



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 2(21)
2012**

Москва
2012

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 2 (21) ' 2012

Moscow
2012

Новый филологический вестник

№ 2 (21) ' 2012

Редакционная коллегия:

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),
С.С. Бойко (д-р филол. наук, проф.),
М.Н. Дарвин (д-р филол. наук, проф.),
И.В. Ершова (канд. филол. наук, доцент),
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

№ 2 (21) ‘ 2012

Editorial board:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief, Dr. of Philological Sciences, Prof.),
S.S. Bojko (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
M.N. Darvin (Dr. of Philological Sciences, Prof.),
I.V. Ershova (Cand. of Philological Sciences, Associate Professor),
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

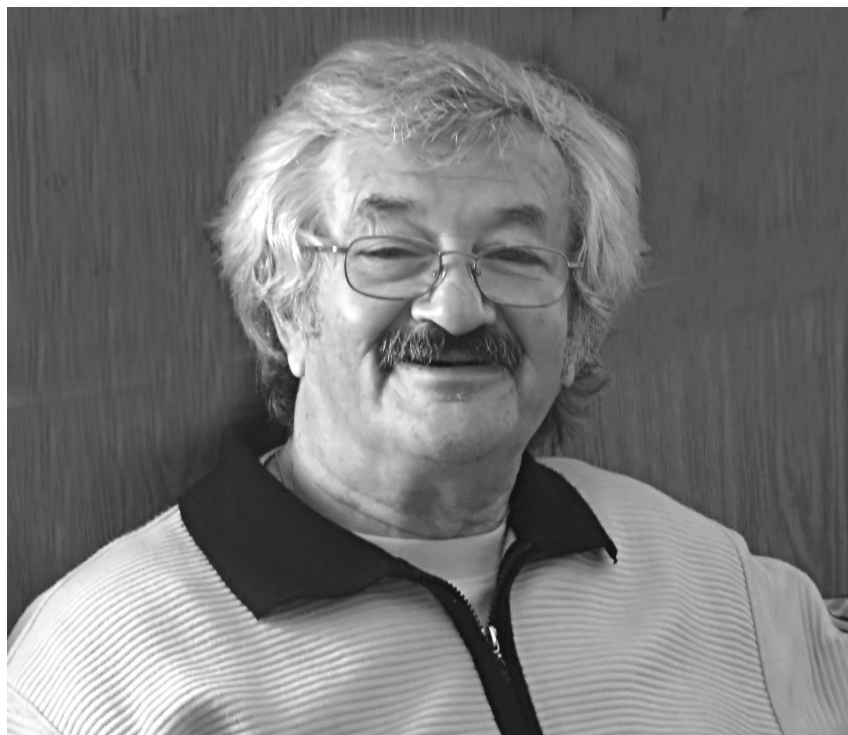
Fax: (499) 251-35-06

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



В связи с годовщиной ухода из жизни Натана Давидовича Тмарченко редколлегия посвящает очередной выпуск журнала памяти нашего дорогого друга и коллеги, публикуя воспоминания о нем, а также исследовательские статьи его учеников и единомышленников, специально предоставленные для этого номера.



Содержание

<i>М.Н. Дарвин, В.И. Тюпа</i> Памяти Натана Давидовича Тamarченко	8
<i>Д.М. Магомедова</i> Натан Давидович Тamarченко	11
<i>М.С. Берсон</i> Вспоминая «Мудрого Натана»	17
<i>А.А. Полякова</i> Семинар Н.Д. Тamarченко в РГГУ	24

Из рукописного наследия Н.Д. Тamarченко

Последние стихи Н.Д. Тamarченко	25
Фольклорно-мифологическая поэма Вяч. Иванова «Солнцев перстень»	26

