегодняшний день известно о Лиде Карцевой, прототипом которой была Мария Владимировна Картавцева. Ее отец, юрист Владимир Эпафродитович Картавцев был родным братом мужа писательницы Марии Всеволодовны Крестовской, а двоюродными тетями Лиды Карцевой (Марии Картавцевой) по матери были Мирра Лохвицкая и Надежда Тэффи (возможно, что последняя не упомянута в романе как белая эмигрантка, возможно – потому что первая ее публикация состоялась позже, чем приведенный в «Дороге...» разговор девочек)¹⁹. Имя Марии Владимировны Картавцевой есть в списках выпускниц Смольного института²⁰. К сожа-



лению, пока не удалось восстановить подлинное имя другой выпускницы Смольного – Тамары Хованской и ее брата Лени; нет на сегодняшний день точных сведений и о прототипе Ивана Константиновича Рогова. По всей вероятности, настоящая фамилия Мани Фейгель – Фейгина; в списках выпускников Виленской мужской гимназии есть ее брат Мордко Фейгин, в будущем – участник Киевского бунта студентов²¹.

Начатая в этом году работа в архивах города Вильнюса позволила отчетливее воссоздать тот «фон», на котором разворачивается история семьи Выгодских и действие книги в целом. Так, в архиве было найдено «Дело о службе инспектора Еврейского Учительского института Штенберга Овсея»²². Это – отец будущего композитора, Максимилиана Штейнберга, ученика Римского-Корсакова и учителя Шостаковича, и известного парижского санскритолога Надежды Щупак (в трилогии Макса и Диночки Штейнбергов)²³. Непосредственно отразилось в тексте книги и найденное в архиве «Дело о запрещении принудительного посещения в учебных заведениях учениками-иноверцами православных богослужений» (1897) – вспомним о радости «инославных» девочек, свободных от выстаивания длительных молебнов, когда умирает Александр Третий. «Переписка с учебными заведениями Виленского учебного округа по поводу напечатанного в № 151 газеты “Гражданин” за 1888 год сообщения из города Вильны об исключении ученика за разговор на польском языке» позволяет прокомментировать разговор Саши с Олесей Мартышевой и Лаурентиной Микошей: «И вот сейчас, – ты сама видела, Саша! – нам, полякам, нельзя говорить на своем родном языке... Только по-русски!»²⁴. Эпизод, когда Сашу и ее одноклассниц начальница Александра Яковлевна Колодкина (действительно, как и указывается в книге, бывшая возлюбленная писателя И.А. Гончарова)²⁵ хочет исключить за помощь их одноклассницам и трактует это как открытие тайной школы, неожиданно подтверждается «Делом о закрытии тайных школ и привлечении лиц, открывших их, к ответственности» (1894), а эпизод с передачей ученицам сестрой учителя Горохова экзаменационных заданий – «Отзывами о письменных работах по алгебре и геометрии, исполненных учениками на испытание зрелости» (1902). Перечислим еще несколько «Дел об исключениях за неблагонадежность...», «Дело о назначении стипендии имени Багратиона ученице Высшего Виленского Мариинского женского училища Атрошенко Л.» (Леночка Атрошенко упоминается в одном из эпизодов в связи с Тамарой Хованской), «Дело о выдаче свидетельства на звание домашней учительницы Айзенштадт Берте» (возможно, той самой, которая сдавала вместе с Сашей экзамен в институт – Высшее Мариинское женское училище), «Дела о назначении и увольнении воспитательницы Высшего Виленского Мариинского женского училища Певцовой»²⁶ – сестры будущего актера Иллариона Певцова, одного из эпизодических героев книги. Отметим, что в трилогии отразились судьбы многих людей, связанных с историей



русского театра – как эпизодические персонажи книги фигурируют, кроме Иллариона Певцова, Вася Шверубович (будущий Василий Качалов), Вера Федоровна Комиссаржевская (подробнее о ее жизни в Вильно рассказывается в книге А.Я. Бруштейн «Страницы прошлого»).

Таким образом, можно говорить о том, что «Дорога уходит вдаль» – важнейшее мемуарное свидетельство, отразившее реалии конца XIX – начала XX в. Достоверность книги, ее связь со множеством значимых лиц и событий рубежа веков еще раз подтверждают необходимость полного комментария к книге, работа над которым продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Турков А.М. От десяти до девяноста. О творчестве А.Я. Бруштейн. М., 1966.

Turkov A.M. Ot desjati do devjanosta. O tvorcestve A.Ja. Brushtejn. M., 1966.

² В 1920–40-е гг. А.Я. Бруштейн по преимуществу занималась драматургией; ей принадлежит более шестидесяти пьес; большинство из них ставилось на сцене Ленинградского ТЮЗа. Об этой стороне деятельности Бруштейн см.: Турков А.М. Указ. соч. С. 19–42.

В 1920–40-е гг. А.Я. Brushtejn po preimuschestvu zanimalas' dramaturgijej; ej prinaldezhit bolee shestidesjati p'esy; bol'shinstvo iz nih stavilos' na scene Leningradskogo TJuJa. Ob jetoj storone dejatel'nosti Brushtejn sm.: *Turkov A.M. Ukaz. soch. S. 19–42.*

³ Действие пьесы «Голубое и розовое» и мемуаров «Страницы прошлого» также происходит в Вильно – городе детства А.Я. Бруштейн; в тексте «Дороги...» город не назван, но абсолютно узнаваем.

Dejstvie p'esy «Goluboe i rozovoe» i memuarov «Stranicy proshlogo» takzhe proishodit v Vil'no – gorode detstva A.Ja. Brushtejn; v tekste «Dorogi...» gorod ne nazvan, no absoljutno uznavaem.

⁴ Новый мир. 1962. № 11.

Novyj mir. 1962. № 11.

⁵ Пользуясь случаем, выражаю благодарность родным А.Я. Бруштейн – Л.Д. и Е.А. Болотовым за консультации при подготовке этой статьи.

Pol'zujas' sluchaem, vyrazhaju blagodarnost' rodnym A.Ja. Brushtejn – L.D. i E.A. Bolotovym za konsul'tacii pri podgotovke jetoj stat'i.

⁶ Аграновский Г. Памятники еврейской истории и культуры в Вильнюсе. М., 1997. (Общество «Еврейское наследие». Серия монографий. Вып. 2). URL: <http://www.jewish-heritage.org/agran.htm> (дата обращения 17.02.2012); Гельцер Ш. Жизнь и деятельность доктора Якова Выгодского. URL: http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/1999/2-21.pdf (дата обращения 17.02.2012); Рафес Ю. Первый в мире союз врачей-евреев (г. Вильно). URL: <http://berkovich-zametki.com/2007/Starina/Nomer4/Rafes1.htm> (дата обращения 17.02.2012).

Agranovskij G. Pamjatniki evrejskoj istorii i kul'tury v Vil'njuse. M., 1997. (Obschestvo «Evrejskoe nasledie». Serija monografij. Vyp. 2). URL: http://www.jewish-heritage.org/agran.htm (data obraschenija 17.02.2012); Gel'cer Sh. Zhizn' i dejatel'nost' doktora Jakova Vygodskogo. URL: http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/1999/2-21.pdf (data obraschenija 17.02.2012); Rafes Ju. Pervyj v mire sojuz vrachej-evreev (g. Vil'no). URL: http://berkovich-zametki.com/2007/Starina/Nomer4/Rafes1.htm (data obraschenija 17.02.2012).

⁷ Выгодский. Воспоминания, 1923 (евр). Русский перевод цитируется по статье Ю. Рафеса «Первый в мире союз врачей-евреев (г. Вильно)».

Vygodskij. Vospominanija, 1923 (evr). Russkij perevod citiruetsja po stat'e Ju. Rafesa «Pervyj v mire sojuz vrachej-evreev (g. Vil'no)».



⁸ *Бруштейн А.Я.* Дорога уходит в даль: Трилогия. Кишинев, 1987. С. 64.

Brushtejn A.Ja. Doroga uhodit v dal': Trilogija. Kishinev, 1987. S. 64.

⁹ *Выгодский.* Ин штурм. [В грозу]. Вилне, 1926 (евр).

Yugodskij. In shturm. [V grozu]. Vilne, 1926 (evr).

¹⁰ *Гельцер Ш.* Указ. соч.; *Рафес Ю.* Указ. соч.

Gel'cer Sh. Ukaz. soch.; *Rafes Ju.* Ukaz. soch.

¹¹ По свидетельству Л.Д. Болотовой, А.Я. Бруштейн просила своего внука с женой, ездивших в 1950-ые в Вильнюс, поклониться праху ее родителей в Понарах (Понеряе) – железнодорожной станции в 10 километрах от Вильнюса, месте массового расстрела виленских евреев.

По svidetel'stvu L.D. Bolotovoj, A.Ja. Brushtejn prosila svoego vnuka s zhenoj, ezdivshih v 1950-ye v Vil'njus, poklonit'sja prahu ee roditelej v Ponorah (Ponerjaj) – zheleznodorozhnoj stancii v 10 kilometrah ot Vil'njusa, meste massovogo rasstrela vilenskikh evreev.

¹² *Суккевер А.* Из Виленского гетто: Воспоминания / Пер. О.Л. Хайкиной, Н.А. Шварцмана. М.; Екатеринбург, 2008. (Российская б-ка Холокоста).

Suckever A. Iz Vilenskogo getto: Vospominanija / Per. O.L. Hajkinoj, N.A. Shvarcmana. M.; Ekaterinburg, 2008. (Rossijskaja b-ka Holokosta).

¹³ *Корчак Р.* Пламя под пеплом. URL: <http://lib.rus.ec/b/220326/read> (дата обращения 17.02.2012).

Korchak R. Plamja pod peplom. URL: <http://lib.rus.ec/b/220326/read> (data obraschenija 17.02.2012).

¹⁴ Yad Vashem = Яд Вашем: Центральная База данных имен жертв катастрофы (Шоа). URL: http://www.yadvashem.org/wps/portal!ut/p/_s.7_0_A/7_0_2KE/.cmd/acd/.ar/sa.portlet.VictimDetailsSubmitAction/.c/6_0_1L5/.ce/7_0_2KI/p/5_0_2E6?victim_details_id=627254&victim_details_name=%D0%92%D1%8B%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8+%D0%AF%D0%BA%D1%83%D0%B1&q1=938ZakGKFtg%3D&q2=CAKcj2y%2BpR5DqIoIJ70Ku3Om1RZiddU&q3=OVO81WuNkws%3D&q4=OVO81WuNkws%3D&q5=sx7JkkR RcE%3D&q6=zV6FK0rx%2F80%3D&q7=8wN1GCoc4LiceDMoutKQD0erHwhTw2DG&frm1_page=1 (дата обращения 17.02.2012).

Yad Vashem = Jad Vashem: Central'naja Baza dannyh imen zhertv katastrofy (Shoa). URL: http://www.yadvashem.org/wps/portal!ut/p/_s.7_0_A/7_0_2KE/.cmd/acd/.ar/sa.port-let.VictimDetailsSubmitAction/.c/6_0_1L5/.ce/7_0_2KI/p/5_0_2E6?victim_details_id=627254&victim_details_name=%D0%92%D1%8B%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8+%D0%AF%D0%BA%D1%83%D0%B1&q1=938ZakGKFtg%3D&q2=CAKcj2y%2BpR5DqIoIJ70Ku3Om1RZiddU&q3=OVO81WuNkws%3D&q4=OVO81WuNkws%3D&q5=sx7JkkR RcE%3D&q6=zV6FK0rx%2F80%3D&q7=8wN1GCoc4LiceDMoutKQD0erHwhTw2DG&frm1_page=1 (data obraschenija 17.02.2012).

¹⁵ *Выгодский.* Воспоминания, 1923 (евр); Ин штурм. [В грозу]. Вилне, 1926 (евр); Ин gegenem. [В аду]. Вилне, 1927 (евр).

Yugodskij. Vospominanija, 1923 (evr); In shturm. [V grozu]. Vilne, 1926 (evr); In gegenem. [V adu]. Vilne, 1927 (evr).

¹⁶ <http://lyudi-knigi.livejournal.com/40192.html>

¹⁷ В Памятной книжке Подольской губернии на 1885 год, с. 119 числится младший врач 46 резервного пехотного батальона коллежский советник Семен Михайлович Ядловкин, а в Алфавитном указателе жителей Санкт-Петербурга на 1901 год – его вдова Мария Абрамовна Ядловкина (отмечено И.Э. Бернштейном).

V Pamjatnoj knizhke Podol'skoj gubernii na 1885 god, s. 119 chislitsja mladshij vrach 46 rezervnogo pehotnogo batal'ona kollezhskij sovetnik Semen Mihajlovich Jadvovkin, a v Alfavitnom ukazatele zhitelej Sankt-Peterburga na 1901 god – ego vdova Marija Abramovna Jadvovkina (otmecheno I.E. Bernshtejnom).



¹⁸ Адрес-календарь и памятная книжка по Оренбургской губернии на 1901 год. С. 22. URL: <http://orenlib.ru/index.php?dn=elbibl&to=open&id=446> (дата обращения 17.02.2012). В 1908 г. М.С. Ядловкин уже числится коллежским советником в Оренбурге, а в 1909 г. его переводят в Плоцк, где он становится неперменным членом Варшавского отделения Крестьянского Поземельного банка, руководил которым Евгений Эпафродитович Картавец – дядя Марии Картавцевой (в книге – Лиды Карцевой). Отмечено И.Э. Бернштейном.

Adres-kalendar' i pamjatnaja knizhka po Orenburgskoj gubernii na 1901 god. S. 22. URL: <http://orenlib.ru/index.php?dn=elbibl&to=open&id=446> (дата обрасchenija 17.02.2012). V 1908 g. M.S. Jadlovin uzhe chislitsja kollezhskim sovetnikom v Orenburge, a v 1909 g. ego perevodjat v Plock, gde on stanovitsja nepremennym chlenom Varshavskogo otdelenija Krest'janskogo Pozemel'nogo banka, rukovodil kotorym Evgenij Jepafroditovich Kartavcev – djadja Marii Kartavcevoj (v knige – Lidy Karcevoj). Otmecheno I.Je. Bernshtejnom.

¹⁹ Умолчание, связанное с Надеждой Тэффи, было отмечено Рафаэлем Шустеровичем. URL: <http://raf-sh.livejournal.com/191956.html?view=4559060#t4559060> (дата обращения 17.02.2012).

Umolchanie, svjazannoe s Nadezhdoj Tjeffi, bylo otmecheno Rafajelem Shusterovicheм. URL: <http://raf-sh.livejournal.com/191956.html?view=4559060#t4559060> (дата обрасchenija 17.02.2012).

²⁰ Список выпускниц Смольного института: 1 Выпуск: 70 (1902 г.) 2 Номер: 10 3 Титул: – 4 Фамилия: Картавцева 5 Имя: Мария 6 Отчество: Владимировна 7 Рождение: – 8 Смерть: – 9 Детали: дочь ст. сов. Владимира Эпафродитовича; окончила съ шифромъ; потомъ окончила Высш. Женск. Курсы; была сестрой милосердия въ Русско-Японскую войну; замужемъ за Розновскимъ. URL: <http://history.h15.ru/db.php?table='Смольный'> (дата обращения 17.02.2012).

Spisok vypusknic Smol'nogo instituta: 1 Vypusk: 70 (1902 g.) 2 Nomer: 10 3 Titul: – 4 Familija: Kartavceva 5 Imja: Marija 6 Otchestvo: Vladimirovna 7 Rozhdenie: – 8 Smert': – 9 Detali: doch' st. sov. Vladimira Jepafroditovicha; okončila s shifrom; potom okončila Vyssh. Zhensk. Kursy; byla sestroj miloserdija v Rusско-Japonskuju vojnu; zamuzhem za Roznatovskim. URL: <http://history.h15.ru/db.php?table='Smol'nyj'> (дата обрасchenija 17.02.2012).

²¹ Фейгин Мордко (золотая медаль); год выпуска – 1892. URL: <http://www.petergen.com/history/willgim.shtml> (дата обращения 17.02.2012).

Fejgin Mordko (zolutaja medal'); god vypuska – 1892. URL: <http://www.petergen.com/history/willgim.shtml> (дата обрасchenija 17.02.2012).

²² Дело о службе инспектора Еврейского Учительского Института Штейнберга Овсея. 1873. Литовский государственный исторический архив. Ф. 567. Оп. 415.

Delo o sluzhbe inspektora Evrejskogo Uchitel'skogo Instituta Shtejnberga Ovseja. 1873. Litovskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv. F. 567. Op. 415.

²³ Щупак (урожд. Штейнберг) Надежда Евсеевна (Осиповна) (1886–1941) – французский санскритолог русского происхождения. Уроженка Вильно (Вильнюс). Училась на ВЖК и в Сорбонне. Эмигрировала в 1908. Ученый секретарь Института индийской культуры при Сорбонне, работала в Парижской Высшей Практической школе. Подробнее о ней: Nadine Stchoupak 1886–1941 in memoriam. Paris, 1945. Максимилиан Евсеевич (Осипович) Штейнберг – известный композитор, ученик Римского-Корсакова и учитель Шостаковича. URL: http://www.conservatory.ru/files/alm_08_12_zemlyanitsyna.pdf (дата обращения 17.02.2012).

Schupak (urozhd. Shtejnberg) Nadezhda Evseevna (Osipovna) (1886–1941) – francuzskij sanskritolog russkogo proishozhdenija. Urozenka Vil'no (Vil'njus). Uchilas' na VZhK i v Sorbonne. Jemigrirovala v 1908. Uchenyj sekretar' Instituta indijskoj kul'tury pri Sorbonne, rabotala v Parizhskoj Vysshej Prakticheskoj shkole. Podrobnее o nej: Nadine Stchoupak 1886–1941 in memoriam. Paris, 1945. Maksimilian Evseevich (Osipovich) Shtejnberg – izvestnyj kompozitor, uchenik Rimskogo-Korsakova i uchitel' Shostakovicha. URL: http://www.conservatory.ru/files/alm_08_12_zemlyanitsyna.pdf (дата обрасchenija 17.02.2012).



²⁴ *Бруштейн А.Я.* Дорога уходит в даль: Трилогия. С. 276.

Brushtejn A. Ja. Doroga uhodit v dal': Trilogija. S. 276.

²⁵ *Кудринский Ф.А.* К биографии И.А. Гончарова // И.А. Гончаров в воспоминаниях современников / Отв. ред. Н.К. Пиксанов. Л., 1969. С. 86–95. (Серия литературных мемуаров).

Kudrinskij F. A. К biografii I. A. Goncharova // I. A. Goncharov v vospominaniyah sovremennikov / Otiv. red. N. K. Piksarov. L., 1969. S. 86–95. (Serija literaturnyh memuarov).

²⁶ Литовский Государственный Исторический Архив. Документы учебного округа. Ф. 567. Оп. 1. Т. 2. Дело № 1327. Отзывы о письменных работах по алгебре и геометрии, исполненных ученицами на испытания зрелости (1902). Ф. 567. Оп. 1. Т. 2. Дело № 908. Дело о закрытии тайных школ и привлечении лиц, открывших их, к ответственности (1904).

Litovskij Gosudarstvennyj Istoricheskij Arhiv. Dokumenty uchebnogo okruga. F. 567. Op. 1. T. 2. Delo № 1327. Otzyvy o pis'mennyh rabotah po algebre i geometrii, ispolnennyh uchenicami na ispytaniya zrelosti (1902). F. 567. Op. 1. T. 2. Delo № 908. Delo o zakrytii tajnyh shkol i privlechenii lic, otkryvshih ih, k otvetstvennosti (1904).



**ДВЕ РЕДАКЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ
Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ЛЕТО» И «ГОРОД»:
*трансформация первоначального замысла
в контексте поэтического цикла***

В данной статье анализируются две редакции стихотворений Б.Л. Пастернака «Лето» и «Город». Сравнение этих редакций позволяет проследить, как менялся сюжетный и образный строй этих стихотворений в процессе работы Б.Л. Пастернака над циклом «Переделкино»

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Летний день»; «Город»; поэтический цикл; цикл «Переделкино».

Стихотворения «Город» и «Лето» (название «Летний день» появилось уже в контексте поэтического цикла «Переделкино») написаны Пастернаком в 1940 г. и напечатаны в первом номере журнала «Молодая гвардия» за 1941 г.¹ В 1941 г. Пастернак активно работал над стихотворениями «переделкинского» цикла², таким образом, можно предположить, что именно «Лето» и «Город» послужили отправной точкой для создания цикла. Особая значимость этих текстов реализовалась и в структуре цикла «Переделкино»: стихотворение «Летний день» открывает цикл, а стихотворение «Город» располагается в середине цикла (очевидно, что в стихотворном цикле, как и в любой другой художественной целостности, семантически выделены позиции «начала», «середины» и «конца»)³. Необходимо учитывать и еще один факт: первый («журнальный») вариант интересующих нас стихотворений разительно отличается от «канонической» редакции (редакции, вошедшей в цикл), а значит, нетрудно предположить наличие связи между переработкой этих стихотворений и формированием замысла цикла «Переделкино».

Попробуем сравнить стихотворения «Лето» и «Летний день». В стихотворении «Лето» уже в первой строфе возникает лирический герой, его появление сопровождается описанием жаркого летнего дня, проводимого этим героем на огороде. Бытовая, во многом автобиографическая, ситуация постепенно трансформируется в сюжет о сотворении человека, солнце преобразует, заново сотворяет лирического героя. Причем этот антропологический сюжет развивается как бы в «обратной» последовательности по сравнению с библейским сюжетом, сначала герой в поте лица трудится на огороде, потом загоревший в процессе работы герой уподобляется горшку, сделанному из глины: «Ступая пыльной лебедой / И выполотой мятой, / Ручьями пота, как водой, / Я оболую лопату. / Как глину, солнце обожжет / Меня по самый пояс, / И я глазурью, стерши пот, / Горшечную покроюсь» (С. 147).⁴



Процесс «сотворения» лирического героя довершает ночь: если солнце дарует герою внешнюю форму, то ночь привносит «внутреннее содержание», теперь герой уподобляется кувшину с водой и цветами. Именно ночь вверяет героя героине, земной женщине, после чего местоимение «я» сменяется местоимением «мы».

Стихотворение «Лето» завершается двумя четверостишиями, в которых формулируется важная для Пастернака идея: именно ночью проявляется истинная, стихийная природа человека: «Наш отдых будет как набег. / Весь день царил порядок, / А ночью спящий человек – / Собрание загадок». Ночью, во сне, человек способен легко соприкоснуться с вечным, вселенским началом: «Во сне, как к крышке сундука / И ящику комода, / Потянется его рука / К ночному небосводу» (С. 148). Примечателен и выбор бытовых предметов, с которыми поэт сравнивает небо. Здесь воплощается не только свойственное Пастернаку сближение «высокого» и «низкого», «вечного» и «повседневного», важнее другое: сундук, ящик комода – предметы, предназначенные для хранения чего-то. Небо хранит в себе нечто, необходимое человеку.

Итак, лирический герой написанного в 1940 г. стихотворения «Лето» под действием солнца преобразуется, т.е. создается заново. Процесс сотворения героя уподобляется творению первого человека. Заново сотворенный силами природы герой обретает возможность контактировать с вечным, вселенским началом.

Теперь попробуем проанализировать переработанный вариант, открывающее «перedelкинский» цикл стихотворение «Летний день». Сравним сначала названия. Очевидно, что название «Летний день» вбирает в себя лишь небольшую часть временного периода, охарактеризованного названием «Лето». С другой стороны, название «Летний день» семантически более точно определяет ситуацию, описываемую в стихотворении: в стихотворении воспроизводится суточный цикл, с раннего утра до ночи: «и парит спозаранку» – «а ночь войдет в мой мезонин». И, наконец, название «Летний день» позволяет предположить, что метаморфозы, происходящие с героем, – явление не разовое, а повторяющееся ежедневно.

Даже при беглом сравнении двух тестов становится очевидно, что наиболее серьезной переработке подвергались начало и конец стихотворения. На этих фрагментах мы и сосредоточим внимание.

Первые строки стихотворения «Летний день» семантически противоречат его названию, поскольку в этих строчках вводится мотив весны: «У нас весною до зари / Костры на огороде...» (С. 22). Подобный семантический «сбой» вызван тем, что стихотворение «Летний день» является не самостоятельным художественным произведением, а частью поэтического цикла (его маркированным элементом, его началом), а значит, это стихотворение должно взаимодействовать с другими текстами цикла⁵.



Само слово *цикл* в переводе с греческого означает «круг», одно из ярких воплощений идеи круга – это годичный, природный круг, чередование времен года. Сюжетной основой для пастернаковского цикла «Переделкино» становится именно идея годичного природного круга⁶: цикл движется от весны к весне (весна как символ возрождения).

Четкое соблюдение годичного цикла для Пастернака принципиально уже в силу того, что все «переделкинские» стихотворения выстраиваются в единый сюжет: герой старается уподобить свою жизнь жизни природы, благодаря чему он обретает бессмертие (ведь природа бессмертна, поскольку зима всегда будет сменяться весной), а также герой получает возможность творить. Цикл «Переделкино» завершается стихотворением «Дрозды», лирический герой которого признается в том, что хотел бы подражать певчим птицам в образе жизни и в способе творчества: «Таков уют дроздов тенистый. / Они в неубранном бору / Живут, как жить должна артиста, / Я тоже с них пример беру» (С. 39). Да и само название пастернаковского цикла «повторяет» название дачного поселка, в котором живут поэты и писатели⁷.

Как было показано выше, сюжет о том, как силы природы «преображают», заново сотворяют человека, уже был воплощен Пастернаком в стихотворении «Лето», а поскольку в границах цикла поэту было важно соблюсти идею годичного круга, в начало стихотворения вводится мотив весны (который, кстати, совершенно не используется в дальнейшем тексте).

Еще один «новый» по сравнению со стихотворением «Лето» образ – образ костра как языческого алтаря. Вероятно, в контексте цикла Пастернаку было важно задать семантику сакрального языческого начала, ведь основная идея цикла (природа бессмертна, природа несет в себе творческий потенциал, а потому герой-художник должен уподобляться природной стихии) восходит к языческому мировосприятию.

Стихотворения «Лето» и «Летний день» различаются и финалами. Если в финале стихотворения «Лето» открыто постулируется стихийность, загадочность человеческой природы и умение человека объединять космическое и земное начало, то стихотворение «Летний день» завершается образом распутившегося побега. Побег стал последним звеном в цепочке метаморфоз, происходивших с героем. Побег – метафора единения героя и героини: «И распутившийся побег / Потянется к свободе, / Устраиваясь на ночлег / На крашенном комод» (С. 22).

В финале «Летнего дня» стремление героя слиться с природой достигает своего апогея и реализуется в образе побега. В контексте цикла образ побега сближает стихотворение «Летний день» со следующим текстом, «Сосны». Стихотворение «Сосны» становится своеобразным продолжением и развитием проблематики «Летнего дня»: сосна – символ движения вверх, в небо, лирический герой, приобщаясь к миру сосен, обретает пусть временное, но бессмертие, и получает возможность создавать новый мир, видеть море в сосновом бору.



Итак, перерабатывая стихотворение «Лето» для включения его в цикл, Б. Пастернак заметно изменяет начало и конец, «встраивая» этот текст в циклическую структуру.

Теперь обратимся к стихотворению «Город». Стихотворение, написанное в 1940 г., отнюдь не первая попытка поэта дать поэтическую интерпретацию образа города. Образ города играл важную роль уже в первых поэтических книгах Б.Л. Пастернака⁸, этому образу посвящены целые главы автобиографической прозы «Охранная грамота»⁹

Стихотворение «Город» начинается с противопоставления зимы, переживаемой лирическим героем за городом и в городе: «Из чащи к дому нет прохода: / Кругом сугробы, смерть и сон. / Зима в лесу – не время годы, / А Гибель и конец времен. / А между тем, пока мы хнычем / И тащим хворост для жилья, / Гордится город безразличьем / К несовершенствам бытия» (С. 149). По мнению лирического героя, зима вне города – синоним смерти, апокалиптического конца мира, и только город не боится зимы, только в городе можно найти спасение от зимней смерти (образ зимнего города – один из самых частотных образов ранней лирики Пастернака). Итак, антитеза «смертного» мира природы и «бессмертного» города становится лейтмотивом стихотворения «Город».

Чем же, по мнению лирического героя, объяснимо «бессмертие» города? Город бессмертен, поскольку он способен творить (этот концепт возник и в книге «Близнец в тучах», и в книге «Поверх барьеров»)¹⁰. Как и в этих ранних книгах, в стихотворении 40-го года образ города неразрывно связан со стихией истории. Именно город – арена действия исторических сил, в данном случае город – это родина науки и ремесел.

Стихотворение «Город» заканчивается вопросом-восклицанием, в котором еще раз обыгрывается идея бессмертия города (по крайней мере, города зимнего), его устремленность в будущее: «И разве он и впрямь не вечен, / Когда зимой, с разбега вдаль, / Он всем скрещеньем поперечин / Вонзает в запад магистраль?» (С. 150).

Работая над циклом «Переделкино», Б. Пастернак в 1942 г. возвращается к тексту стихотворения «Город». Что заставляет поэта вновь обратиться к образу города? «Переделкино» – дачный поселок, расположенный в ближнем Подмосковье. Первые стихотворения цикла описывают жизнь героя в этом поселке, жизнь, в которой герой максимально приближен к природе. Но, вероятно, создание образа пригорода невозможно без описания его антипода, города. Кроме того, в первых стихотворениях цикла лирический герой ощущает лишь «природное» время, категория времени для героя воплощается в чередовании времен года, а с образом города для Пастернака связаны представления об историческом времени.

Стихотворение «Город», напечатанное в журнале «Молодая Гвардия», противоречило той концепции цикла, которая была заложена в первых



стихотворениях, ведь в «Городе» природа отождествляется с неминуемой смертью. Перерабатывая стихотворение, Пастернак сохраняет противопоставление зимнего «пригорода» и зимнего «города», причем, на первый взгляд, сохраняется даже трактовка этой оппозиции: зима в пригороде предстает как аналог смерти, а город не подвержен воздействию зимы. Однако в стихотворении 1942 г. Б. Пастернак усиливает эффект «кажимости», «иллюзорности» «субъективности» оценок, даваемых ситуации. Зима в пригороде лишь кажется лирическому герою гибелью, а город в свою очередь только кажется безразличным, не замечающим зимы.

В финале стихотворения 1942 г. герой признается, что сам восхищался могуществом города, но это было давно, в детстве, неслучайно жизнь пригорода описывается глаголами настоящего времени, а жизнь города – глаголами в прошедшем времени.

Таким образом, в стихотворении 1942 г. симпатии лирического героя все-таки отдаются пригороду. Даже первоначальная оппозиция «смерти» и «бессмертия» в контексте «переделкинского» цикла обретает иной смысл: смерть – явление временное, смерть обязательно превратится в жизнь. Так, в предшествующем «Городу» стихотворении «Иней» рассказ о зимней (мертвой) природе осмысливается как инвариант «Сказки о мертвой царевне»¹¹, царевна обязательно проснется.

Однако стихотворение «Город», помещенное в середину цикла «Переделкино», привносит в цикл еще одну важную тему: тему истории, которая будет активно разрабатываться в последующих стихотворениях цикла (см., например, стихотворение «На ранних поездах»).

Проведенный сравнительный анализ стихотворений позволяет предполагать, что написанные Пастернаком в 1940 г. стихотворения «Лето» и «Город» стали своеобразным семантическим ядром, из которого впоследствии вырос цикл «Переделкино». В стихотворении «Лето» возникло представление о том, что природа может преобразить, пересоздать человека, а в стихотворении «Город» формировалась оппозиция «город» – «пригород», в рамках которой образ города связывался с такими концептами, как бессмертие и история. По ходу работы над циклом поэт уточнял и даже переосмыслил некоторые концепции, и поэтому при включении в цикл стихотворения подверглись заметной смысловой перекодировке, что позволяет судить об эволюции авторского замысла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. комментарии Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова: *Пастернак Б.Л.* Собрание соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 625–626; *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989. С. 245–247.

Sm. komentarii E.V. Pasternak i K.M. Polivanova: *Pasternak B.L.* Sbranie soch.: V 5 t. T. 2. M., 1989. S. 625–626; *Pasternak E.B.* Boris Pasternak. Materialy dlja biografii. M., 1989. S. 245–247.



² См. комментарии Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова. Пастернак Б.Л. Указ. соч. С. 624–625.

Sm. komentarii E.V. Pasternak i K.M. Polivanova. *Pasternak B.L. Ukaz. soch.* S. 624–625.

³ Подробнее о принципах построения стихотворного цикла см., например: *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988; *Фоменко И.В.* Лирический цикл. Становление жанра. Поэтика. Тверь, 1992; *Тюпа В.И.* Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл: Материалы междунар. науч. конфер. М., 2003. С. 50–63.

Podrobnee o principah postroenija stihotvornogo cikla sm., naprimer: *Darvin M.N.* Russkij liricheskiy cikl: Problemy istorii i teorii. Krasnojarsk, 1988; *Fomenko I.V.* Liricheskiy cikl. Stanovlenie zhanra. Pojetika. Tver', 1992; *Tjupa V.I.* Gradacija tekstovyh ansamblej // Evropejskij liricheskiy cikl: Materialy mezhdunar. nauch. konfer. M., 2003. S. 50–63.

⁴ Все тексты Б.Л. Пастернака цитируются по изданию: *Пастернак Б.Л.* Собрание соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989.

Vse teksty B.L. Pasternaka citirujutsja po izdaniju: *Pasternak B.L. Sbranie soch.:* V 5 t. T. 2. M., 1989.

⁵ Этот механизм подробно описан И.В. Фоменко, см., например: *Фоменко И.В.* Циклизация как типологическая черта лирики Б.Л. Пастернака // Пастернаковские чтения: Материалы междуз. конфер. Пермь, 1990. С. 79.

Jetot mehanizm podrobno opisan I.V. Fomenko, sm., naprimer: *Fomenko I.V.* Ciklizacija kak tipologicheskaja cherta liriki B.L. Pasternaka // Pasternakovskie chtenija: Materialy mezhdvuz. konfer. Perm', 1990. S. 79.

⁶ Об это см. подробнее: *Маймескулов А.* «Переделкино» Бориса Пастернака (разбор цикла). Budgoszcz, 1994. С. 13–15.

Ob jeto sm. podrobnee: *Majmeskulov A.* «Peredelkino» Borisa Pasternaka (razbor cikla). Budgoszcz, 1994. S. 13–15.

⁷ О поселке «Переделкино» см. подробнее: *Лобов Л., Васильева К.* Переделкино: Сказание о писательском городке. М., 2011.

O poselke «Peredelkino» sm. podrobnee: *Lobov L., Vasil'eva K.* Peredelkino: Skazanie o pisatel'skom gorodke. M., 2011.

⁸ Подробнее о трактовке образа города в раннем творчестве Б.Л. Пастернака см., например: *Баевский В.С.* Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 180–182; *Бельская Л.Л.* Цикл Б. Пастернака «Петербург» и «Петербургский текст» в русской поэзии начала XX века // Пастернаковские чтения: Материалы междуз. конфер. Пермь, 1990. С. 16–20; *Смирнов И.П.* Б. Пастернак «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 239–247; *Флейшман Л.М.* Борис Пастернак в 20-е годы. СПб., 2003. С. 102; *Фоменко И.В.* Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б. Пастернака «Петербург») // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984. С. 171–176.

Podrobnee o traktovke obraza goroda v rannem tvorcestve B.L. Pasternaka sm., naprimer: *Baevskij V.S.* B. Pasternak – lirik. Osnovy pojeticheskoy sistemy. Smolensk, 1993. S. 180–182; *Bel'skaja L.L.* Cikl B. Pasternaka «Peterburg» i «Peterburgskij tekst» v russkoj poeziji nachala XX veka // Pasternakovskie chtenija: Materialy mezhdvuz. konfer. Perm', 1990. S. 16–20; *Smirnov I.P.* B. Pasternak «Metel'» // Pojeticheskij stroj russkoj liriki. L., 1973. S. 239–247; *Flejshman L.M.* Boris Pasternak v 20-e gody. SPb., 2003. S. 102; *Fomenko I.V.* Ob analize liricheskogo cikla (na primere stihov B. Pasternaka «Peterburg») // Principy analiza literaturnogo proizvedenija. M., 1984. S. 171–176.

⁹ *Пастернак Б.Л.* Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Собрание соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 149–240; об интерпретации образа города в «Охранной грамоте» см. подробнее: *Фарыно Е.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 6.



Pasternak B.L. Ohrannaja gramota // *Pasternak B.L. Sobraie soch.: V 5 t. T. 4. M., 1991. S. 149–240*; ob interpretaciji obraza goroda v «Ohrannoj gramote» sm. podrobnее: *Faryno E. Pojetika Pasternaka («Putevye zapiski» – «Ohrannaja gramota»)*. Wien, 1989. S. 6.

¹⁰ См.: *Гаспаров М.Л., Поливанов К.М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. М., 2005. С. 130–135.

Sm.: *Gasparov M.L., Polivanov K.M.* «Bliznec v tuchah» Borisa Pasternaka: Opyt kommentarija. M., 2005. S. 130–135.

¹¹ *Фарыно Е.* Указ. соч. С. 256.

Faryno E. Ukaz. soch. S. 256.



ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ю.Ю. Данилкова

АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА В ЭСТЕТИКЕ СТИЛЯ БИДЕРМАЙЕР: *к вопросу об интеграции*

Автор исследует роль античной культуры в формировании стиля бидермайер на материале новеллы Э. Мерике «Моцарт на пути в Прагу». В статье проводится сопоставление концепций художника, представленных романтизмом и бидермайером. Автор приходит к заключению, что использование образов античной мифологии позволяет преодолеть антиномию духа и материи в эстетике стиля бидермайер.

Ключевые слова: античная культура; бидермайер; Моцарт; романтизм.

Античность и христианство – две традиции, определившие основные векторы развития культуры на протяжении столетий, – были не менее актуальными и на рубеже XVIII–XIX вв. О культуре конца XVIII – начала XIX вв., к изображению которой как раз и обращается Э. Мерике, часто говорят как о «классицизме» или «неоклассицизме»¹. Возврат к классицизму с его интересом к античности был очевиден. Если в самой Франции традиция классицизма не прерывалась вовсе, то Германия после штюрмерского периода, когда идеалы античности были подвергнуты сомнению, возник новый поворот к ней. В Германии, безусловно, вариантом такой рецепции античности стал Веймарский классицизм².

Но и после периода Веймарского классицизма античные мифологемы стали востребованными в эстетике стиля бидермайер. Мы постараемся проследить античные образы и выяснить их роль в формировании этого стиля на примере новеллы Э. Мерике. Предварим наш анализ несколькими замечаниями о стиле бидермайер. Как известно, бидермайер создал свою собственную систему ценностей, в центре которой было изображение камерной, уютной, повседневной жизни, в связи с этим предметный, вещественный мир приобрел в эстетике бидермайера особенную ценность. Символом бидермайера стало закрытое пространство – дом.

Новелла немецкого писателя Э. Мерике «Моцарт на пути в Прагу» написана в 1855 г., с самого начала ее присутствует четкая фактография («Осенью 1787 года Моцарт вместе с женою отправился в Прагу, чтобы поставить там своего “Дон-Жуана”»³). Новелла рассказывает о реальном событии в жизни Моцарта – его поездке в Прагу, но автор акцентирует внимание на теме остановки Моцарта в гостях у графа.