Статьи

<i>Т.Н. Волкова</i> Звук и тишина в пьесе Вадима Леванова «Выглядки»	36
<i>И.Г. Драч</i> Раздробленность и целостность в композиции эпизодов и сюжете романа Д. Дос Пассоса «Манхэттен»	45
<i>В.Б. Зусева-Озкан</i> Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана	54
<i>Ф.Х. Исрапова</i> Идея метахудожественности в эстетике русского символизма	68
<i>Н.Н. Кириленко</i> «Авантюрное расследование» или классический детектив	80
<i>Е.Ю. Козьмина</i> Классический и фантастический детектив	96
<i>В.Ш. Кривонос</i> Чичиков и Чацкий	109
<i>С.П. Лавлинский</i> Литературное образование как целостность: о филолого-педагогическом завещании Натана Давидовича Тamarченко	118
<i>О.В. Федунина</i> «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра	130
<i>Л.Ю. Фуксон</i> Интерпретация фрагмента	142
Summary	151
Сведения об авторах	154



Contents

<i>M.N. Darwin, VI. Tjupa</i> In Memory of Natan D. Tamarchenko	8
<i>D.M. Magomedova</i> Natan D. Tamarchenko	11
<i>M.S. Berson</i> Recalling «Wise Natan»	17
<i>A.A. Polyakova</i> N.D. Tamarchenko's Seminar in RSUH	24

From N.D. Tamarchenko's Manuscript Legacy

The Last Poems by N.D. Tamarchenko	25
Vyach. Ivanov's Folklore and Mythological Poem «Solntsev Persten'» («The Sun Ring»)	26

Articles

<i>T.N. Volkova</i> Sound and Silence in V. Levanov's Play «Vyglyadki»	36
<i>I.G. Drach</i> Fragmentarity and Unity in the Composition of Episodes and Plot of the Novel «Manhattan Transfer» by J. Dos Passos	45
<i>V.B. Zuseva-Özkan</i> Novel With Author Intrusions: To The Origins Of Metanovel	54
<i>F.Kh. Israpova</i> The Idea of Meta-Artistry in the Aesthetics of Russian Symbolism	68
<i>N.N. Kirilenko</i> «Adventure investigation» or Classic Detective Story	80
<i>E.Yu. Kozmina</i> Classic and Fantastic Detective Story	96
<i>V.Sh. Krivonos</i> Chichikov and Chatsky	109
<i>S.P. Lavlinsky</i> Literary Education as Wholeness: on Philological and Pedagogic Legacy of Natan D. Tamarchenko	118
<i>O.V. Fedunina</i> An «Investigator-Victim» in Criminal Literature: on Typology of the Hero and Genre	130
<i>L.Yu. Fukson</i> The Interpretation of a Fragment	142
Summary	151
List of Contributors	157



ПАМЯТИ НАТАНА ДАВИДОВИЧА ТАМАРЧЕНКО

5 ноября 2011 г. в Москве на семьдесят втором году жизни умер Натан Давидович Тamarченко, литературовед, известный ученый, почетный профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета. Он был христианином, отпет в церкви Рождества Христова (Южное Бутово) и похоронен там же на Черневском кладбище.

Н.Д. Тamarченко родился 17.07.1940 в Ленинграде и прожил наполненную трудовую жизнь. После окончания средней школы учился в Пензенском педагогическом институте; в 1964 г. окончил филологический факультет Саратовского государственного университета; а в 1972 г. – аспирантуру по кафедре русской литературы ЛГПИ им. А.И. Герцена. Работал в сельской средней школе; с 1966 г. преподавал в вузах Пржевальска, Елабуги, Кемерово, где стал основателем так называемой «кемеровской школы теоретической поэтики». В 1992 г. уже в РГГУ основал кафедру теоретической и исторической поэтики, которой заведовал до 1998 г., а далее активно работал до последних дней жизни, подготовив более полутора десятков кандидатов и докторов наук. Получил международное признание, публиковался в зарубежных научных изданиях, приглашался для участия в конференциях и чтения лекций зарубежными университетами. Уделяя значительное время педагогической работе со студентами и аспирантами, не оставлял своим вниманием и преподавание литературы в средней школе, выступив соавтором концепции и серии школьных учебников.