Бидермайер Мерике необычен уже тем, что частично продолжая традицию романтиков, Мерике ставит в центр повествования незаурядную личность, художника. Повседневность как таковая и бюргерский уклад интересуют его лишь в преломлении к жизни великого маэстро. Примерно пятьдесят лет назад литература романтизма создавала своеобразный культ гения, вознесенного над бытом и над обыкновенной, земной жизнью, такой герой был, например, у Новалиса. Но уже Э.Т.А. Гофман в 10–20-е гг. XIX в. показывает героя-романтика с иронией, как чудака «не от мира сего» (как в новелле «Золотой горшок»). Ирония Гофмана касается, прежде всего, взаимоотношений художника и быта, повседневности. Романтический герой, Ансельм, предстает как человек, совершенно не вписывающийся в окружающий быт. Вот так пишет о романтическом герое Гофмана Ю.В. Манн: «Обращает на себя внимание неловкость манер, жестов, способность поведения, наконец, какая-то особая невезучесть, заставляющая его всегда и везде становиться жертвой недоразумений или ошибок»⁴. Именно описания героя в бытовой сфере задают юмористическую тональность новеллы. Традицию Гофмана отчасти перенимает Мерике. Его Моцарт герой-чудак, когда речь идет о бытовой сфере. По рассказу его жены, Констанции, однажды в лавке Моцарт покупает множество садовых инструментов для участка при деревенском домике Констанции, хотя, как потом выясняется, этот дом давно продан. Но если у Гофмана ирония и юмор определяют тональность сказки «Золотой горшок», то у Э. Мерике юмор и ирония по отношению к Моцарту-хозяину и семьянину вовсе отсутствуют.

Другая плоскость восприятия героя-художника в романтизме – его отношения не с бытом как таковым, а с бюргерской средой, с «филистерами». «Филистер» в романтизме – слово с ругательным оттенком, стать филистером, обрести комфорт и покой губительно для художника, «филистерство» означает и конец поиска, без которого художник невозможен. Поздний романтизм задает оппозиции «земное-небесное», «материя-дух», и художник предстает как личность внутренне свободная, но наделенная телесностью и обреченная жить в мире конечных форм. Одна из важнейших оппозиций романтической культуры – оппозиция «конечное-бесконечное»⁵.

Как мы видим, Э. Мерике оказывается в затруднительной позиции по отношению к предшествующей традиции изображения творческого человека. Его литературный эксперимент необычен – Э. Мерике хочет показать уникальную личность, но не как гения, а как человека, не чуждого обычных, земных радостей, показать его в короткие минуты отдыха. Задача Мерике осложняется еще и тем обстоятельством, что его герой – музыкант, а музыкант для эпохи романтизма – фигура особой значимости. Как известно, именно музыка стоит для романтиков на вершине иерархии искусств как искусство, полностью относящееся к духовной сфере.

Как изобразить повседневность, не прибегая к контексту романтической культуры, закрепившей за словом «повседневность» эпитет «по-



шляя»? Э. Мерике нужно уйти от антиномии духа и материи, как она была задана в романтизме, или найти точку соприкосновения двух полярных сфер. Позволим себе предположить, что этим мостиком служит как раз античная мифология. Античные мифологемы проникают в быт и преобразуют, поэтизируют его.

Здесь нужно сделать небольшое отступление. Ранее было отмечено, что сюжет новеллы движут не события, а ситуации⁶. На наш взгляд, в новелле Мерике нужно отметить два, как минимум, типа ситуаций: встречи и дарения. В вещественном мире Э. Мерике важна не столько эстетическая сторона вещи, сколько этическая, напрямую связанная с мотивом дарения. Недаром новелла имеет кольцевую композицию: в начале речь идет о том, что Моцарт для своей поездки пользуется чужой, взятой в долг каретой, в конце новеллы у музыканта появляется собственная карета, которую ему дарят. Новелла начинается с констатации отсутствия своей вещи и заканчивается ситуацией дарения. Дарение же есть знак благорасположения.

Этической доминантой и определяется отношение к материальному миру у персонажей. Каждая вещь имеет свою историю, свою легенду. Центральным предметом, о котором идет речь, становится померанцевое дерево, «в графской семье с этим деревцем были связаны воспоминания о замечательной женщине, жившей более ста лет тому назад»⁷. Деревце в свою очередь было получено в дар от госпожи де Савинье, во Франции. Померанцевое дерево многозначно, оно дает начало воспоминаниям об уникальной женщине, им владевшей. С другой стороны, как пишет сам Э. Мерике, «оно как бы являлось живым символом живым символом утонченной прелести той почти что обожествлявшейся эпохи, в которой мы ныне находим не так-то уж много поистине достойного восхваления...»⁸. Померанцевое деревце символизирует эпоху, время. Оно принадлежит одновременно как природному миру, так и миру культуры. Последнее особенно хорошо видно, если вспомнить легенду, сочиненную лейтенантом об этом деревце. «В древности на одном из островов крайнего Запада, мать Земля взрастила в саду богини Юноны свадебный для нее подарок – волшебное дерево Гесперид, охранявшееся тремя нимфами», – так начинается легенда лейтенанта, берущая свои истоки в античной мифологии⁹. Юнона – древнеримская богиня, покровительница материнства. Далее лейтенант рассказывает свою собственную, сочиненную им историю, предназначенную в подарок (как и померанцевое деревце) его невесте, Евгении. Померанцевое деревце, о котором, идет речь в новелле, называется потомком того, легендарного дерева Гесперид и также предназначается в подарок невесте, так задается непрекращающаяся связь времен.

Свои истоки рассказанная история имеет в античной культуре. Перед слушателями постепенно разворачивается картина далекого прошлого, известные мифологические сюжеты. Согласно античной мифологии, Геспериды были хранительницами золотых яблок на крайнем западе, ябло-



ки Гесперид в античной мифологии считались плодами, дающими вечную молодость¹⁰. Парадигма дарения, ситуация дарения, важная для новеллы в целом, оказывается также заданной античной культурой. Как известно, богиня Гера получила эти яблоки в подарок от богини Геи; а потом «обычай одаривать прекрасную невесту подобного рода подарками издревле перешел от богов к людям»¹¹.

Далее, согласно изначальному сценарию невеста должна была получить померанцевое дерево с девятью (по числу муз) созревшими на нем плодами, но сценарий пришлось исправить, так как перед этим, сидя в саду, Моцарт срывает один из плодов, их уже не девять. Лейтенанту срочно приходится менять сюжет. Тут на помощь приходит экспромт. Лейтенант завершает свою историю стихами, он вводит нового персонажа – бога Аполлона.

От соблазна бог эллинов
Удержаться не сумел,
И прекрасных апельсинов
Он отведать захотел¹².

Перед нами как бы проигрывается реальная ситуация, но при этом Моцарт оказывается уподобленным богу Аполлону, такое сравнение вполне уместно и остроумно, ведь именно Аполлон считался у древних греков владыкой Парнаса, богом пения и музыки, отождествлялся он и с Гелиосом¹³.

«В сущности, в тот момент когда Моцарт прикасается к апельсину, начинается творчество, творение мира; в жизнь входит та непредсказуемость, носителем которой является художник...», – пишет исследователь Ф.П. Федоров¹⁴. Позволим себе не согласиться с этим утверждением. Непредсказуемость ли это? Или повторение уже раз произошедшего? Вскоре после прочтения стихотворения служанка приносит в замок картину, изображающую Золотой век, и со словами «нового под луной ничего не бывает» ставит ее на стол. На картине изображена сцена с богом Аполлоном, в котором Моцарту предлагают узнать себя, ведь на картине бог Аполлон готов по рассеянности сорвать один из апельсинов. Вероятно, ситуация со срыванием апельсина Моцартом – лишь одно звено в ситуации «вечного повторения». Мы видим, что не «проступок» Моцарта меняет сюжет сочиненной лейтенантом истории, но сам этот «проступок» задан искусством и мифологией.

Герои Э. Мерике живут в мире, где нет ничего нового, античная парадигма является основой культуры, основой мировоззрения героев. Это не что иное, как культура отражений, взаимоотражений одного века в другом. Античная образность в новелле Мерике тесно связана с предметным, ма-



териальным миром, она же задает систему ценностей, определяет и концепцию времени.

В новелле Мерике есть два типа времени: циклическое и линейное. Первое заявляет свои права, начиная с того момента, когда Моцарт попадает в дом графа и становится слушателем истории, сочиненной лейтенантом.

Но литература бидермайера оказывается связанной и с культурой сентиментализма. Моцарт проводит несколько дней в кругу вновь обретенных друзей, человек в дружеском кругу – это одна из центральных тем в литературе сентиментализма, так же как и темы сочувствия и понимания.

Здесь Моцарт и герои, его окружающие, становятся причастными Золотому веку, где люди уподоблены богам, где живы представления о вечной молодости, где прекрасное близко; время циклическое есть еще и время мифологическое. Перед нами – ситуация покоя и, казалось бы, абсолютной гармонии, мерой которой является античность. Это время циклическое, время «вечного возвращения».

Ситуация, при которой актуализованным становится время циклическое, вписывается в общий континуум времени линейного, континуум человеческой жизни, с ее конечными вехами – рождением и смертью. Мысли о смерти преследуют Моцарта в начале и в конце произведения, он боится, что не сможет закончить свою оперу. Сама новелла завершена цитатой из чешской народной песенки, призванной показать быстротечность земного бытия.

Повседневность у Э. Мерике оказывается опозитизированной, благодаря обращению к античной мифологии. Но это только один из способов избежать «пошлости» в изображении повседневной жизни. Скажем несколько слов о других. Мерике показывает несколько прекрасных дней из жизни великого композитора, при этом подчеркивая, что эти прекрасные мгновения, проведенные в семье графа, – лишь очень короткий светлый промежуток в жизни Моцарта, через два года разразится великая Французская революция, а спустя четыре года Моцарта не станет. Бидермайер Мерике призван показать не заурядную жизнь обычного буржуа, но редкие моменты гармонии и отдыха уникального человека.

В новелле задан ретроспективный взгляд на происходящее. Таким образом, бидермайер Э. Мерике представляет собой слово о прошлом, рассказ об эпохе, давно минувшей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 107.

Tomashhevskij B. V. Pushkin i Francija. L., 1960. S. 107.

² *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1997. С. 182.

Lotman Ju. M. Besedy o russkoj kul'ture. SPb., 1997. S. 182.

³ *Мерике Э.* Моцарт на пути в Прагу. М., 1965. С. 13.



- Merike Je.* Mocart na puti v Pragu. M., 1965. S. 13.
- ⁴ *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 70.
- Манн Ju.V.* Dialektika hudozhestvennogo obraza. M., 1987. S. 70.
- ⁵ *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004. С. 53.
- Fedorov F.P.* Hudozhestvennyj mir nemeckogo romantizma. M., 2004. S. 53.
- ⁶ *Федоров Ф.П.* О двух моделях европейского бидермайера // Пространство и время в художественном произведении: Сб. науч. статей. Вып. 2. Оренбург, 2002. С. 8.
- Fedorov F.P.* O dvuh modeljah evropejskogo bidermajera // Prostranstvo i vremja v hudozhestvennom proizvedenii: Sb. nauch. statej. Vyp. 2. Orenburg, 2002. S. 8.
- ⁷ *Мерике Э.* Указ. соч. С. 54.
- Merike Je.* Ukaz. soch. S. 54.
- ⁸ Там же. С. 55.
- Tam zhe. S. 55.
- ⁹ Там же. С. 57.
- Tam zhe. S. 57.
- ¹⁰ Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. С. 299.
- Mify narodov mira: Jenciklopedija. M., 1980. S. 299.
- ¹¹ Там же.
- Tam zhe.
- ¹² *Мерике Э.* Указ. соч. С. 58.
- Merike Je.* Ukaz. soch. S. 58.
- ¹³ Мифы народов мира. С. 93.
- Mify narodov mira. S. 93.
- ¹⁴ *Федоров Ф.П.* О двух моделях европейского бидермайера. С. 9.
- Fedorov F.P.* O dvuh modeljah evropejskogo bidermajera. S. 9.



ПРОЧТЕНИЯ

О.А. Богданова

СИНЕРГИЙНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК ПРОДУКТИВНЫЙ МЕТОД ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА (на примере повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка»)

В статье предлагается метод литературоведческого анализа, основанный на разработанной выдающимся российским философом и культурологом С.С. Хоружим категории Антропологической Границы, которая позволяет выстроить релевантную художественному миру Достоевского персонажную антропологию, включающую в себя Человека Онтологического, Человека Безграничного, Человека Онтического (бессознательного), Человека Виртуального. Прослежено типологическое сходство героя повести Достоевского «Хозяйка» – Ордынова и современного компьютерного фаната.

Ключевые слова: Хоружий; синергийная антропология; человеческая природа; Антропологическая Граница; виртуальность; Достоевский; мечтательство.

Я хочу обратить внимание на методологию, разработанную современным российским ученым С.С. Хоружим в русле нового научного направления, названного им «синергийная антропология». Применения ее к анализу художественной литературы пока единичны, но представляются мне весьма перспективными.

Наметившийся «антропологический поворот» в современном гуманитарном знании предполагает выработку новых методологических принципов и в литературоведении. Думаю, опираясь на разработки С.С. Хоружего, что они должны исходить из представления о человеке не как о неизменной сущности (что характерно для классического философского дискурса), но как о субъекте революционной динамики, как об «энергийной, деятельностной, процессуальной парадигме»¹.

Предлагаемая С.С. Хоружим в качестве стратегии переосмысления человека синергийная антропология одним из своих базовых принципов провозглашает глубокую историчность человека, смену антропологических формаций. Опыт неклассической антропологии имеется в древности и в современности (с конца XIX в.). Классическая антропология Аристотеля-Декарта-Канта, утвердившаяся в Новое время, с ее базовым концептом человеческой сущности (натуры, природы), является лишь одной из бывших в истории антропологических формаций и не может объяснить многих антропологических явлений, в частности, власти бессознательного над человеком, архетипического строения психики, оскудения личности в процессе



ухода в виртуальную реальность, а также перерождения человека в результате религиозного контакта с Инобытийным духовным миром.

Одно из наиболее методологически продуктивных для исследования художественной антропологии понятий в системе С.С. Хоружего – Антропологическая Граница. Именно ею, по мысли ученого, определяется, конституируется человеческая личность. Это «граница горизонта человеческого существования», понимаемая как собрание всех «предельных» проявлений человека, таких, в которых начинают меняться фундаментальные предикаты существования², это множество «предельных» антропологических проявлений, т.е. «размыканий» к Внеположному³. Выделяются три базовые области Антропологической Границы, три ее «топики»: онтологическая (религиозная, направленная к Инобытию), онтическая (психологическая, направленная к бессознательному) и виртуальная (направленная к актуализации сущего). Есть также гибридные формы Границы. Человек формируется именно в предельных, пограничных проявлениях, соприкасаясь с Иным для себя. Итак, разные топики Антропологической Границы – это радикально разные структуры идентичности, собственно – разные существа⁴. Человек не является чем-то раз и навсегда данным, в нем нет территории стабильности, сохраняющейся при любых обстоятельствах, он может быть принципиально различным; «человек в самом своем определении радикально плюралистичен»⁵.

Как видим, синергичная антропология отвергает понятие о некоей неизменной человеческой сущности, или природе, или натуре. Человек в ней – энергетический, динамический сгусток, способный принимать любые конфигурации в зависимости от избираемой им пограничной топики. Замечу, что С.С. Хоружий во многом развивает традиции ряда эмигрантских религиозных философов, обратившихся к опыту исихазма как энергичной антропологии, – прежде всего В.Н. Лосского, который утверждал: «достоинство [человека] – в возможности освободиться от своей природы»⁶.

Очевидно, что Достоевский – один из пионеров неклассической антропологии. Еще в юности провозгласив человека «тайной» (в противовес рационалистическим учениям XVIII–XIX вв.), он всю жизнь пытался ее «разгадать», исследуя в своем творчестве текучие, пограничные состояния человеческой личности, открывая для нее новые горизонты формирования в различных направлениях.

Пока мне удалось исследовать лишь некоторые черты «предельной» антропологии Достоевского, которые, конечно же, не ускользали от внимания исследователей, но обычно интерпретировались по-другому. Это, во-первых, «широкость» русского человека, которую я во многом объясняю связью с выделенной С.С. Хоружим гибридной формацией Человека Безграничного – человека европейского Просвещения, отрицающего, игнорирующего, вытесняющего из своего сознания Антропологическую Границу. «В итоге процессов секуляризации, начиная с Ренессанса, – пишет



С.С. Хоружий, – человек постепенно отвергает онтологическое размыкание как принцип собственной конституции» и «утрачивает отношение к Антропологической Границе как таковой <...> у него стирается само представление о ее наличии...». Так «в центре его сознания оказывается идея бесконечного». «Концепция бесконечного мироздания» порождает представление о бесконечности «процесса его познавательного-орудийного освоения» человеком. Так у человека складывается убеждение в собственной безграничности. Эта формация, по мысли ученого, «целиком базируется на абсолютизации разума», который и обеспечивает «бесконечность процесса познания, как бы прямолинейно продвигающегося вдаль и вдаль»⁷.

Не с осознанием ли этого феномена связаны размышления писателя об опасности русской «широкости» (устами Свидригайлова) и желание «сузить» русского человека (высказанное Дмитрием Карамазовым), другими словами – признать Антропологическую Границу и конституировать себя более однозначно? Вестниками этой границы (уже не онтического или виртуального, как в 1840-е гг., но, после приобщения автора к мистико-аскетическому Православию, онтологического типа) являются в поздних романах Достоевского лица исихастской ориентации: святитель Тихон, народный святой Макарь, старец Зосима. Мышкин, с его «широкостью» (любовью к двум женщинам, «двойными мыслями», «демоном» – 8, 192–193⁸), частично может быть понят как неудавшийся замысел идеализации Человека Безграничного.

Вообще причастность героев Достоевского к типу Человека Безграничного подтверждается прежде всего «идейностью», склонностью к отвлеченному теоретизированию и доверием к собственному автономному разуму, явно восходящими к рационалистической культуре Просвещения. Это характерно и для Раскольникова, и для Мышкина, и для Ивана Карамазова. Однако под «широтой русской души» традиционно понимается эмоционально-аффектная тяга к крайностям, экстремальным проявлениям, максимализму⁹. На мой взгляд, эта страстная исконно русская «широкость» только подкрепляет, усиливает безграничность интеллектуально-познавательную, воспринятую европеизированными русскими интеллектуалами из просвещенческой культуры Запада. Здесь наблюдается резонансный эффект, наложение сходных тенденций, в результате чего у героев Достоевского рождается безудержная в своей экспансии *«идея-страсть»*, стремящаяся к бесконечному расширению.

Вторую черту «предельной» антропологии Достоевского можно, вслед за С.С. Хоружим, назвать антропологизацией исторического дискурса. Она проявляется в тех случаях, когда Достоевский указывает на резко несходные между собой «породы» людей разных исторических эпох. Так, в романе «Идиот» вопрос об исторической изменчивости антропологических формаций впервые у писателя рассмотрен с т.н. апокалипсической точки зрения, т.е. в эсхатологической, Инобытийной ретроспективе. Люди



XIX в., «забывшие» о своей онтологической Границе, многим отличаются от своих собратьев из предшествующих, религиозно отмеченных, эпох. Лебедев рассказывает о чудовищном преступнике-антропофаге XII в., который, однако, людоедствовал по необходимости, чтобы избежать голодной смерти. Приближаясь к старости, он объявил о своих преступлениях, «предал себя в руки правительству. Спрашивается, какие муки ожидали его по тогдашнему времени, какие колеса, костры и огни? Кто же толкал его идти доносить на себя?» – «Стало быть, – резюмирует Лебедев, – была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли! Покажите же вы мне что-нибудь подобное такой силе в наш век пороков и железных дорог...» (8, 315). Теперь же «силы меньше; связующей мысли не стало; все размягчилось, все упрело и все упрели!» (8, 315). Тот же вывод – при сравнении России допетровской и «петербургского периода». Степан Глебов во время казни провисел «пятнадцать часов..., в мороз, в шубе и умер с чрезвычайным великодушием» (8, 433). Не то образованные русские люди XIX в.: например, безнадежно больному Ипполиту, трусящий и злобствующий перед смертью. Сравнивая прежних и новых русских, Мышкин отмечает: «тогдашние люди... совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь, в наш век, право, точно порода другая...».

Третья черта – это феномен мечтательства, который я связываю с виртуальной топикой Антропологической Границы, актуализировавшейся в эпоху Романтизма, на рубеже XVIII–XIX вв. Двойственная авторская оценка мечтательства молодым Достоевским объясняется, с одной стороны, мощным литературным влиянием писателей-романтиков, воспевавших, боготворивших мечту, с другой – имплицитными православными токами, в которых мечта – духовный соблазн, прелесть. Как неоднократно отмечал С.С. Хоружий, исследования виртуальной топики находятся на самой начальной стадии: «пока нет общей дескрипции виртуальной Антропологической Границы, нет отчетливых рабочих критериев, которые бы позволили с несомненностью идентифицировать ее явления»¹⁰. Однако *homo virtualis*, по мнению ученого, «вырабатывает специфические “виртуалистские” стереотипы поведения и деятельности»¹¹. В своем анализе мечтательства у Достоевского я стараюсь показать эти самые «специфические... стереотипы», которые наукой выявлены и обозначены только сейчас, в начале XXI в., в связи с очевидным доминированием в нашей современности, благодаря развитию электронных средств массовой информации и компьютерных технологий, Человека Виртуального.

Проиллюстрирую этот подход на примере главного героя ранней повести Достоевского «Хозяйка» (1847). По терминологии психологов, феномен мечтательства можно отнести к т.н. «естественной виртуальности –



изначально присущей человеку сфере духовно-психической деятельности, реализующейся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании»¹². В этом смысле героя «Хозяйки» Ордынова едва ли можно изначально назвать мечтателем, несмотря на общее мнение исследователей творчества Достоевского¹³. Ордынов – человек замкнутый, исключительный, даже «одичавший», но в своем «углу» он в начале повести поглощен не мечтой, а занятиями наукой, т.е. стремлением к идеалу. Мечтательство как «фантазерство» начинает формироваться в нем, когда он покидает свою «келью отшельника» и становится «фланером». Из нахлынувших внешних впечатлений наличного эмпирического мира Ордынов начинает строить мир мечтательный: так, случайно увидев в храме старика и молодую женщину, он рисует в своем воображении целое приключение, главным героем которого является сам, проявляя решительность и смелость, несвойственные ему в реальной жизни. В своих видениях он становится возлюбленным прекрасной женщины, подвергается опасности быть убитым (когда Мурин стреляет в него из ружья). Эта виртуальная жизнь сопровождается для него «каким-то неведомо сладостным и упорным чувством» (1, 268), он переживает нешуточные страсти. Симптоматично, что сам он не осознает иллюзорности своего мечтательного мира, но считает его реальным, на что указывает композиция повести.

Как позволяет установить предлагаемый метод исследования, основной сюжет «Хозяйки», т.е. жизнь Ордынова на квартире у Мурина и Катерины, разворачивается отнюдь не в эмпирической реальности, а исключительно в мечтательном воображении героя. Даже стилистически середина повести заметно отличается от ее начала и конца. «Мечтательная» часть, в отличие от натуралистического обрамления, написана романтически-возвышенным, поэтическим слогом, с обилием тропов-штампов, приобретающих чуть ли не пародийное звучание: «исступленное упоение», «сладостные муки», «трепетный блеск», «глухая, нестерпимая боль», которая «надрывала сердце» и т.п. Ее герои – какие-то нереальные существа, совмещающие в себе несоединимое: так, старик Мурин одновременно татарин, разбойник, колдун-чернокнижник и набожный православный прихожанин, побуждающий Катерину к строгому церковному покаянию; сама Катерина одновременно и святая, и ведьма. Только в иллюзорном мире мечты возможно совмещение таких контрастов в одном лице. Ордынов очнулся от видения на прежней квартире, у немца, но в результате лишился внутреннего равновесия: «как будто жизнь навеки потеряла свой цвет...» (1, 318). Он чурается хорошенькой Тинхен, дочери хозяина, храня память о «мечтательном» образе Катерины. Свой научный труд, с любовью и вдохновением прежде создаваемый, он теперь забросил, «отверг идею свою, не построив ничего на развалинах» (1, 318). Мечта, таким образом, разрушила его жизнь; «несчастный чувствовал страдания свои и просил ис-



целения у Бога» (1, 318). Однако страсть к мечтательству его не оставила, он продолжал возвращаться мыслями к истории Катерины и Мурина, «бродить по улицам долго, без цели» (1, 319). «В один ненастный, нездоровый, весенний вечер» (1, 319) в каком-то глухом, отдаленном закоулке он встретил Ярослава Ильича, чиновника, своего прежнего приятеля из дюжинных положительных людей, который в его видениях был знаком с Муриным. Сама эта встреча весьма фантастическая и очевидно также является рецидивом ордыновского мечтательства. Недаром Ярослав Ильич поведал ему о дальнейшей судьбе Мурина и Катерины. Как видим, Ордынов так и не исцелился, но вновь погрузился в свой мечтательный, виртуальный мир.

Если вспомнить перечисленные С.С. Хоружим и другими исследователями свойства виртуальной топики¹⁴, то увидим, что практически все они обнаруживаются в связи с Ордыновым. Разберу их по порядку.

1) *Предельность по отношению к горизонту обычного человеческого существования, сфере сущего.* – Так, я уже отмечала эмфатичность стиля мечтательного видения в «Хозяйке» по сравнению с обрамлением, повествующим об обычной жизни; гиперболизм положений, чувств, переживаний: «невыразимая тоска», «смертный грех», проклятие матери, «разбитый, обессиленный восторгом, упал на колени», позорное сожительство, «бесстыдный смех», «терзающий, леденящий взгляд» и т.п.

2) *Виртуальная реальность «не род, а недо-род бытия», она паразитирует на реальности эмпирической, строя себя из ее деталей.* – Так, мечтательный мир Ордынова возникает из внешнего впечатления – случайной встречи в церкви с молодой женщиной и стариком.

3) *Для Человека Виртуального характерно неприятие эмпирической реальности как «давящей, господствующей», бунт против нее, разрушение ее форм.* – Так, об Ордынове читаем: «действительность уже подавляла его, вселяла в него какой-то невольный страх...» (1, 266–267).

4) *Виртуальная практика обладает инерцией, затягивающей силой; виртуальный человек неохотно возвращается в обычную, актуальную реальность.* – Действительно, Ордынов, еще до полного своего погружения в мечтательный сюжет, «упрямо и насильно старался... переменить ход мыслей своих» (1, 269), но тщетно. Ни житейские заботы, ни картина реальной деревенской жизни и скудной пригородной природы не смогли удержать его от стремления к виртуальной предельности – он вновь приходит в церковь, которая интересуется его только как место возможной встречи с незнакомкой, и там начинает творить свой мечтательный мир (1, 270).

5) С.С. Хоружий отмечает, что *психологическая виртуальная реальность достигается двумя способами:*

А) *путем изоляции индивида, конструирования особой виртуальной сферы;*

Б) *путем трансформации сознания, т.е. «размытой оптики»¹⁵.*



Оба способа как будто использованы Достоевским. Так, уже отмечалось исключительное одиночество, «дикарство» Ордынова, которым он стал с некоторых пор тяготиться. Не имея силы и умения преодолеть одиночество в реальности, он избавляется от него в виртуальности, познакомившись и поселившись с Катериной. В мечтательном видении Ордынова нарушены причинно-следственные связи, элементарное правдоподобие, дана разрывная, несвязная темпоральность (перепутаны день и ночь, последовательность событий и т.п.).

6) *Характерной чертой виртуальной Границы является наслаждение, удовольствие, которое получает Виртуальный человек.* – Вспомним «сладостные муки», в которых то и дело замирало сердце Ордынова; в обыденной же реальности он, напротив, «впадал в злую, очерствелую ипохондрию» (1, 318).

7) Психологи отмечают и *яркое чувство всемогущества, которое возникает у любителя виртуальных наслаждений.* Если в реальности он слаб и нерешителен, то в виртуальности – на первых ролях. – Так, уже было отмечено, что герой «Хозяйки» преобразается в своих видениях; смешной чудака в действительности, он становится способным вызвать к себе любовь красавицы, вступить в единоборство с разбойником...

8) Отмечается и *личностная регрессия человека, увлеченного виртуальным миром, в мире реальном: усиливающееся отчуждение от людей, появление черствости, эгоизма, жестокости.* – Так, Ордынов, очнувшийся от мечтательного сна, «стал задумчив, раздражителен; впечатлительность его приняла направление болезненное, и он неприметно впадал в злую, очерствелую ипохондрию» (1, 318–319).

9) Также у носителей виртуальной психологии отмечается *страсть к бродяжничеству.* – Вспомним «фланерство» Ордынова, его любовь бесцельно бродить по улицам.

10) Н.А. Носов говорит о том, что *«виртуал» всегда переживаете человеком не «как порождение своего собственного ума, а как реальность»*¹⁶. – Вспомним, что Ордынов не осознает иллюзорности своего мечтательного мира, но считает всю историю с Катериной и Муриным реальностью.

Итак, характерная для Романтизма обращенность к интроспекции, не дисциплинированной духовной практикой, духовными целями, привела к бесконтрольному развитию воображения, фантазии, мечтательности. В основе этого явления, конечно же, более общее мировоззрение – а именно философский гуманизм как признание человека в его земной природе самодостаточным, автономным от Бога, «мерой всех вещей». И если для антропологии Просвещения характерно «забвение» онтологической Границы, то для антропологии Романтизма – актуализация на этом фоне Границы виртуальной. Итак, в ситуации «забвения бытия» (М. Хайдеггер) человек эпохи Романтизма начал во многом определяться своей виртуальной Границей.



В произведениях Достоевского 1840-х гг. мы еще не найдем следов различия онтологической, онтической и виртуальной топик Антропологической Границы, возможно потому, что онтологическое Инобытие не могло открыться в телосе гуманистического Христа (тогда им исповедуемого), а проблема бессознательного не была отрефлектирована в новоевропейской культуре. Тем не менее, обращаясь, вслед за Шиллером и романтиками, к идеалу, к мечте, герой Достоевского выходил к чему-то Внеположному для своего существования. Локализуя своего мечтателя на Антропологической Границе, писатель, ведомый интуициями, идущими от укорененности в тысячелетней православной культуре и языке (московское детство: няня, Кремль и Троице-Сергиева лавра, набожность семьи, церковная жизнь, знакомство с древнерусской литературой), показывает идеализм не как онтологическую топик, но как виртуальность. Он исследует новый антропологический тип, конституируемый виртуальной Границей, – тип мечтателя.

В произведениях 1840-х гг. и даже начала 1860-х, вплоть до «Преступления и наказания», никакого рецепта исцеления от мечтательства у Достоевского еще нет, есть лишь все более и более трагическое *осознание* болезни, переживание онтологического неблагополучия: «такая жизнь есть преступление и грех <...> А между тем *чего-то другого* <курсив мой – О.Б.> просит и хочет душа!» (2, 119).

Уверена, что методологический инструментарий, предлагаемый С.С. Хоружим, релевантен не только миру героев Достоевского, но может быть с успехом применен к анализу многих феноменов русской и зарубежной литературы XIX–XXI вв.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хоружий С.С. Театр ситуаций (2008). URL: <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2009/02/hor-interview2.doc> (дата обращения 9.02.2012).

Хоружий С.С. Театр ситуаций (2008). URL: <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2009/02/hor-interview2.doc> (дата обращения 9.02.2012).

² Хоружий С.С. Школа – Традиция – Трансляция: эстетическая проблема в антропологическом освещении (2005). URL: http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/011_Horuzhy_Shkola_Tradicia.doc (дата обращения 9.02.2012).

Хоружий С.С. Школа – Традиция – Трансляция: эстетическая проблема в антропологическом освещении (2005). URL: http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/011_Horuzhy_Shkola_Tradicia.doc (дата обращения 9.02.2012).

³ Хоружий С.С. Время как время Человека: темпоральность в призме синергичной антропологии (2009). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2009/02/hor_time.doc (дата обращения 9.02.2012).

Хоружий С.С. Время как время Человека: темпоральность в призме синергичной антропологии (2009). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2009/02/hor_time.doc (дата обращения 9.02.2012).

⁴ Хоружий С.С. Школа – Традиция – Трансляция...

Хоружий С.С. Школа – Традиция – Трансляция...



⁵ Там же.

Tam zhe.

⁶ *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 243.

Losskij V.N. Oчерk misticheskogo bogoslovija Vostochnoj cerkvi. Dogmaticheskoe bogoslovie. M., 1991. S. 243.

⁷ *Хоружий С.С.* Фонарь Диогена. критическая ретроспектива европейской антропологии. М., 2010. С. 644–645.

Horuzhij S.S. Fonar' Diogena. kriticheskaja retrospektiva evropejskoj antropologii. M., 2010. S. 644–645.

⁸ Здесь и далее в тексте статьи ссылки на произведения Ф.М. Достоевского даются по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990; первое число – том, второе – страница.

Zdes' i dalee v tekste stat'i sсыlki na proizvedenija F.M. Dostoevskogo dajutsja po izdaniyu: *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. L., 1972–1990; pervoe chislo – tom, vtoroe – stranica.

⁹ См. *Шмелев А.Д.* «Широта русской души» // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М., 2000. С. 357.

Sm. *Shmelev A.D.* «Shirota russkoj dushi» // Logicheskij analiz jazyka. Jazyki prostranstv / Otv. red. N.D. Arutjunova, I.B. Levontina. M., 2000. S. 357.

¹⁰ *Хоружий С.С.* Человек: сущее, трояко размыкающее себя (2003). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2011/06/horuzhy_troyakoe_sushee.pdf (дата обращения 9.02.2012).

Horuzhij S.S. Chelovek: suschee, trojako razmykajushee sebja (2003). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2011/06/horuzhy_troyakoe_sushee.pdf (data obraschenija 9.02.2012).

¹¹ *Хоружий С.С.* О старом и новом. СПб., 2000. С. 350.

Horuzhij S.S. O starom i novom. SPb., 2000. S. 350.

¹² *Маньковская Н.Б., Быхков В.В.* Виртуальность в пространствах современного искусства // УНИ: Управление научных исследований Санкт-Петербургского государственного университета. URL: http://csr.spbu.ru/pub/RFBR_publications/articles/social_sci... (дата обращения 9.02.2012).

Man'kovskaja N.B., Bychkov V.V. Virtual'nost' v prostranstvah sovremennogo iskusstva // UNI: Upravlenie nauchnyh issledovanij Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. URL: http://csr.spbu.ru/pub/RFBR_publications/articles/social_sci... (data obraschenija 9.02.2012).

¹³ См., например, комментарий к «Хозяйке» в ПСС Достоевского в 30 т.: Т. 1. С. 508–509. См., например, комментарий к «Хозяйке» в ПСС Достоевского в 30 т.: Т. 1. С. 508–509.

¹⁴ См.: *Хоружий С.С.* Человек: сущее, трояко размыкающее себя (2003).

Sm.: *Horuzhij S.S.* Chelovek: suschee, trojako razmykajushee sebja (2003).

¹⁵ См.: *Хоружий С.С.* Шесть интенций на бытийную альтернативу (2001). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2011/06/horuzhy_6_intencij.pdf (дата обращения 9.02.2012).

Sm.: *Horuzhij S.S.* Shest' intencij na bytijnuju al'ternativu (2001). URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2011/06/horuzhy_6_intencij.pdf (data obraschenija 9.02.2012).

¹⁶ *Носов Н.А.* Словарь виртуальных терминов // Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 7. М., 2000. С. 11–12.

Nosov N.A. Slovar' virtual'nyh terminov // Trudy laboratorii virtualistiki. Vyp. 7. M., 2000. S. 11–12.



ЕЩЕ РАЗ О «ДЕТЯХ» МАЯКОВСКОГО
(К проблеме интерпретации стихотворения
«Несколько слов обо мне самом»)

Данная статья представляет собой попытку анализа и интерпретации стихотворения В.В. Маяковского «Несколько слов обо мне самом» в свете художественной циклизации. Анализ контекста, в который помещено стихотворение в первом и втором прижизненных сборниках поэта, позволяет более полно раскрыть смысл скандально известной строки «Я люблю смотреть, как умирают дети».

Ключевые слова: Маяковский; поэтика циклизации; контекстуальные связи; «Я люблю смотреть, как умирают дети»; «Несколько слов обо мне самом»; цикл; авторский лирический сборник.

В 1913 г. в Петрограде вышла первая книга В.В. Маяковского – «Я!», литографированное издание тиражом в 300 экземпляров¹. Этот сборник молодого поэта содержал четыре стихотворения, одно из которых с самого момента появления книги вызывает дискуссии у читателей, критиков и литературоведов. Речь идет о стихотворении «Несколько слов обо мне самом», в издании 1913 г. называвшемся «Теперь про меня».

Стихотворение начинается словами «Я люблю смотреть, как умирают дети» и кажется очередным эпатажным ходом поэта-футуриста, вызовом, направленным на то, чтобы разозлить и оскорбить современного ему читателя. Эти «кошунственные» слова соседствуют в тексте с темой смеха и религиозными мотивами, которые в позднейших редакциях приобретают все более эпатажный характер. Что значит этот литературный жест? Означает ли он, что «новое искусство» футуристов, пришедшее на замену сброшенным с парохода современности Пушкину, Достоевскому и Толстому, перешагнуло через все границы, включая мораль, и может теперь играть с любыми темами и смеяться над тем, что всегда было свято? Естественно, общественность разделилась на два лагеря: одни – невнимательные читатели – критиковали Маяковского за богохульство и дурной вкус, другие – включая Лилю Брик и Романа Яacobсона, тонко чувствовавших творчество поэта – утверждали, что образы этого стихотворения нельзя воспринимать настолько буквально и что в этих словах кроется совершенно другой смысл. Достаточно быстро вторая точка зрения стала общепринятой, однако смысл, заложенный в стихотворную строку, до сих пор остается предметом споров и обсуждений. Цель этой заметки – предложить читателю еще один ключ к пониманию этого текста, рассмотрев его в свете поэтики циклизации, то есть, обратив внимание на контекстуальные связи, выстроенные в сборнике между четырьмя стихотворениями.

Существующие литературоведческие работы, посвященные этому стихотворению, обыкновенно трактуют «скандальную» строку через би-



блейское представление о том, что дети умирают безгрешными и не могут попасть в Ад. В этом ключе объясняет смысл стихотворения и Лиля Брик, подчеркивая, что Маяковский воспринимает жизнь как постоянное страдание, поэтому чем раньше умирает человек, тем меньше он мучается². Современные исследователи поэзии Маяковского также предпринимают попытку истолкования этого поэтического текста с религиозно-философских позиций. Так, Л.Ф. Кацис в монографии, посвященной Маяковскому, высказывает уже отмеченную выше точку зрения, опираясь на православную традицию: «В момент гибели страшного мира, в момент второго пришествия единственно дети остались абсолютно безгрешными. Поэтому Бог и любит смотреть на их чистый и безгрешный конец»³. Из этого исследователь делает вывод, который, действительно, находит подтверждение в творчестве Маяковского, особенно в более поздних произведениях: «...поэт, продолжая традицию символистов, представил себя Богом...»⁴. А. Флакер, исследователь поэтики авангарда, рассматривает этот текст как содержащий в себе, с одной стороны, свойственные эпохе провокационность и антиэстетизм, с другой – традиционные религиозные и философские мотивы: «Выбранный поэтом мотив грубой провокации не случаен: он касается привычных ценностей нашей культуры. Дети, не только в христианском сознании, – это святая святых...»⁵. Немецкий исследователь С. Ульбрехт также говорит о христианской основе этой фразы Маяковского, обращая внимание на то, что она часто бывает истолкована превратно⁶. Эти и другие исследователи, рассматривающие стихотворение в описанном ключе, несомненно, проливают свет на смысл произведения; полемизировать с ними, утверждая, что данный подход несостоятелен и не подтверждается текстом – довольно нелепо. Однако кажется, что во всех этих работах недостает внимания к чрезвычайно важному для данного произведения аспекту – роли контекста, создаваемого другими стихотворениями ансамбля. Более того, многие исследования вообще полностью игнорируют этот аспект.