Научное творчество Н.Д. Тamarченко отличают логическая строгость, бескомпромиссность и концептуальная цельность. Категория целостности и поэтика жанров как типов художественного целого в искусстве слова составляли средоточие его научных интересов. Знаменательно название наиболее ранней книги ученого: «Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX в.» (Кемерово, 1977). Н.Д. Тamarченко активно противостоял постмодернистским тенденциям в науке о литературе. Рассматривая поэтику и методически выверенный анализ художественного текста в качестве фундамента литературоведческого знания, защищал актуальность классических научных традиций. Будучи последователем и систематизатором литературоведческих воззрений М.М. Бахтина, сосредоточился на вопросах поэтики и типологии романа, чему посвящены многие его работы, а также исследования его учеников. Н.Д. Тamarченко выдвинул и подробно разработал концепции художественного авторства; эстетической границы между внутренним «миром героев» и внешним миром автора и читателей; «трехмерности» жанровой структуры литературного произведения; жанрового инварианта; «внутренней меры» неканонического жанра; классического и гротескного типов художественной целостности; кумулятивного и циклического типов



сюжета; категории события в литературном сюжете; поэтики повествования. Расширяя поле своего исследовательского поиска, занимался вопросами нарратологии и сюжетологии, общей теорией эпики, изучал повесть, а позднее поэму в качестве конструктивно определенных жанровых образований, разрабатывал проблематику соотношения классической (канонической) и неклассической драматургии; основательно интересовался исторической поэтикой и компаративистикой. Наибольший интерес исследователя привлекало творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого и Чехова, а также ряда зарубежных авторов.

На протяжении всей его научной жизни в центре внимания Н.Д. Тмарченко остается интеллектуальное наследие М.М. Бахтина, что находит отражение в инициативе коллективного исследовательского проекта «Бахтинский тезаурус» (осуществлено 2 выпуска), в двух «бахтинских» книгах ученого («Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001; «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011), а также в одной из последних его статей: «Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества» (Вопросы литературы. 2011. № 1). Активный организатор университетской науки, Н.Д. Тмарченко явился инициатором и редактором серии сборников «Поэтика русской литературы», коллективной монографии о готической традиции, энциклопедического словаря «Поэтика», вузовских учебных пособий «Теория литературы» и «Теория литературных жанров», а также хрестоматий по теоретической поэтике и по анализу эпической прозы.

Кажется, научная жизнь Н.Д. Тмарченко сложилась вполне успешно. Он опубликовал более 400 научных работ, среди которых свыше двух десятков книг. Редкий случай! У пишущего человека не осталось почти ни одной не опубликованной серьезно написанной работы. Что написал, то и напечатал*. А были и написанные несерьезно: Натан был замечательным пародистом, веселым, жизнерадостным человеком.

Н.Д. Тмарченко был потомственным литературоведом. Отец, родной дядя и родной брат Натана Давидовича тоже были известными литературоведами, мать – лингвистом. Поэтому филологическая среда, можно сказать, была естественной средой его обитания. Он нуждался в ней, а она нуждалась в нем. Отношения были взаимно плодотворными. Тмарченко, несомненно, был фигурой харизматической. Блестящий оратор, лектор и полемист, он производил на аудиторию неотразимое впечатление. Говорил Н.Д. Тмарченко, может быть, даже лучше, чем писал. Пожалуй, главное, что притягивало к нему слушателей – это абсолютно убедительная система аргументации при незаурядной импровизационной манере исполнения.

* Исключением является не вполне завершенная работа о жанре поэмы, которую мы публикуем в настоящем выпуске журнала.