Почему же, анализируя стихотворение «Несколько слов обо мне самом» («Теперь про меня»), так важно учитывать его место в поэтической книге Маяковского? Какие возможности открывает перед читателем и исследователем изучение отдельного стихотворного текста в контексте ансамбля? Наверное, сначала нужно ответить на второй вопрос. М.Н. Дарвин отмечает: «Преображающая сила контекста в лирике весьма значительна, так что фактор соседства, допустим, нескольких разных произведений может существенно влиять на восприятие каждого из этих произведений в отдельности»⁷. Внимательный читатель, а тем более исследователь, имея дело с любым текстовым ансамблем, отмечает особую связь, существующую между отдельными его частями. В некоторых случаях эта связь оказывается более очевидной, интертекстуальной: легко прослеживается логика построения ансамбля, одно стихотворение следует за другим, продолжая и



развивая его темы и образную систему. Однако чем позже время создания текстового ансамбля, тем менее очевидны связи между его частями. Особенно это заметно на материале поэзии: сравнение поэтических сборников пушкинской поры со сборниками, например, футуристов демонстрирует это различие со всей наглядностью. Слово, звучащее в одном стихотворении, откликается в другом, и эту переключку нужно заметить, чтобы понять, как устроен ансамбль в целом.

Обратимся теперь к стихотворению В.В. Маяковского, чтобы увидеть, каким образом вышесказанное соотносится с поэтической практикой. Как уже было сказано, текст стихотворения в издании 1913 г. сильно отличается от позднейших редакций, причем более поздний вариант известен широкому читателю гораздо лучше. При этом религиозные мотивы звучат в поздних редакциях все отчетливее. Так, в книге 1913 г. не было образа бежавшего из иконы Христа, как не было и «сумасшедшего собора», но были слова: «скакал сумасшедшие топор» и «я вижу, он сквозь город бежал». Не было и мотива тоски после скандальной первой строки стихотворения: «Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили б за *слоновым* хоботом?». Конечно, текст поздних редакций, с его отчетливым пластом христианской символики и темой тоски, возникающей сразу после эпатажной строчки, сам подводит исследователя к тому углу зрения, под которым обычно и смотрят на четвертое стихотворение книги «Я!». При этом в тени оказываются достаточно явные переключки между стихотворениями сборника. Постараемся их заметить.

В тексте ансамбля «Я!» от стихотворения к стихотворению выстраивается генеалогия лирического героя. Сам он оказывается получеловеком-полубогом, поскольку он является сыном земной женщины⁸ – «мамы на васильковых обоях» и отца-Солнца. Его женой оказывается Луна, у них есть дочь, о которой говорится в стихотворении «Несколько слов о моей жене»: «Ведь это ж дочь твоя моя же песня // В чулке ажурном у кофеен». Значит, образ ребенка уже встречается в тексте книги, причем его атрибуты говорят о порочности и падении – «умирании» проданного толпе ребенка-стихотворения. Не об одних ли и тех же детях говорится в этом стихотворении и в скандально известном «Теперь про меня»?

Следующий образ, требующий внимания, заключается в строках: «А я в читальне улиц так часто перелистывал гроба том». Метафора здесь, по-видимому, строится вокруг книги. Книга становится гробом, в котором лежит умерший ребенок – «песня». Тема улицы в творчестве Маяковского чаще всего бывает связана с враждебным собирательным образом Их/Вас (сравните, например, со стихотворениями «Нате!» или «Из улицы в улицу»). В стихотворении «Несколько слов о моей жене» образ Песни неразрывно связан с улицей, причем она снова представляется как порочное место, где и совершается поругание Песни представителями толпы. Кажется, в стихотворении «Теперь про меня» обыгрываются те же смыслы,



но в ином ключе: толпа, наполняющая улицу-читальню, убивает Песню, ведь Они – представители толпы – не способны заметить «прибоя смеха мглистый вал за слоновьим хоботом», то есть понять истинный смысл поэзии. Метафорически книга оказывается гробом. Можно ли найти подтверждение такому толкованию этих строк? Кажется, да. Для этого нужно выйти за рамки первой поэтической книги Маяковского и обратиться к его второму сборнику – «Простому как мычание» (1916 г.)⁹.

Стоит заметить, что все четыре стихотворения из книги «Я!» в 1916 г. оказываются помещенными в состав нового сборника поэта «Простое как мычание» в виде цикла. Этот цикл становится первым разделом сборника, следуя за выполняющим роль эпитафии стихотворением «Ко всей книге» и предшествуя разделу, озаглавленному «Кричу кирпичу». Это название – цитата из стихотворения «Несколько слов обо мне самом» (во втором сборнике поэта «Теперь про меня» выступает под этим, более привычным для читателя, названием). Таким образом, объединение текстов в ансамбль в данном случае осуществляется и за счет цитации, которая становится верхним и самым очевидным уровнем циклизации, указанием на неоспоримое единство кажущихся разнородными текстов. Другие же уровни и принципы циклизации не столь явны, исследователю предстоит обнаружить их в процессе внимательного чтения; подробное их освещение не является целью данной заметки. В рамках предпринимаемой работы важно выяснить, как влияет на один и тот же текст «преобразующая сила контекста» разных лирических произведений. Упомянутые выше тексты, развивающие тему толпы и одиночества героя – одно из проявлений воздействия контекста произведений второго сборника на текст. Генеалогия лирического субъекта также продолжает выстраиваться в текстах «Простого как мычание» (например, земля называется сестрой героя). Не будем рассматривать многочисленные примеры связи между сборниками 1913 и 1916 гг., а остановимся лишь на еще двух весьма интересных текстах, которые, кажется, могут внести недостающие штрихи к толкованию главной метафоры стихотворения «Несколько слов обо мне самом». В сборнике «Простое как мычание», в разделе «Кричу кирпичу», находится также стихотворение «А все-таки». В нем обнаруживаем строки: «Меня одного сквозь горящие здания // проститутки, как святыню, на руках понесут // и покажут Богу в свое оправдание. // И Бог заплачет над моею книжкой!». Метафора смерти Песни-ребенка продолжает развиваться уже не только в тексте первой книги, но в контексте нового ансамбля. И вот Песня, не понятая и убитая толпой, уже предстает перед истинным судьей.

Но почему же герой любит смотреть, как умирают дети? Здесь, по видимому, можно привести два объяснения. Вспомним приведенное выше предположение Л.Ф. Кациса о том, что герой «возомнил себя Богом». В поэме «Облако в штанах», также помещенной в «Простое как мы-



чание», находим: «Я, воспевающий машину и Англию, // может быть, просто // в самом обыкновенном евангелии // тринадцатый апостол». Таким образом, логика исследователя подтверждается: в тексте стихотворения герой осмысляет свой собственный статус, что со всей очевидностью доказывает и текст поэмы. С другой стороны, герой определяет и статус собственной поэзии. Когда он представляет публике свою книгу, то жертвует свои стихи, своих детей, ничего не понимающей толпе, прямо издеваясь над ней. И когда крикливая толпа убивает их, герою не страшно. Он знает, что будет дальше: «<Бог>...побежит по небу с моими стихами под мышкой // и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маяковский В. Я! М., 1913.

Majakovskij V. Ja! М., 1913.

² Подробнее об этом можно прочесть в главе «Я люблю смотреть, как умирают дети» в книге: Амелин Г., Мörderer В. Миры и столкновения О. Мандельштама. М., 2001.

Podrobnее ob jetom možno pročest' v glavke «Ja ljublju smotret', kak umirajut deti» v knige: *Amelin G., Mörderer V. Miry i stolknovenija O. Mandel'shtama.* М., 2001.

³ Качус Л.Ф. Владимир Маяковский. М., 2004. С. 29–30.

Kacis L.F. Vladimir Majakovskij. М., 2004. С. 29–30.

⁴ Там же. С. 29.

Tam zhe. С. 29.

⁵ Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 100.

Flaker A. Zhivopisnaja literatura i literaturnaja zhivopis'. М., 2008. С. 100.

⁶ Ulbrecht S. Ja // Der Russische Gedichtzyklus: ein Handbuch. Heidelberg. S. 398.

⁷ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 4.

Darvin M.N. Problema cikla v izuchenii liriki. Кемерово, 1983. С. 4.

⁸ Эта позиция оспаривается в работе О.В. Замятиной, которая расшифровывает образ «мамы на васильковых обоях» как Богородицу, однако именно в этом стихотворении лирический герой оказывается в полностью земном немифологическом пространстве, в то время как в других стихотворениях упоминаемый родственник лирического героя определяет и хронотоп, в котором герой находится.

Замятина О.В. Поэтика лирического цикла «Я» В.В. Маяковского // Грехневские чтения. Вып. 4. Нижний Новгород, 2007. С. 145–149.

Jeta pozicija osparivaetsja v rabote O.V. Zamjatinoin, kotoraja rasshifrovyvaet obraz «mamy na vasil'kovyh obojah» kak Bogorodicu, odnako imenno v jetom stihotvorenii liricheskij geroj okazyvaetsja v polnost'ju zemnom nemifologicheskom prostranstve, v to vremja kak v drugih stihotvorenijah upominaemij rodstvennik liricheskogo geroja opredeljaet i hronotop, v kotorom geroj nahoditsja.

Zamjatina O.V. Pojetika liricheskogo cikla «Ja» V.V. Majakovskogo // Grehnevskie chtenija. Вып. 4. Nizhnij Novgorod, 2007. С. 145–149.

⁹ Маяковский В. Простое как мычание. Пг., 1916. Далее редакция 1916 г. приводится по этому изданию.

Majakovskij V. Prostoe kak mychanie. Pg., 1916. Dalee redakcija 1916 g. privoditsja po jetomu izdaniju.



**ИСТОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Рабочая программа дисциплины

Содержание дисциплины охватывает круг вопросов, связанных с эволюцией зарубежного литературоведения как комплекса представлений о сущности и значении словесного творчества, о законах литературного процесса и его общих категориях (жанр, род, канон и др.), о строении литературного произведения и механизме его воздействия на читателя, а также ряд проблем, связанных с разнообразием методологических подходов к изучению произведения и литературного процесса в литературоведении XX–XXI вв. Обучение по курсу проводится на кафедре теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета РГГУ.

Ключевые слова: методика преподавания; история литературоведения; история поэтики; жанрово-родовая система; стиль; канон; подражание; мимесис; творческие способности; восприятие.

Программой предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль готовности к семинарским занятиям, выполнение контрольных работ, а также промежуточная аттестация в форме экзамена.

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 3 зачетные единицы, 108 часов. Предусмотрены лекционные и семинарские занятия – 26 часов, самостоятельная работа студента – 82 часа.

Рабочая программа дисциплины

Предметом дисциплины является круг вопросов, связанных с эволюцией литературоведения как комплекса представлений о сущности и значении словесного творчества, о законах литературного процесса и его общих категориях (жанр, род, канон и др.), о строении литературного произведения и механизме его воздействия на читателя, а также круг вопросов, связанных с разнообразием методологических подходов к изучению произведения и литературного процесса в литературоведении XX–XXI вв.

Цель дисциплины состоит в формировании у студентов знаний в области истории зарубежного литературоведения; умения ориентироваться в разнообразии его концепций и методов, соотносить методологию науки о литературе с методологией других гуманитарных наук.

Задачи дисциплины:

- выработать у студентов представления об основных стадиях развития литературоведения;



- ознакомить с основными поэтологическими идеями о сущности и функциях словесного творчества;
- раскрыть смысл и эволюцию основных литературоведческих понятий европейской традиции (подражание, правдоподобие, фабула, характер и т.п.);
- показать, как на протяжении истории литературоведения эволюционировали представления о способах объединения произведений в общности (жанр, род, канон и др.);
- ознакомить с литературными теориями основных направлений европейской словесности – классицизма, барокко, романтизма, реализма, символизма;
- ознакомить с основными школами и направлениями в литературоведении XIX и XX вв.;
- раскрыть многообразие методов в современном литературоведении;
- показать связи литературоведения с методологиями других наук гуманитарного цикла;

Место дисциплины в структуре ООП. Учебный курс «История и методология зарубежного литературоведения» входит в Блок М.2 «ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ЦИКЛ. Вариативная часть» учебного плана подготовки магистрантов по направлению 032700 Филология. Читается во 2 семестре. Обучение проводится кафедрой теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета.

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины.

Дисциплина направлена на формирование и углубление следующих компетенций выпускника:

ОК-1 способность к непрерывному процессу интеллектуального развития, совершенствования, расширения знаний в области зарубежного литературоведения;

ОК-2 способность организовать самостоятельную эвристическую деятельность и овладеть новыми методологиями, освоить новые области профессиональной деятельности;

ОК-6 личностное развитие, позволяющее творчески анализировать ситуации, находить альтернативные решения, отказываться от старых способов деятельности и осваивать новые;

ПК-1 умение использовать в научном исследовании систематику и методологию литературоведческого знания;

ПК-2 умение использовать литературоведческие знания в прикладных областях;

ПК-7 навык активного участия в рабочих группах, семинарах; написания и редактирования коллективных научных монографий;



ПК-8 опыт литературоведческого анализа текстов разных типов, с использованием различных методов и приемов интерпретации, выработанных зарубежным литературоведением.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен демонстрировать следующие результаты образования.

Знать:

- логику исторического развития науки о литературе, ее основные стадии;
- систему ключевых понятий, обуславливающих единство науки о литературе в ее исторической изменчивости;
- основные исторические представления о сущности и функциях художественной словесности, о строении литературного произведения, о природе словесно-художественного творчества, о жанрово-родовой системе литературы;
- методологические посылки главных научных школ и направлений в литературоведении XIX и XX вв.;
- роль и место литературоведения в системе современных гуманитарных дисциплин.

Уметь:

- ориентироваться в исторически изменчивых смыслах основных поэтологических и литературоведческих понятий;
- охарактеризовать основные этапы эволюции литературоведения;
- охарактеризовать основные школы в науке о литературе;
- сопоставить различные подходы к анализу литературного произведения, выработанные главными представителями мировой науки о литературе;
- показать объяснительные возможности и пределы этих возможностей для основных историко-литературных концепций мирового литературоведения;
- разделять новаторские и традиционные, продуктивные и контрпродуктивные моменты в теоретических построениях литературоведов различных школ.

Владеть:

- основами различных методик литературоведческого анализа.

Структура дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины – 3 зачетные единицы (108 часов). Из них: аудиторная работа (лекционные и семинарские занятия) – 26 часов, самостоятельная работа студентов – 82 часа, в т.ч. освоение рекомен-



дованной литературы, подготовка к семинарским занятиям, контрольным работам и к промежуточной аттестации (экзамену).

Содержание дисциплины

1. Введение. Границы предмета. Типы и объем источников.

Зарождение рефлексии о словесном творчестве в европейской культуре на ранней стадии развития античной поэзии. Историческое многообразие жанров и форм изложения литературоведческих воззрений: прозаические и поэтические тексты; эстетико-философский и «практический» трактат; полемические и предписательные, теоретические и историко-литературные тексты. Возникновение современной формы тематической монографии.

Основные этапы и современное состояние изучения истории литературоведения. История европейского литературоведения в отечественных работах (С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, М.Л. Андреев, А.В. Михайлов и др.) и в западных трудах (Б. Марквардт, Б. Вейнберг, Р. Уэллек), западные и русские истории литературоведения и энциклопедические справочники (Кэмбриджская история литературоведения в 9 томах, отечественные энциклопедические справочники «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения», «Западное литературоведение XX века»).

2. Рефлексия о литературе в эпоху античности и Средневековья.

Представления о функциях поэзии, о специфике поэтического слова в произведениях Гомера, Гесиода, Пиндара. Антитеза поэзии-лжи и поэзии-правды. Идея поэта как «толкователя муз» (Пиндар). Возникновение аллегорического метода толкования поэзии: Феаген из Регики, Метродор Лампсакский, софисты. Идея поэзии как знания и ее критика Платоном. Основные идеи Платона: поэт как одержимый, поэзия как мимесис; различие подражания и простого повествования как основа для первой классификации поэтических родов. Поэт и полис. Полемика с Платоном в «Поэтике» Аристотеля. Категориальная основа «Поэтики»: различие типов подражания по предмету, средствам и способу. Отношение поэзии к истории и философии. Расширение (по сравнению с Платоном) предмета поэзии. Учение о трагедии и ее частях. Фабула как основа трагедии и поэзии в целом; виды и элементы фабулы. Катарсис. «Поэтическое искусство» Горация как источник «общих мест» для средневековой и ренессансной науки о литературе. Горацианская идея декорума как основа европейского классицизма. Учение о трех стилях в античной риторике и его значение для европейской литературы. Трактат «О возвышенном»: новый стилистический идеал возвышенной простоты. Сравнение Гомера с Моисеем как предвосхищение компаративного метода. Учение о «вдохновенном подражании». Учение о многозначном толковании в средневековой герменевтике и его значение для позднейшего литературоведения.



Новое христианское представление о высоком стиле (Августин). «Колесо Вергилия»: связь литературного образца, стиля и вещи. Представления о жанрах: Бозций о трагедии, временное вытеснение аристотелевского понимания трагического. Первые памятники поэтологической мысли на народных языках: поэтологические отступления в кургузых романах (Кретьен де Труа о романе как «прекрасном соединении», Вольфрам фон Эшенбах о повествовании как «броске костей»), поэтика трубадуров и труверов.

3. Представления о художественной словесности в эпоху Ренессанса. Литературные теории барокко и классицизма.

Апология поэзии как главная тема ренессансных литературоведческих трактатов (А. Муссато, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо). Учение о поэзии как «второй теологии» и отзвуке пифагорейской музыки сфер. «Спор искусств»: поэзия выше музыки (М. Фичино), поэзия – сумма семи свободных искусств (К. Салутати). Освоение «Поэтики» Аристотеля и полемика с ним. Миметическая дилемма: подражать природе – подражать образцу. Полемика о стилистическом образце: цитеронианцы и антицитеронианцы. Антимиметическая тенденция (Ю.Ц. Скалигер, С. Сперони). Поэт – «другой бог». Зарождение идеи самовыражения (А. Полициано). Идеал славы и поэтического бессмертия. Дискуссии о новых жанрах, представление о романе как «маленьком мироздании» (Дж. Малатеста). Первые попытки иерархической классификации жанров (Скалигер) и историко-стадиальных построений («возрасты поэзии»). Основы литературной теории барокко: поэзия как познавательная деятельность, метафора как когнитивное оружие, остроумие – основная способность поэта (М. Перегрини, Б. Грасиан, У. Давенант). «Подзорная труба Аристотеля» Э. Тезауро: учение об «изящной энтимеме». Риторическая аргументация в поэзии: теория и практика (Дж. Донн). Творчество как «creatio ex nihilo», категория удивительного. Представления о жанрах: трагедия как «школа королей», апология смешанных жанров. Развитие теории романа; оппозиция *romance/roman* – *novel/nouvelle*. Полемика классицизма с барочными принципами: критика идеи остроумия. Главные категории литературной теории классицизма: правдоподобие как «изображение должного», декорум, иерархия жанров. Идеал «упорядоченной природы». Категоричный и умеренный классицизм: Р. Рапен и Н. Буало. Теория драмы: правила единств, «связи сцен» (Ф. Д'Обиньяк), соответствия действий характеру. Иррациональный момент в теории классицизма: «смелость» поэта, идея «прекрасного беспорядка». Влияние на Буало трактата «О возвышенном». «Спор о древних и новых» в его значении для формирования исторического подхода к литературе.

4. Литературоведение в XVIII в. Идеи романтизма.