Натан Давидович был большим мастером построения увлекательных литературоведческих сюжетов. Не будучи структуралистом, он, тем не менее, глубоко верил в то, что литературоведение, если еще и не стало, то может и должно быть строгой наукой. Научность его рассуждений не вызывала сомнений и была основой его харизмы, которая неизменно притягивала к нему людей. Впрочем, иногда и отталкивала (людей чуждого ему склада). Конфликты у него, как правило, возникали с теми литературоведами, которые обладали ничем не ограниченной свободой воображения в истолковании художественных текстов. Особенно беспощаден он был к тем, кто себя в литературе любил больше, чем саму литературу.

Несмотря на то, что Н.Д. Тамарченко был признанным и авторитетным ученым, можно с грустью констатировать некоторую его недооцененность со стороны академических кругов. Достаточно сказать, что в подготовленном Институтом мировой литературы собрании сочинений М.М. Бахтина на работы Н.Д. Тамарченко практически нет никаких ссылок. Однако его весомый вклад в столь любимую им науку неоспорим, а еще у нашего Натана осталось много учеников, последователей, друзей и коллег, которые будут любить и помнить его всегда.

М.Н. Дарвин, В.И. Тюпа



НАТАН ДАВИДОВИЧ ТАМАРЧЕНКО

Натан Давидович Тамарченко родился в Ленинграде, за год до начала войны, 17 июля 1940 г. Родители – известный критик и литературовед Давид Евсеевич Тамарченко и переводчица Роза Леонидовна Рейнганд – расстались до его рождения. А через год его, годовалого малыша, мать и бабушка успели вывезти из Ленинграда до начала блокады. Повезло? Конечно, да, повезло. Хотя три года жизни в эвакуации в Северном Казахстане запомнились одним: «Все время хотелось есть». Как у многих детей его поколения, жизнь начиналась с лишений. Голод, первые тяжелые болезни, бедность, – не это ли в самом начале жизни подорвало его здоровье и оказалось причиной его все-таки безвременного ухода?..

В Ленинград семья не вернулась. Возвращаться в Москву или Ленинград можно было либо вместе со своим учреждением, либо по вызову – официальному или родственному. Роза Леонидовна эвакуировалась как частное лицо. Вызвать ее было некому: все родственники, оставшиеся в Ленинграде, погибли во время блокады. Давид Евсеевич в это время оказался в Киеве и помог выбраться из эвакуации своей прежней семье. В Киеве семья прожила до 1952 г. Когда началась «борьба с космополитизмом», Роза Леонидовна потеряла работу. Жили только частными уроками иностранных языков и шитьем: бабушка обшивала знакомые семьи, которые иногда расплачивались просто едой. На письма, которые Роза Леонидовна рассылала в высшие инстанции, в конце концов ответили предложением покинуть Киев и переехать в другой город. Из нескольких предложенных мест была выбрана Пенза. Поселились на окраине, в поселке Ахуны, где Роза Леонидовна стала преподавать на кафедре иностранных языков местного сельхозинститута. Долго жили в деревянном бараке, выживать помогал огород. В этом городе Натан Давидович закончил школу и поступил в педагогический институт.

Когда Натан Давидович после вуза служил в стройбате, один из его сослуживцев сказал ему: «А все-таки хорошо, что ты попал в армию. А то ведь так и жил бы барчуком, думал бы, что булки на деревьях растут». Переубедить наивного парня Натан Давидович не стал. Вряд ли он поверил бы, как трудно на самом деле жила его семья, его мать, которая стоически поднимала двоих сыновей и одновременно писала кандидатскую диссертацию по лингвистике. Единственное отличие от соседских поселковых семей заключалось в том, что мальчики (Натан и его старший брат Женя) запоем читали книги.

Закончить пединститут в Пензе не удалось. Времена были уже вегетарианские (конец 1950-х гг.), но «белых ворон» не любили и при случае не упускали возможности «поставить на место». Рассказ о том, как Натана



Давидовича пытались исключить из комсомола «за отрыв от коллектива» (обвинения были настолько нелепы и беспочвенны, что горком комсомола исключение не утвердил!), а потом исключили из института под столь же надуманным предлогом, здесь не слишком уместен. Но неприятности вдруг обернулись благом: когда стало ясно, что пензенский пединститут всячески сопротивлялся его восстановлению, Натан Давидович стал искать возможности восстановиться в другом вузе. Получилось в одном из лучших университетов, славящихся своими филологическими традициями – Саратовском. Значение этого перелома в своей судьбе Натан Давидович всегда сознавал: «...Не окажись я там, совсем иначе могла сложиться профессиональная жизнь. Т.е. я мог бы никогда не стать тем, чем я – после многих лет учебы и труда, конечно, – стал», – писал он одному из близких друзей.