Формирование «критического» подхода к литературе и искусству (Ж.Б. Дюбо, И.К. Готшед, Ш. Батте). Идея происхождения поэзии из перво-



начального единства всех искусств (Дж. Браун, Готшед, Батте и др.), первые попытки установить генезис и логику развития отдельных родов и жанров. Выдвижение на первый план лирики как исторического ядра всей литературы, разработка триады родов «лирика – драма – эпос» (Батте). Влияние на литературоведение философии истории: поэзия как «детский язык» в исторической стадиологии Дж. Вико. Развитие этой идеи у И.Г. Гамана (поэзия – «материнский язык человечества»). Критический подход в интермедиальной области: разделение принципов поэзии и изобразительных искусств у Г.Э. Лессинга. Новые представления о творческих способностях поэта: гений как «естественная сила» (Дж. Аддисон, Э. Юнг, Ф. Герстенберг) и «законодатель искусства» (И. Кант). Теория драмы: обоснование жанров буржуазной трагедии и серьезной комедии (Д. Дидро, Г.Э. Лессинг, К. Геллерт), выдвижение героя как основы единства действия (Я. Ленц), просветительское переосмысление аристотелевской теории трагедии и понятия катарсиса (Лессинг). Основные идеи И.Г. Гердера: народ как носитель творческого начала; художественно-выразительный характер всякой человеческой деятельности («жизнь как поэтика»); несоизмеримость ценности разных культур; историзм (поэзия – живой развивающийся организм). Психологическое обоснование поэзии: разработка понятия «образа». Влияние на литературоведение эстетики: философский идеализм Ф. Шиллера, центральные понятия его литературно-эстетической теории: человечность (предмет поэзии), идеализация (метод поэзии), свобода (результат воздействия поэзии). Стадиальные построения Гердера и Шиллера. Оппозиция «наивное – сентиментальное». Проблема «неполноценности» современной поэзии и ее решение в романтической концепции «прогрессирующей универсальной поэзии» (Ф. Шлегель). Разработка оппозиции классическое – романтическое (А.В. Шлегель). Новые категории, внесенные романтиками в литературоведение: ирония, символ, миф, бессознательное, «язык сновидений». Различение воображения и фантазии (С.Т. Кольридж). Теория юмора (Жан Поль). Поэт-Протей (Кольридж, Дж. Китс). Жанрово-родовые теории: три рода как временные перспективы (Жан Поль), роман как иронический и мифологический жанр (Ф. Шлегель), теория современной политической трагедии (Б. Констан). Гегелевская теория литературных родов. Развитие литературной герменевтики как науки о «вчувствовании» (Гердер) и понимании (Ф. Шлейермахер).

5. Литературоведческие школы и методы в XIX в.

Возникновение из мифологических штудий романтиков (Й. Геррес, Ф. Кройцер) мифологической школы (Я. Гримм). Ее основные послылки: миф как необходимая форма народного творчества; памятники древнего словесного творчества как материал для реконструкции утраченного цельного мифа; различение «языческой предыстории» и христианской истории (выявления изначального мифологического смысла христианских обра-



зов), «естественной поэзии» и «искусственной поэзии». Разработка научного подхода к истории литературы во Франции и Германии: К. Фориэль, Ж.-Ж. Ампер, Г. Гервинус. Биографическое литературоведение Ш.О. Сент-Бева: «анализ души», разоблачение неискреннего («маски») в авторе и герое. Влияние позитивизма на литературоведение. Культурно-историческая школа (И. Тэн). Идея детерминированности литературных явлений; триада «раса – среда – момент». Учение о писателе: теория «доминантной способности». Литература как «кристаллизация эпохи», критерий репрезентативности как главный при оценке писателя. Разработка понятия «типа» (Тэн, поздний В. Гюго). Влияние дарвинизма: теория Ф. Брюнетьера об эволюции как дифференциации и «борьбе» жанров. Учение В. Шерера о законах литературного творчества и истории литературы. «Три первоэлемента поэзии» (танцевальная песня, пословица, сказка). Развитие новых жанров по мере освобождения поэзии от 1) танцевального начала; 2) музыки; 3) стихотворной формы. Теория повторяющихся периодов в развитии литературы. Разработка теории реализма и «объективного» романа (Шамфлери, Г. Флобер, Ф. Шпильгаген). Принцип «искусства для искусства» и теория символизма. «Философия композиции» Э.А. По, ее влияние на эстетико-литературные теории Ш. Бодлера и С. Малларме. Теории трагедии: О. Людвиг, Ф. Ницше.

6. Основные школы, методы и направления в литературоведении XX в.

Многообразие методологических подходов в литературоведении XX в. как следствие многоаспектности словесного произведения, его существования «в разных мирах». Типы методологий, возникающие из различий в понимании статуса произведения. 1) Произведение в его взаимосвязи с инстанциями человеческого: сознанием (духовно-историческая школа, герменевтика), индивидуальным бессознательным (психоаналитическое литературоведение), коллективным бессознательным (мифологическая критика), воображением («критика воображаемого»), мышлением (когнитивное литературоведение), гендерно обусловленным сознанием (гендерное литературоведение, феминистская критика). 2) Произведение в контексте социально-культурных практик (социология литературы, культурная критика, мультикультурализм, «новый историзм»). 3) Произведение как порождение языковой стихии (стилистическая критика). 4) Произведение как автономная структура («новая критика», структурализм, феноменология). 5) Произведение в аспекте его восприятия (рецептивная критика). 6) Произведение в контексте других произведений (компаративистика, исследование топосов, интертекстуальный анализ, деконструкция, дискурсивный анализ, генетическая критика). Духовно-историческая школа (В. Дильтей, Ф. Штрих, Ф. Гундольф) как реакция на позитивизм. Методологический принцип разделения наук: науки о природе и науки о



духе. Понимание как метод наук о духе. Герменевтический круг. Поэзия как «осмысление нашего отношения к жизни»; «переживание» как содержание литературы. «Типы мировоззрений» в философии и литературе. Стадиальные построения духовно-исторической школы: классическое и романтическое в теории Ф. Штриха. Б. Кроч: литературное произведение как «удавшееся выражение». Дальнейшее развитие герменевтической методологии Дильтея. Перенесение герменевтики в область фундаментальной онтологии у М. Хайдеггера: «понимать – значит существовать». Развитие дильтеевского принципа разделения наук у Х.Г. Гадамера: критика самой идеи методологии, эстетическая деятельность как область истины. Понимание как осуществление историчности бытия. Реабилитация «предрассудка» как выражения историчности. Эстетическая игра как преодоление субъектно-объектной дихотомии. Герменевтика Э. Хирша: различение смысла и значения. Психоанализ: структуры бессознательного и сна как модели литературных структур; сгущение, смещение, символизация в словесных текстах. Учение Фрейда об остроумии. «Психокритика» Ш. Морона. Генезис эстетической деятельности в первичных формах креативности (З. Фрейд, М. Кляйн, Д. Уинникот). Фрейдистская теория двух типов романа М. Робер. Соотношение биологического и семиотического у Ю. Кристевой. Синтез психоанализа и лингвистики у Ж. Лакана, применение теории «плавающего означающего» в литературном анализе Лакана. Претворения учения К. Юнга об архетипах коллективного бессознательного в мифологической («архетипной») критике. «Архетипические модели в поэзии» (М. Бодкин). Попытка эксплицировать «вечную систему литературы» в «Анатомии критики» Н. Фрая: архетипно-мифологическое обоснование нарративных категорий. Воздействие К. Юнга на французское литературоведение: школа «критики воображаемого». Вечные образы стихий и пространства Г. Башляра, «антропологические структуры воображения» Ж. Дюрана. Переосмысление понятия мимесиса у Р. Жирара: теория происхождения символа из «миметического желания» как отличительной особенности человека. Методы, ориентированные на имманентный анализ текста. «Новая критика» и метод «пристального чтения (close reading)». А. Ричардс об «ошибках чтения». Двусмысленность как неустранимое свойство поэтического текста; классификация типов двусмысленностей у У. Эмпсона. Текстура и структура как два аспекта поэтического текста (Дж. Рэнсом). Феноменологический подход (Р. Ингарден): «словевой» анализ произведения (В. Кайзер). Стилистическая критика. Анализ произведения: метод восхождения от значимой детали к целому (Л. Шпицер); от отдельного произведения к ряду произведений (стилистическая история литературы Э. Ауэрбаха). Стилиевой анализ на семиотической основе (М. Риффатерр). Достижения структурализма: анализ мифа (К. Леви-Стросс), нарративных структур (А. Греймас); «грамматика поэзии» Р. Якобсона. «Бунт» постструктурализма: интертекст вместо структуры,



«голос» вместо автора. Метод деконструкции (поздний Р. Барт, «Йельская школа»).

7. Другие школы и направления в литературоведении XX – начала XXI вв.

Социологический и идеологический подходы в сочетании с другими методами: «генетический структурализм» Л. Гольдмана, англо-американская «культурная критика», мультикультурализм. Методы исследования истории литературы. «Микрофилология» Э.Р. Курциуса как способ построения «непрерывной истории» европейской литературы. «Новый историзм» С. Гринблатта: литература в «круговороте социальной энергии». Литература как провокация читательской реакции: рецептивная критика Х.Р. Яусса и В. Изера, понятия «пустых мест» и «имплицитного читателя». Гендерное литературоведение. Протест против «фаллологоцентризма» западной культуры в феминистской критике (Ш. Фельдман, Э. Сиксу). Литература как форма мышления: когнитивное литературоведение. Литература во взаимосвязи с другими искусствами: интермедийные исследования. Англо-американский «новый дарвинизм».

Контрольные вопросы

Диалог Платона «Ион»: основные идеи.
Критика подражания в 10-й книге диалога Платона «Государство».
Платон: разделение поэзии на простое повествование и подражание.
«Поэтика» Аристотеля: учение о подражании.
«Поэтика» Аристотеля: учение о трагедии.
«Поэтика» Аристотеля: учение о возникновении поэзии и развитии жанров.
«Поэтическое искусство» Горация: декорум и другие идеи.
Трактат «О возвышенном», его основные идеи.
Средневековье: учение о многозначном толковании.
Средневековье: «колесо Вергилия».
Представления о поэзии и поэте в эпоху Ренессанса.
Идеи Ренессанса: подражание природе и подражание образцам.
Барокко: теория остроумия.
Основные принципы поэтики классицизма.
«Спор о древних и новых», его значение.
Дж. Вико о поэзии.
Возникновение триады родов «лирика – эпос – драма».
Г.Э. Лессинг о соотношении поэзии и изобразительных искусств.
Теория драмы в XVIII в.
Ф. Шиллер: литературная теория на основе философского идеализма.
Основные идеи И.Г. Гердера.



Идеи романтиков: понятия иронии, символа, мифа.
Мифологическая школа в Германии и России.
Биографическое литературоведение Ш.О. Сент-Бева.
Позитивистское литературоведение: И. Тэн, Ф. Брюнетьер, В. Шерер.
Литературные теории реализма и символизма.
Духовно-историческая школа.
Герменевтика (М. Хайдеггер, Х.Г. Гадамер, Э. Хирш).
Психоаналитическое литературоведение.
Мифологическая критика (Н. Фрай).
«Критика воображаемого» (Г. Башляр, Ж. Дюран).
«Новая критика» и метод «пристального чтения».
Феноменологический подход к литературному произведению.
Стилистическая критика (Л. Шпицер, Э. Ауэрбах, М. Риффатерр).
Структурализм: основы метода.
Постструктурализм: метод деконструкции, понятие интертекста.
Социология литературы.
Э.Р. Курциус: направление «исследования топосов».
«Новый историзм»
Рецептивная критика.
Гендерное литературоведение.
Когнитивное литературоведение.

Примерная тематика докладов и заданий

Платон против софистов.
Аристотель против Платона.
Мотивы «Поэтического искусства» Горация в европейской поэтике и культуре.
Риторические аргументы в ренессансных «защитах поэзии»: Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Ф. Сидни.
Понятие «подражание» в европейской литературной теории: pro et contra.
Теория трагедии: от Аристотеля до Ф. Ницше.
Н. Буало и Гораций: общее и различное.
«Поэтическое искусство» Буало и «Епистола о стихотворстве»
А.П. Сумарокова: отличие русского классицизма от французского.
Теория трагедии в предисловиях Жана Расина к собственным драмам.
Флорентийские неоплатоники о поэзии.
Барокко и классицизм: два подхода к творчеству.
Миф и литература: от романтиков до К. Леви-Стросса и Е.М. Мелетинского.
«Буря и натиск» против Аристотеля; Ф. Шиллер против «Бури и натиска».



Выражает ли поэт собственные чувства? Обсуждение темы в поэтиках Ренессанса и Нового времени.

Основные литературно-теоретические идеи романтиков.

Позитивизм в литературоведении: достоинства и ограниченность метода.

Идея «внутренней формы» в лингвистике и поэтике: В. Гумбольдт, А.А. Потебня.

Проблема понимания в западном литературоведении XX в.: Дильтей, Хайдеггер, рецептивная школа.

Метод «пристального чтения»: достоинства и ограниченность.

Стилистическая критика: анализ «в стиле Шпицера» на русском материале.

Двузначность в литературном тексте: анализ «в стиле Эмпсона» на русском материале.

Структурализм: основы методологии, ее ограниченность.

Бунт постструктурализма против структурализма: почему он произошел?

Топос как понятие литературной истории.

Образы воображения в словесном произведении: анализ «в стиле Башляра» на русском материале.

Дневной и ночной режимы воображения (Ж. Дюран): сравнение на примерах из русской и/или европейской литературы.

Тема мимесиса в литературоведении XX в.: Э. Ауэрбах и другие.

Проявляется ли в литературном произведении гендерная природа автора? (с собственными примерами).

Читатель в произведении: идеи рецептивной критики с собственными примерами из литературных произведений.

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Список источников и литературы

Источники

Обязательные

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1975–1986. Т. 4.

Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. Ал.В. Михайлова. М., 1976.

Барт Р. S/Z. М.: Ad marginem, 1994.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.



Барт Р. История или литература? Критика и истина. Смерть автора. Эффект реальности. С чего начать? От произведения к тексту. Удовольствие от текста. Лекция // Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000, С. 52–98.

Башиляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004.

Боккаччо Д. Генеалогия языческих богов // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981.

Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 108–135.

Буало Н. Поэтическое искусство (любое издание).

Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М., 1940.

Гадамер Г.Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 317–445.

Гердер И.Г. Шекспир. Сравнение поэзии различных народов, древних и новых. Критические леса. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена // Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959.

Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977.

Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 156–173 [или: Вестник МГУ. 1996. № 1. С. 118–135. (Филология)].

Данте. О народном красноречии // Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.

Джонсон Б. Заметки... *Скализер Ю.Ц.* Поэтика. *Кастельветро Л.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная. *Сидни Ф.* Защита поэзии. *Шаплен Ж.* Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980.

Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». Гений. О драматической поэзии. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980.

Дильтей В. Введение в науки о духе. М., 2000 [или: *Дильтей В.* Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987].

Дю Белле Ж. Защита и прославление французского языка // Эстетика Ренессанса: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1981.

Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998.



Зарубежная литература XIX века. Реализм: хрестоматия историко-литературных материалов. М., 1990.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.

Лансон Г. Метод в истории литературы. М.: Товарищество «Мир», 1911.

Леви-Стросс К. Структура и форма // Семиотика. М.: Прогресс, 1983.

Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936.

Ман П. де. Критика и кризис // Философские науки. 1992. № 3.

Новалис. Фрагменты. *Шлегель А.-В.* Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Платон. Государство // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. (книга 3 и 10).

Платон. Ион // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1968.

Рэнсом Д.К. «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Сент-Бев Ш. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля / Пер. Е. Костюкович. СПб., 2002.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М.: Прогресс, 1983.

Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Фонтенель Б. Диалоги мертвых древних и новых. Свободное рассуждение о древних и новых // Спор о древних и новых. М.: Искусство, 1984.

Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Фрейд З. Художник и фантазирование. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. Достоевский и отцеубийство // Фрейд. З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 7–46.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993.

Шлегель Ф. Критические фрагменты. Фрагменты. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983.



Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

Дополнительные:

Аристотель. Риторика // Античные риторики. М.: Изд-во МГУ, 1978.

Вольтер. Эстетика. М.: Искусство, 1974.

Гольдман Л. Сокровенный Бог. М., 2001.

Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер с франц.. сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000.

Женетт Ж. Введение в архитектк // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998.

Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 1. М., 1998.

Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 3–45, 201–225.

Изер В. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999.

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

Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Лафарг П. Происхождение романтизма // Лафарг П. Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1936. С. 115–152.

Ман Пол де. Слепота и прозрение. М., 2002.

Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 319–449.

Сартр Ж.-П. Зачем писать? // Вестник МГУ. 1995. № 3. С. 168–190. (Филология).



Сартр Ж.-П. Что значит писать? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 313–334.

Фрейд З. Недовольство культурой // Психоанализ, религия, культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 65–134.

Литература

Обязательная:

Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994.

Галинская И.Л. Постструктурализм в оценке современной философско-эстетической мысли // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. Также в изд.: *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: В 2 т. М., 1997.

Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000.

Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.

Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.

Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984.

Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.

Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX в. М., 1994.

Лозинская Е.В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор. М., 2007.

Махов А.Е. Европейская поэтика: Темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Хованская З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М.: Высшая школа, 1980.

Турьшева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М., 2012.

Цурганова Е. А. Новации зарубежного литературоведения в XX в. // Наука о литературе в XX веке. М., 2001.



Дополнительная.

Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. М., 1991.

Аристотель и античная литература. М., 1978.

Архетип в фольклоре и литературе. Кемерово, 1994.

Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1983.

Бычков В.В. Эстетика отцов Церкви. М., 1995.

Вайнштейн О.Б. Удовольствие от гипертекста (Генетическая критика во Франции) // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 383–388.

Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965.

Герменевтика: История и современность. М., 1985.

Голенищев-Кутузов И.Н. Буало барокко (Эммануэле Тезауро) // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975.

Древнегреческая литературная критика. М., 1975.

Козлов А.С. Семантико-символическая критика в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. М., 1984. С. 217–242.

Козлов А.С. Структурализм и мифологическое литературоведение США: Проблемы взаимосвязи и интерференции // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. М., 1981. С. 120–139.

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

Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 3–45.

Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М., 2001. С. 8–29.

Косиков Г.К. Методология «генетического структурализма» Люсьена Гольдмана и его школы // Социология художественной литературы в современном зарубежном литературоведении. М., 1976. С. 97–129.

Косиков Г.К. Постструктуралистская стратегия Ролана Барта: о книге «S/Z» // Наука о литературе в XX веке. М., 2001. С. 124–148.

Косиков Г. К. Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Теории, школы, концепции. Художественный текст и контекст реальности. М., 1977. С. 37–66.

Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции и проблемы. М., 1984. С. 155–205.

Лозинская Е.В. Итальянская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Лозинская Е.В. Подражание. Термин *imitatio* в ренессансных теориях поэзии и стиля // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.



Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

Махов А.Е. Веселовский – Курциус: историческая поэтика — историческая топика // Вопросы литературы. 2010. Май-июнь. С. 182–202.

Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.

Нестерова О.Е. Allegoria pro typologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннехристианскую эпоху. М., 2006.

Очерки римской литературной критики. М., 1963.

Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М.: Наука, 1986. С. 170–235.

Проблемы современного сравнительного литературоведения / Под ред. Н.А. Вишневской и А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Решетов В. Г. Английская литературная теория XVII века. Свердловск, 1987.

Сидорченко Л. В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века. СПб., 1992.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. М.: Academia, 2004.

Цурганова Е.А. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики // Современные литературоведческие концепции. (Герменевтика, рецептивная эстетика). М., 1983. С. 12–27.

Цурганова Е.А. Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. М., 1984. С. 265–285.

Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001.

Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб, 2003.

The Cambridge History of Literary Criticism: In 9 vol. Cambridge, 1993.

Wellek R. A History of Modern Criticism: 1750–1950 (различные издания, в т. ч. перевод на немецкий язык).

Планы семинарских занятий

Тема 1. Представления об основах художественной словесности от античности до Ренессанса

1. Представления о природе, сущности и функциях поэзии.
2. Подражание: его сторонники и противники. Подражание природе и подражание образцам.
3. Представления о стилях и жанрах.
4. Поэзия и государство.



Контрольные вопросы:

1. Функции поэзии: от древнегреческой протопоэтики до итальянских гуманистов.
2. Поэт – ничтожнейший из людей или второй Бог?
3. Риторическое учение о трех стилях и его преломление в поэтике.

Список литературы и источников

Источники:

Обязательные:

- Аристотель. Поэтика.
Боккаччо Д. Генеалогия языческих богов // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981.
Скалигер Ю.Ц. Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980.

Дополнительные:

- Сидни Ф.* Защита поэзии. *Джонсон Б.* Заметки.... // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980.

Литература:

Обязательная:

- Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. Также в изд.: Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997.
Гринцер Н.П. Античная поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.
Махов А.Е. Европейская поэтика: Темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.
Махов А.Е. Средневековая латинская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.
Лозинская Е.В. Итальянская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Дополнительная.

- Лозинская Е.В.* Подражание. Термин *imitatio* в ренессансных теориях поэзии и стиля // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Тема 2. Литературные теории XVII–XVIII вв.

1. Литературные теории барокко и классицизма.
2. Теории лирики и драмы в XVIII в.



3. Идеи И.Г. Гердера, их значение для литературоведения XIX–XX вв.

Контрольные вопросы:

1. Остроумие как центральное понятие теории барокко; правдоподобие как центральное понятие теории классицизма.
2. Этапы становления триады родов «лирика – драма – эпос».
3. Нормативизм и элементы историзма в литературных теориях XVII–XVIII вв.

Список литературы и источников.

Источники:

Обязательные:

Буало Н. Поэтическое искусство (любое издание).

Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля / Пер. Е. Костюкович. СПб., 2002.

Гердер И.Г. Шекспир. Сравнение поэзии различных народов, древних и новых. Критические леса. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена // Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959.

Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 135–206.

Дополнительные:

Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977. С. 169–464.

Литература:

Обязательная:

Голенищев-Кутузов И.Н. Буало барокко (Эммануэле Тезауро) // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975.

Красавченко Т.Н. Концепт в английской поэтике; Концепция остроумия (wit) в английской поэтике // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Махов А.Е. Европейская поэтика: Темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Махов А.Е. Немецкая поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Дополнительная:

Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. М., 1989.



Тема 3. Направления и школы в зарубежном литературоведении XIX в.

1. Литературно-теоретические идеи романтиков.
2. Позитивистское литературоведение.
3. Теории литературных направлений в XIX в.: реализм, символизм.

Контрольные вопросы:

1. Понятие романтической иронии.
2. Писатель и его биография в трудах Ш. О. Сент-Бева.
3. Основные идеи литературоведов-позитивистов: «триада» И. Тэна, эволюционное учение Ф. Брюнетьера, учение В. Шерера о мотиве.
4. Теория «объективного романа»: Флобер, Шпильгаген и др.

Список литературы и источников.

Источники:

Обязательные

Новалис. Фрагменты. // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Шлегель Ф. Критические фрагменты. Фрагменты. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983.

Сент-Бев Ш. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Дополнительные:

Лансон Г. Метод в истории литературы. М.: Товарищество «Мир», 1911. 76 с.

Шлегель А.-В. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980.

Зарубежная литература XIX века. Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов. М., 1990.

Литература:

Обязательная:

Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994.



Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.

Тема 4. Методологии западного литературоведения XX в.

1. Установка на понимание: духовно-историческая школа, герменевтика, рецептивная критика.
2. От текста к «глубинам души»: психоанализ, мифологическая критика, «критика воображения».
3. Установка на имманентность произведения: стилистическая критика, «пристальное чтение», структурный анализ.
4. Произведение в контексте культурно-социальных институтов и / или других текстов: «новый историзм», постструктурализм и др.

Контрольные вопросы:

1. Концепт имплицитного читателя в рецептивной критике.
2. Категория пространства в поэтике Г. Башляра.
3. Формальный метод и структурализм: сходство и различия.
4. Э. Ауэрбах: история литературы как история стилей.
5. «Ирония» и «двусмысленность» как категории «новой критики»
6. Анализ феномена метафоры в когнитивном литературоведении.
7. «Кругооборот социальной энергии» как ключевой концепт «нового историзма».

Список литературы и источников.

Источники:

Обязательные:

Дильтей В. Введение в науки о духе. М., 2000 [или: Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 108–135].

Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. Ал. В. Михайлова. М., 1976.

Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология. М.: Флинта: Наука, 2004.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. М., 2004.

Рэнсом Д.К. «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.



Дополнительные:

Леви-Стросс К., Якобсон Р. «Кошки» Шарля Бодлера // От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Риффатер М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Литература:

Обязательная:

Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.

Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.

Лозинская Е. В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXII веков: Аналитический обзор. М., 2007.

Дополнительная.

Изер В. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999.

Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965.

Махов А.Е. Гринблатт С.; *Анисимова А.Э.* «Новая критика» // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.



КОМПАРАТИВНАЯ РИТОРИКА

Дисциплина «Компаративная риторика» является частью профессионального цикла (вариативная часть) дисциплин подготовки студентов по направлению «Филология». Преподавание реализуется на историко-филологическом факультете РГГУ кафедрой теоретической и исторической поэтики. Содержание дисциплины охватывает круг вопросов, связанных с законами порождения и построения речи, принципами эффективной коммуникации, многообразием риторических стратегий в разных исторических и национальных культурах.

Ключевые слова: методика преподавания; риторика; коммуникация; аргументация; изобретение; украшение; расположение; оратор; стиль; фигуры; тропы; дискурсивные формации.

Программой предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости в форме проблемных вопросов и письменных контрольных работ, итоговый контроль в форме зачета с оценкой.

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 3 зачетных единицы, 108 часов.

Программой дисциплины предусмотрены лекционные и семинарские занятия – 54 часа, самостоятельная работа студента – 54 часа.

Рабочая программа дисциплины

Предметом дисциплины является круг вопросов, связанных с законами порождения и построения речи, принципами эффективной коммуникации, многообразием риторических стратегий в разных исторических и национальных культурах.

Цель дисциплины – формирование у студентов знания основ классической и неклассических риторик, владения принципами эффективной организации речи и приемами аргументации.

Задачи дисциплины:

- показать фундаментальную значимость риторики как науки о принципах эффективной коммуникации;
- ознакомить студентов с основными понятиями и структурой классической риторики;
- изложить учения о родах речи, о целях и обязанностях оратора, о стадиях подготовки речи;
- ввести в теорию аргументации и познакомить с основными типами аргументов;
- познакомить с основными стилистическими средствами риторики, с системой фигур и тропов;



- ввести в проблему относительности принципов классической риторики, показать ее историческую ограниченность и возможность иных риторико-коммуникативных систем;

- показать взаимосвязь коммуникативных стратегий и дискурсных формаций;

- показать сходство и различие коммуникативных стратегий в культурах разного типа (традиционных и нетрадиционных, устных и письменных, восточных и западных).

Место дисциплины в структуре ООП: Дисциплина «Компаративная риторика» входит в Блок 2 «Общепрофессиональный цикл. Вариативная часть» учебного плана подготовки студентов по направлению подготовки Филология (профили: Зарубежная филология, Отечественная филология). Преподавание реализуется на историко-филологическом факультете кафедрой теоретической и исторической поэтики.

Дисциплина является курсом по выбору профессионального цикла дисциплин (Б.2), читается в 7 семестре.

Данная дисциплина логически и содержательно-методически связана с дисциплинами Введение в теорию коммуникации, Основы дискурсного анализа, Основы межкультурной коммуникации.

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины. Дисциплина участвует в формировании следующих компетенций:

ОК-1 владения культурой мышления: способностью к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения;

ОК-6 стремления к саморазвитию, повышению уровня своей профессиональной квалификации;

ОК-7 критической саморефлексии;

ОК-8 осознания социальной и культурной значимости своей профессии;

ОК-9 умения использовать основные концепции и методы компаративной риторики при решении социальных и профессиональных задач;

ПК-1 понимания основных положений и концепций в области компаративной риторики;

ПК-2 опыта самостоятельного сбора и обобщения фактов в области компаративной риторики;

ПК-5 способности применять полученные знания в собственной научно-исследовательской деятельности;

ПК-6 способности проводить под научным руководством локальные исследования в области компаративной риторики.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен демонстрировать следующие результаты образования.



Знать:

- функции риторики как науки о речевой коммуникации;
- систему основных понятий классической риторики;
- принципы теории аргументации и типы аргументов;
- систему стилистических приемов риторики;
- основы кросс-культурных исследований коммуникативного поведения;
- принципы коммуникативных стратегий неклассических риторических практик в разных исторических и национальных культурах;
- стадийную типологию дискурсных формаций.

Уметь:

- анализировать тексты различных жанров, выявляя в них элементы риторической структуры (аргументы, фигуры, тропы);
- определять принадлежность текста к данному типу культуры, дискурсной формации.

Владеть:

- основами анализа коммуникативных структур текста;
- основами кросс-культурного подхода к риторике;
- основными риторическими приемами построения речи, эффективной аргументации.

Структура дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины 3 зачетные единицы (108 часов). Из них: аудиторная работа (лекционные и семинарские занятия) – 54 ч., самостоятельная работа студентов – 54 ч., в т.ч. подготовка и защита исследовательского проекта, подготовка к семинарским занятиям и промежуточной аттестации (зачет с оценкой).

Данный курс отражает авторский подход к кросс-культурному исследованию риторики.

Основными *методами* изучения курса являются: усвоение лекционного материала, работа с источниками по истории и теории риторики, анализ предложенных преподавателем текстов, представляющих риторические практики разных эпох, культур и дискурсных формаций, изучение научной литературы по теме, дискуссии по основным проблемам курса.

Содержание дисциплины

1. Введение. Происхождение риторики, краткий кросс-культурный очерк развития.

Риторика как наука о порождении, построении и воздействии речи. Возможность различных определений риторики, их относительность. Смысл античного определения риторики как *ars bene dicendi*. Понятие компаративной риторики как кросс-культурного исследования риторических традиций в различных обществах; междисциплинарный характер



компаративной риторики (участие антропологов, историков, биологов, лингвистов). Гипотеза об элементах риторики в коммуникации высших животных (Дж. Кеннеди). Зарождение в Европе риторики как практического искусства (свидетельства гомеровских поэм) и теории (на Сицилии в 5 в. до н. э.). Кросс-культурные параллели: риторика в бесписьменных традиционных обществах, памятники риторического мастерства в Древних Египте, Китае, Индии, древних государствах Америки. Специфика европейской риторической традиции. Упадок европейской риторической науки в XVIII–XIX вв., ее возрождение в середине XX в. Неориторика: обобщающие труды по теории аргументации (Х. Перельман), по общей системе классической риторики (Г. Лаусберг). Возникновение компаративной кросс-культурной риторики (Дж. Кеннеди), компаративной риторики дискурсных формаций (В.И. Тюпа).

2. Понятийная система классической риторики и других риторических культур.

Место классической риторики в системе artes, ее отношение к поэзии и философии. «Правдоподобное» как область риторики, убеждение как ее главная цель. Кросс-культурный обзор содержания понятия «убеждение». Основные категориальные структуры классической риторики. Дихотомия «слово – вещь». Триада «docere – delectare/conciliare – movere» как три аспекта процесса убеждения. Три основные стадии порождения речи: изобретение/нахождение (inventio) – расположение (dispositio) – изложение/украшение (elocutio). Три рода речей по Аристотелю как основа классификации риторических жанров и коммуникативных ситуаций. Степень универсальности классификации Аристотеля (неразвитость судебной речи в неписьменных традиционных культурах и др.). Теория четырех статусов, ее отображение в литературе. Различение этоса и пафоса (Аристотель, Квинтилиан). Сравнение данной категориальной системы с неклассическими и неевропейскими категориальными системами риторики («пять канонов» древнеегипетской риторики и др.).

3. Система аргументации в классической риторике (учение об inventio) и в других риторических культурах. Современные представления об аргументации.

Изобретение/нахождение как первая стадия порождения речи. Античные представления: понятие об «общем месте» как источнике аргументов. Отличие риторической аргументации от логического доказательства. Современные представления: аргументация, направленная на консолидацию аудитории и учитывающая ее ценностные предпочтения. Понятие об «аксиоматических предпочтениях», их относительности в разных культурах, социумах, возрастных, социокультурных и гендерных группах (на примере рекламы, политического дискурса и др.). Предпочтение боль-



шего меньшему, рода виду, части целому и т.п.; обратные предпочтения. Приемы аргументации, их многообразие, способность принимать разный стилистико-речевой облик (от псевдосиллогизма до «поэтического» образа). Их псевдологический характер. Понятие энтимемы как неполного или неправильного силлогизма. Основные типы аргументов, их примеры из текстов разных жанров. 1) «Правило справедливости» и аргумент взаимности. Их значение в различных дискурсных формациях и жанрах (моральная максима, политический трактат и др.). 2) Аргумент перехода. Его типичность для китайской речевой культуры. 3) Группа аргументов, построенных на отношении части и целого. Прием деления, его применение в текстах различных жанров. «Исчерпывающее деление» как принцип поэтики классицизма. Принцип дилеммы. Дилемма реальная и фиктивная, ее применение в политической риторике. 4) Аргумент жертвы, аргумент «от расточительства». 5) Эмоциональный «аргумент невыносимости». 6) Аргументы заражения и вульгаризации. 7) Аргументы, построенные на отношениях причины – следствия, средства – цели. Прагматический аргумент, его применение в политической риторике. 8) Аргумент движения. 9) Аргументы, построенные на отношении «личность – ее атрибуты», их использование в эпидейктической речи. 10) Аргумент авторитета. Его особая значимость в письменных традиционных культурах. 11) Аргументы, основанные на скрытом (невыведанном) сравнении (аргумент двойной иерархии). Аргумент *a fortiori*. Прием аналогии, его использование в текстах разных типов для достижения разных риторических целей. 12) Пример как средство аргументации. 13) Сентенция как средство аргументации. Аргументация в различных дискурсных формациях (специфические приемы консолидации аудитории в традиционных обществах и др.), национальных и исторических культурах: общее и различное.

4. Стилистические средства риторики (учение об *elocutio*).

Базовое противопоставление «простой» и украшенной речи. Операции, превращающие простое высказывание в украшенное: добавление, убавление, перестановка, замена. Понятие о фигурах и тропах. Различные степени распространенности украшенной речи у разных народов. Фигуры речи и фигуры мысли. Принципы добавления: простой повтор (контактный и дистанционный), вариация звукового состава, вариация смысла. Фигуры добавления: удвоение, анадиплосис, градация, просаподосис, анафора и эпифора, симплока, диафора, антанакласис, полиптотон, синонимия, парономасия, гомеотелевт, полисиндетон, перифраза и др. Фигуры убавления: эллипс, апосиопесис, зевгма, асиндетон. Фигуры перестановки: анастрофа, гипербат, тмесис, хиазм. Понятие о колоне и исоколоне. Фигуры мысли, разнообразие их типов (коммуникативные, аффективные, ориентированные на предмет речи). Антитеза, ее применение в текстах различных жанров и с различными коммуникативными целями. Фигура сближения



(*conciatio*) как противоположность антитезы. Фигура *commutatio* (антитеза) как смысловой хиазм. Оксюморон. Этопоя, просопопоя. *Hysteron proteron*. Тропы как операции замены. Метафора, ее разновидности. Применение метафор. Эффект катахрезы. Метонимия, ее разновидности. Синекдоха, гипербола, антономасия, ирония и антифрасис, литота. Специфика применения фигур и тропов в различных исторических и национальных культурах.

5. Высказывание как целое. Коммуникативный акт, оратор и слушатель.

Представления классической риторики. Учение о *dispositio*. Части речи. Обрамляющие части речи как коммуникативная рама, позволяющая оратору манипулировать аудиторией. Три орудия убеждения по Аристотелю: этос, пафос, логос. Представления о необходимом этосе (характере) оратора в западной классической риторике и в других риторических культурах. Значимость этоса оратора в традиционных неписьменных культурах. Представления о слушателе. Три качества идеального слушателя в классической риторике (внимательный, расположенный к восприятию, благосклонный). Мотивы и формулы, обеспечивающие коммуникативный успех оратора. Современные представления о высказывании как целом и коммуникативном акте. Теория речевых жанров в металингвистике М.М. Бахтина. Теория перформативных высказываний Дж. Остина, ее расширенная интерпретация у Ж. Деррида и Дж. Батлер. Основные понятия теории речевых актов. Локутивное значение, иллюкутивная сила, перлокутивный эффект. Понятие успешности речевого акта. Дискурсный анализ Т. Ван Дейка: понятие ситуационной модели как основы построения дискурса. Нарративные схемы дискурса. Дискурс как орудие производства социальной реальности (Н. Филлипс и С. Харди).

6. Типология коммуникативных практик.

Типы культур и типы слова. Понятие дискурсной формации. Слово античности, средневековья, ренессанса, барокко, романтизма и др. Проблема соотношения риторики и литературы. Типы слова в различных культурных сферах: слово бытовое и ритуальное, прагматическое и «художественное», непосредственное и рефлектирующее, и т.д. Локусы речевого воздействия: площадь, храм, поле битвы, симпозион, суд, университетская кафедра, будуар и др. Эффективность слова: исторический обзор «речей, изменивших мир». Институциональный аспект коммуникативных практик: риторика в институтах общества (религиозных, политических и др.). Интермедиаальный аспект коммуникативных практик: словесная риторика и другие виды искусства (феномен музыкальной риторики, риторические принципы в живописи, эмблематике и др.). Роль дискурса в современном мире: неявное выражение предубеждений и пристрастий, осуществление



власти посредством дискурса. Дискурсивное воспроизводство злоупотребления властью, социального неравенства.

Контрольные вопросы

- Задачи риторики в сравнении с поэзией и философией.
- Основная цель риторики и средства ее достижения.
- Смысл триады «docere – delectare/conciliare – movere».
- Три стадии порождения речи.
- Риторические традиции Древнего Востока.
- Возникновение и развитие риторики в Древней Греции.
- Римское ораторское искусство: основные имена и труды.
- Три рода речей по Аристотелю.
- Теория четырех статусов.
- «Пять канонов» древнеегипетской риторики.
- Понятие о риторической аргументации, ее отличие от доказательства.
- Аргумент взаимности.
- Аргументы, построенные на отношении части и целого.
- Аргумент жертвы, аргумент «от расточительства», «аргумент невыносимости».
- Аргументы заражения и вульгаризации.
- Прагматический аргумент, аргумент движения.
- Аргумент двойной иерархии. Аргумент a fortiori.
- Аргументация в различных исторических и национальных культурах: общее и различное.
- Понятие об основных операциях украшения речи: фигуры и тропы.
- Фигуры добавления.
- Фигуры убавления.
- Фигуры перестановки.
- Фигуры мысли.
- Тропы.
- Специфика применения фигур и тропов в различных исторических и национальных культурах.
- Общие принципы построения речи, ее части в представлениях классической риторики.
- Оратор и слушатель.
- Основные понятия теории речевых актов.
- Дискурсивный анализ. Дискурс в современном мире.
- Понятие речевых жанров.
- Проблема соотношения риторики и литературы.
- Риторика дискурсивных формаций.
- Риторика в различных институтах общества.
- «Речи, изменившие мир».



Примерная тематика исследовательских проектов и докладов

Эпидейктическая риторика на Западе и на Востоке.

От речи к поступку (на самостоятельно выбранных исторических примерах).

Аргументация в риторике современных политических деятелей.

Барак Обама и В.В. Путин: риторические стратегии, сходное и различное.

Риторическое *move* в речи перед войском: Фемистокл, Наполеон, Сталин.

Фигуры и тропы в заговорах и заклинаниях.

Техники «убеждения» у высших животных.

Риторические аспекты ритуала в сравнительном аспекте (например, речевые стратегии ритуала интронизации в средневековой Европе и у древних ацтеков).

Приемы любовного дискурса: галантный стиль, романтизм.

Аргумент *a fortiori* и «кал ва-хомер» в талмудической традиции.

Риторическая аргументация в поэзии барокко и классицизма.

Риторика рекламы.

Риторика избирательной кампании.

Совещательная речь в социальных сетях.

Аналогия как метод убеждения: западная и восточная традиция.

Риторика в кризисные моменты истории: Россия и риторический образ ее врагов.

Коммуникативные стратегии в современном «молодежном дискурсе».

Образ врага и образ друга: риторические приемы построения.

Фигуры и тропы в классической и авангардной поэзии.

Риторика поэтов и поэзия риториков.

Непрямая речь: риторические способы завуалированного выражения мнений.

Риторика в интернете и социальных сетях: приемы манипуляции мнением, консолидации и диссоциации аудитории.

***Учебно-методическое и информационное
обеспечение дисциплины***

Список источников и литературы.