В те годы на филологическом факультете еще руководили аспирантами А.П. Скафтымов и Ю.Г. Оксман, читал лекции Е.И. Покусаев, молодая талантливая Т.И. Усакина увлеченно работала со студентами в своем спецсеминаре, который посещал и Натан Давидович. Но важнее всего было сотрудничество с научным руководителем его дипломной работы, профессором Евгенией Павловной Никитиной, дружбу с которой он пронес до последних дней своей жизни. В одном из писем к ней он, уже зрелый немолодой человек, признавался: «Я совсем не понимал, как Вы ко мне относились. Но с возрастом пришло понимание того, что Ваша манера обращения со своими учениками (включая меня) была для меня, например, исключительно полезна. Я только искал себя, как Вы, конечно, прекрасно понимаете. В моем предшествующем вузе (в пензенском пединституте) меня, с одной стороны, считали способным, с другой, – выгнали и при этом всячески унижали. Я был настроен доказывать всем, что чего-то стою. (При том, что сам-то в этом далеко не был уверен). Отсюда, как говорят, “все качества...” И вот Ваша спокойная ироничность в сочетании с доброжелательностью, поразительным чутьем и, главное, безусловной честностью (уж не такой я был идиот, чтобы этого-то не понимать и не ценить тогда) – вот это все и было для меня самое нужное и полезное».

Поиски себя продолжались и после университета. Недолго поработав в музее Лермонтова в Тарханах, быстро понял: это для него чужое. Музеи всю жизнь недолюбливал, любил. Затащить его в музей в поездках всегда было сложно. Вздыхнув, соглашался: «Ну, раз ты хочешь». В картинных галереях быстро уставал от впечатлений, посмотрев 2-3 зала. Работу музейщиков уважал, но для себя хотел другого. Написав хороший диплом по истории литературы, так и не обрел вкуса к архивной работе с источниками, хотя впоследствии рассказы о моих архивных штудиях слушал с интересом. История литературы для него была прежде всего историей текстов. А задачу науки о литературе видел в том, чтобы найти пути к их пониманию. Из двух путей к смыслу – комментарий и анализ структуры – он явно



предпочитал второй. Теория литературы, поэтика никогда не были для него построением умозрительных моделей. Критерий был один: насколько полезна та или иная теория, та или иная методика для понимания произведения, насколько она корректна. Выработывая собственную систему анализа текста, учился у формалистов, Б.В. Томашевского, А.П. Скафтымова, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского. Но, начиная с середины 1960-х гг., самым важным научным авторитетом для него становится М.М. Бахтин. О нем Н.Д. всегда говорил как о своем учителе, хотя никогда не встречался с ним лично.

Для меня всегда было загадкой: как могло случиться, что эта встреча не состоялась. Тем более что во второй половине 1960-х гг. Роза Леонидовна, приехав в Саранск на конференцию, попросила М.М. Бахтина принять ее, показала ему работу Н.Д. о новелле Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк» и прямо спросила, возьмет ли он автора работы к себе в аспиранты. Как ни странно, Бахтин спросил, нет ли у нее... фотографии сына. Посмотрев на фотографию 25-летнего Н.Д., Михаил Михайлович сказал: «Я встречал его отца в Ленинграде». Работу оставил у себя и на следующий день сказал: «Конечно, аспирантов такого уровня здесь никогда не было. Разумеется, буду рад с ним работать. Но аспирантура у нас есть только по зарубежной литературе». И