Источники

Обязательные:

Аристотель. Риторика (любое издание).

Древнеегипетская проза / Пер. М.А. Коростовцева. М., 1978.

1834. *Квинтилиан.* Двенадцать книг риторических наставлений. СПб.,

Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.



Дополнительные:

Античные риторика. М., 1978.

Русская риторика: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1996.

Литература

Обязательная:

Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 446 с.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 237–280.

Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 556–586.

Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. 311 с.

Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М. и др. Общая риторика. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж, 1998. 391 с.

Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.

Перельман Х., Ольбрехт-Тытека Л. Из книги «Новая риторика»: Трактат об аргументации // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.

Рождественский Ю.В. Теория риторики: Учебное пособие для студентов филологических специальностей университетов. М.: Наука, 2004. 510 с.

Тюпа В.И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Дополнительная:

Волков А.А. Курс русской риторики: Пособие для учебных заведений. М., 2001. 474 с.

Вомперский В.П. Риторика в России XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1988. 180 с.

Горте М.А. Фигуры речи: Терминологический словарь. М.: ЭНАС, 2007. 206 с.

Зайцев Д.В. Теория и практика аргументации: Учебное пособие для студентов. М.: Форум, 2007. 223 с.

Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 76 с.

Каверин Б.И., Демидов И.В. Логика и теория аргументации: Учебное пособие для студентов вузов. М.: ЮНИТИ, 2005. 285 с.

Ковельман А.Б. Риторика в тени пирамид: массовое сознание римского Египта. М.: Наука, 1988. 190 с.

Копнина Г.А. Речевое манипулирование: Учебное пособие. М.: Флинта, 2007. 169 с.



Корнилова Е.Н. Риторика – наука убеждать: своеобразие публицистики античной эпохи: Учебное пособие. М.: УРАО, 1998. 203 с.

Макуренкова С.А. Джон Данн: поэтика и риторика. М.: Академия, 1994. 206 с.

Маркасова Е.В. Представления о фигурах речи в русских риториках XVII – начала XVIII века. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского гос. университета, 2002. 179 с.

Махов А.Е. Любовная риторика романтиков. М.: Знание, 1991. 59 с.

Неориторика: Генезис, проблемы, перспективы. М., 1987.

Николози Р. Петербургский панегирик XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2009. 215 с.

Пастернак Е.Л. «Риторика» Лами в истории французской филологии. М.: Языки славянской культуры, 2002. 325 с.

Пешков И.В. Риторика поступка. М.: Лабиринт, 1998.

Рабинович Е.Г. Риторика повседневности: Филологические очерки. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. 237 с.

Kennedy G. Comparative Rhetoric: An Historical and Cross-Cultural Introduction, by George Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Lausberg H. Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bd. München, 1960 (также в английском переводе).

Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. P., 1998.

Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. Traité de l'argumentation. Bruxelles, 2008.

Планы семинарских занятий

Тема 1. Общая система классической риторики.

1. Задачи риторики и роды речей.
2. Стратегия оратора.
3. Стадии подготовки речи.
4. Система статусов.

Контрольные вопросы:

1. Три рода речей, их направленность во времени, вызываемые ими чувства.

2. Этос и пафос.

3. Нахождение/изобретение как основной этап подготовки речи.

Список литературы и источников

Источники

Обязательные:

Аристотель. Риторика (любое издание).



Цицерон. Оратор // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.

Дополнительные:

Русская риторика: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1996.

Литература

Обязательная:

Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 556–586.

Дополнительная.

Волков А.А. Курс русской риторики: Пособие для учебных заведений. М., 2001. 474 с.

Lausberg H. Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bd. München, 1960 (также в английском переводе).

Тема 2. Риторика в кросс-культурном аспекте.

1. Риторика в письменных и традиционных неписьменных культурах.
2. Риторические традиции классической античности и Древнего Востока.
3. Риторика разных дискурсных формаций.

Контрольные вопросы:

1. Европейские стратегии оратора и «пять канонов» древнеегипетской риторики.
2. Типы и стратегии ораторских речей в традиционных обществах.
3. Риторика классики и риторика романтики.

Список литературы и источников

Источники

Обязательные:

Античные риторики. М., 1978.

Древнеегипетская проза / Пер. М.А. Коростовцева. М., 1978.

Дополнительные:

Русская риторика: хрестоматия. М.: Просвещение, 1996.

Литература

Обязательная:

Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 446 с.



Ковельман А.Б. Риторика в тени пирамид: Массовое сознание римского Египта. М.: Наука, 1988. 190 с.

Корнилова Е.Н. Риторика – наука убеждать: своеобразие публицистики античной эпохи: Учебное пособие. М.: УРАО, 1998. 203 с.

Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.

Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Дополнительная:

Макуренкова С.А. Джон Данн: поэтика и риторика. М.: Академия, 1994. 206 с.

Махов А.Е. Любовная риторика романтиков. М.: Знание, 1991. 59 с.

Тема 3. Аргументация.

1. Аргумент и доказательство.
2. Типы аргументов.
3. Аргументация в различных типах речей и речевых жанрах.

Контрольные вопросы:

1. Прагматический аргумент в политическом красноречии.
2. Специфика аргументации в риторике Востока.
3. Аргументация в рекламе.
4. Аргументы против «чужих»: риторика и ксенофобия.

Список литературы и источников

Источники

Обязательные:

Аристотель. Риторика (в любом издании).

Дополнительные:

Русская риторика: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1996.

Литература

Обязательная:

Перельман Х., Ольбрехт-Тытека Л. Из книги «Новая риторика»: Трактат об аргументации // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.

Дополнительная:

Зайцев Д.В. Теория и практика аргументации: Учебное пособие для студентов. М.: Форум, 2007. 223 с.

Копнина Г.А. Речевое манипулирование: Учебное пособие. М.: Флинта, 2007. 169 с.



Рабинович Е.Г. Риторика повседневности: Филологические очерки. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. 237 с.

Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. Traité de l'argumentation. Bruxelles, 2008.

Тема 4. Стилистические средства риторики.

1. Простая и украшенная речь; типы операций, создающих стилистические эффекты.

2. Фигуры.

3. Тропы.

Контрольные вопросы:

1. Фигуры добавления, убавления, перестановки.

2. Фигуры мысли.

3. Отличие фигур от тропов.

4. Метафора, ее применение в античном ораторском искусстве.

5. Метафора и метонимия в дискурсивной практике современного общества (реклама, интернет-общение и др.).

Список литературы и источников

Источники

Обязательные

Античные риторика. М., 1978.

Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.

Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений. СПб., 1834.

Дополнительные:

Русская риторика: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1996.

Литература

Обязательная:

Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 556–586.

Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М. и др. Общая риторика. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж, 1998. 391 с.

Дополнительная:

Маркасова Е.В. Представления о фигурах речи в русских риториках XVII – начала XVIII века. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского гос. университета, 2002. 179 с.

Lausberg H. Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bd. München, 1960 (также в английском переводе).



Тема 5. Высказывание как целое, типология коммуникативных практик.

1. «Успешность» говорящего в теории речевых актов.
2. Теория речевых актов в металингвистике М.М. Бахтина.
3. Дискурс и идеология в современном мире.

Контрольные вопросы:

1. Локуция, иллокуция, перлокуция.
2. Понятие ситуационной модели как основы построения дискурса.
3. Дискурсивное воспроизводство злоупотребления властью.

Список литературы и источников

Литература

Обязательная:

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 237–280.

Дейк ван Тойн А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 311 с..

Рождественский Ю.В. Теория риторики: Учебное пособие для студентов филологических специальностей университетов. М.: Наука, 2004. 510 с.

Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Дополнительная:

Неориторика: Генезис, проблемы, перспективы. М., 1987.

Phillips N., Hardy C. Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction. Thousand Oaks (Ca), 2002.



SUMMARY

Conference «Belye Chtenia – 2011» (selected materials) *Narratological Session*

Do Hai Phong. Chronicler as an Artistic Decision of the Problem of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s.

The author investigates some functions of the figure of Chronicler in F.M. Dostoevsky's works; the stress is laid on the realization of the idea of sobornost'.

Key words: Dostoevsky; Chronicler; a subject of consciousness; author; narrator; narration; sobornost'; hybridity.

A.A. Chevtaev. Typology of Narrator in Poetical Book «The Pearls» by N. Gumilev: Ideological Aspect.

Typology of narrator in N. Gumilev's poems, included in his third poetical book «The Pearls» (1910), in aspect of artistic ideology is examined in the present article. Analysis of structure of lyrical narration in the poet's work exposes presence of two central principles of value relationship of lyrical subject-narrator to represented universe and «the self»: «anamnetic» remembrance his past incarnations and «providential» knowledge about future events. Combination of these ideologemes in united narrative context of N. Gumilev's book affirms notion about existence of his subject «the ego» in the entire and continuous event of being.

Key words: lyrical subject; narrative lyrics; plot; artistic ideology.

I.S. Beljaeva. The Author's Victory over the Teller: Vladimir Nabokov's Despair as a «Parodic Novel to the Core».

The article discusses V. Nabokov's *Despair*, his first «parody thorough» novel, based upon the doubling principle. The «text-within-a-text» structure and the perfectly identical «embedding» and «embedded» texts reveal «a veritable struggle» (P. Tammi) between the agents of the narrator and the implied author as well as the victory of the latter over the former.

Key words: Vladimir Nabokov's *Despair*; parody; doubles; narrative agents; implied author; character; story; diary.

S.P. Lavlinsky. Performative Aspects of Alexander Stroganov's Drama.

The author examines visual aspects of performatization of the newest Russian drama. As a vivid example of metadrama, the author analyzes the play *Black, White, Accents of Red, Orange* by the contemporary drama writer Alexander Stroganov.

Key words: drama; drama discourse; performativity; stage and drama chrotopos; reader – viewer.



L.V. Tataru. Narrative Modality of American and Russian Tabloid Stories.

The aim of the article is three-fold: firstly, to define narrative journalism in general and a celebrity story as its genre in particular; secondly, to present a model of journalistic narrative with the help of the category of modal net; thirdly, to make a comparative analysis of two celebrity stories from American and Russian press.

Key words: narrative journalism; celebrity story; narrative modality; Tiger Woods; Oksana Grigoryeva.

***Session of Textual Studies and Source Studies
of Russian Literature***

M.Yu. Lustrov. A Dutch Source of the XIX Century about Russian Translations of L. Holberg.

The author analyzes the work by the Dutch philologist Ch. Molbech dedicated to the translation of L. Holberg's books into European languages. Molbech's scholar publication is viewed in the context of similar Dutch investigations of the XIX and XX centuries that contain the Russian section.

Key words: Russian and Dutch literary connections; Russian literature; the XVIII century; the Dutch literature of the XVIII century; L. Holberg; Ch. Molbech.

J.A. Rykunina. «The Unknown Poet»: on the problem of V. Gippius' literary reputation.

Some aspects of the poet V. Gippius' everyday behavior are viewed in the article. His writing strategy and peculiarities of the publishing policy are shown with the use of the example of his correspondence, critical articles and his contemporaries' evidence. Special attention is also paid to his evolution as a poet and to the way the main representatives of symbolism treated it (in the first place, Z.N. Gippius and V.Y. Bryusov).

Key words: Vladimir Gippius; letters to Bryusov; reputation; biography.

M.M. Gelfond. The Trilogy by Alexandra Brushtein *The Road Leads to the Horizon*: the Experience of Commenting.

The article is written about the autobiographical trilogy by A.J. Brushtein *The Road Leads to the Horizon*. Two possible aspects of investigations of the book are elucidated: its studying in the context of the writer's creative work and the otpepel' literature; making a detailed commentary that would consist in discovering prototypes of the heroes and real historical events depicted in it.

Key words: textual studies; A.J. Brushtein; *The Road Leads to the Horizon*; commentary.



*O.Yu. Kazmirchuk. Two editions of B.L. Pasternak's poems *Summer and City*: the Transformation of the Original Design in the Context of the Poetical Sequence.*

Two editions of B.L. Pasternak's poems *Summer* and *City* are analyzed in the article. The comparison of these editions lets us see how the plot and imagery structure of these poems were changing in the process of Pasternak's work on the sequence *Peredelkino*.

Key words: B.L. Pasternak; *Summer Day*; *City*; the poetical sequence; the sequence *Peredelkino*.

History of Literature

J.Yu. Danilkova. The Role of the Ancient Culture in the Aesthetics of the Biedermeierstyle: to the Question of the Integration.

The author investigates the role of the ancient culture in the forming of Biedermeierstil by focusing on E. Mörike's novella «Mozarts Reise nach Prag». Two concepts of the artists (in the romantic culture and in Biedermeier) are compared in the article. The main conclusion of the author is the following: the use of the images of the ancient mythology allows to overcome the tragic antinomy between the material and spiritual spheres in Biedermeierstil.

Key words: ancient culture; Biedermeierstil; Mozart; romanticism.

Interpretations

*O.A. Bogdanova. Synergic Anthropology as an Effective Method of Text Analysis (F.M. Dostoevsky's *The Landlady*).*

The author employs the method of text analysis based on the category of Anthropological Border developed by the outstanding Russian philosopher and Cultural Studies scholar S.S. Khoruzhy. Due to this category, it is possible to build up the personage anthropology adequate for Dostoevsky's artistic world: the anthropology would include Ontological Man, Limitless Man, Ontical Man (unconscious), and Virtual Man. The typological similarity of Ordynov, the hero of Dostoevsky's long short story *The Landlady* and a contemporary computer fan is revealed.

Key words: Khoruzhy; synergic anthropology; human nature; Anthropological Border; virtuality; Dostoevsky; dreamfulness.

*J.S. Moreva. Once More about Mayakovsky's «Children» (On the Issue of Interpreting the Poem *A Few Words about Myself*).*

The article presents an attempt at analyzing and interpreting V. Mayakovsky's poem *A Few Words about Myself* in the context of lyrical cyclization. The analysis of the context in which the poem is put in the poet's first and second books (intra vitam) helps better understand the meaning of the notorious line «I love to watch children dying».



Key words: Mayakovsky; poetics of cycles; contextual connections; «I love to watch children dying»; *A Few Words about Myself*; author's lyrical book.

Modern Education

A.E. Makhov. History and Methodology of Foreign Literature Studies. Programme of Discipline.

The content of the discipline includes questions about the evolution of foreign literature studies as a complex of ideas about the core and meaning of literary creative work; about the laws of the literary process and its general categories (genre, canon, etc.); about the structure of a literary work and the mechanism of how it influences the reader; and also a number of problems linked to the diversity of methodological approaches to studying a literary work and literary process in the literary studies of the XX and XXI centuries. The course is taught at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH.

Key words: methods of teaching; history of literary studies; history of poetics; the system of genres; style; canon; imitation; mimesis; creative abilities; perception.

A.E. Makhov. Comparative Rhetoric.

The discipline «Comparative Rhetoric» is part (optional) of professional disciplines preparing students in the field of philology. It is taught at Institute of Philology and History, RSUH, the Chair of Theoretical and Historical Poetics. The content of the discipline includes questions about the laws of producing and constructing speech, principles of effective communication, diversity of rhetorical strategies in different historical and national cultures.

Key words: methods of teaching; rhetoric; communication; argumentation; invention; ornament; disposition; orator; style; figures; tropes; discourse formations.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Беляева Ирина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Тверского государственного технического университета. Научные интересы: вторичные тексты постмодернизма, фидуциональный паратекст; творчество В. Набокова. E-mail: irina_eng@mail.ru

Богданова Ольга Алимовна – доктор филологических наук, профессор Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина. Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Гельфонд Мария Марковна – кандидат филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород). Область научных интересов – русская поэзия XIX–XX вв., историческая и теоретическая поэтика, формы преемственности в литературе, художественные связи и диалогические отношения в художественном тексте. E-mail: gmma@mail.ru

Данилкова Юлия Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур РГГУ. Область научных интересов: германистика; история немецкой и австрийской литературы XIX–XX вв. E-mail: magic20052@yandex.ru

До Хай Фонг – кандидат филологических наук, доцент, заместитель декана филологического факультета Ханойского педагогического университета, Вьетнам. Научные интересы: русская классическая литература; нарратология. E-mail: dhaiphong@yahoo.com

Казмирчук Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры практической филологии и методики преподавания русского языка и литературы Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: поздняя лирика Б.Л. Пастернака, поэзия А.А. Тарковского. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

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

Люстров Михаил Юрьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Научные интересы: древнерусская литература, русская литература XVIII в., русско-шведские литературные связи. Тема исследований в настоящее время: «Поэзия русского барокко». E-mail: mlustrov@mail.ru

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: история западной поэтики и литературоведения, средневековая культура, эмблематика, взаимосвязь искусств. E-mail: intrada1@yandex.ru

Морева Юлия Сергеевна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов – циклизация лирических произведений. E-mail: zergi_89@mail.ru

Рыкунина Юлия Абдуллаевна – кандидат филологических наук, редактор в словаре «Русские писатели: 1800–1917». Область научных интересов: литература конца XIX – начала XX вв.; литература русской эмиграции 1920–1930-х гг. E-mail: rykuninay@mail.ru

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



Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и иностранных языков Государственной полярной академии (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов: нарратология, теория лирики, нарративные структуры в лирическом тексте, поэтическое творчество И. Бродского, А. Ахматовой, Н. Гумилева, нарративные модели в русской поэзии XX в. E-mail: achevtaev@yandex.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Beljaeva Irina S. – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Foreign Languages of Tver State Technical University. Research interests: postmodernist hypertexts; fictional paratexts; V. Nabokov's prose. E-mail: irina_eng@mail.ru

Bogdanova Olga A. – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Pushkin State Russian Language Institute. Research interests: the history of the 19th- and 20th- century Russian literature. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Chevtaev Arkadij A. – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Russian Philology and Foreign Languages, State Polar Academy (Saint Petersburg). Research interests: narratology, the theory of lyrics, narrative structures in a lyrical text, creative work of J. Brodsky, A. Akhmatova, N. Gumilev, narrative models in the Russian poetry of the XX century. E-mail: achevtaev@yandex.ru

Danilkova Julia Yu. – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Comparative History of Literatures, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: Germanic studies; the history of the German and Austrian literature of the XIX and XX centuries. E-mail: magic20052@yandex.ru

Do Hai Phong – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor and vice dean of Philology Faculty, Hanoi National University of Education, Vietnam. Research interests: Russian classical literature; narratology. E-mail: dhaihong@yahoo.com

Gelfond Maria M. – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor of N.I. Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod. Research interests: Russian poetry of the XIX and XX centuries, historical and theoretical poetics, forms of tradition in literature, artistic connections and dialogical relationships in an artistic text. E-mail: gmma@mail.ru

Kazmirchuk Olga Yu. – Cand. Sc. (Philology), a senior lecturer at the Department of Practical Philology and Russian Language and Literature Teaching Methods, the Moscow City Teachers' Training University. Research interests: Pasternak's later lyrical poetry, Tarkovsky's poetry. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru



Lavlinsky Sergey P. – Cand. Sc. (Pedagogics), Associate Professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH; 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

Lustrov Mikhail Yu. – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Chair of History of Russian Classical Literature, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: old Russian literature, Russian literature of the XVIII century, Russian and Swedish literary connections. The topic of research at present: «Poetry of Russian baroque». E-mail: mlustrov@mail.ru

Makhov Alexander E. – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: history of Western poetics and literary studies, medieval culture, emblematics, interconnection of arts. E-mail: intrada1@yandex.ru

Moreva Julia S. – postgraduate student at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: lyrical cyclization. E-mail: zergi_89@mail.ru

Rykunina Julia A. – Cand. Sc. (Philology). An editor of the dictionary «Russian Writers: 1800–1917». Research interests: the literature of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries; the literature of the Russian emigration of the 1920 – 1930-s. E-mail: rykuninay@mail.ru

Tataru Ludmila V. – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Chair of the English language, Balashov Institute of Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky. Research interests: theory of narrative, in particular, linguistics of narrative, cognitive narratology, narrativity of poetry, journalistic narratives; stylistics of decoding, functional stylistics and linguistic cultural studies. E-mail: ltataru@yandex.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Корректор М.А. Якименко
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 27.03.2012.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 10,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru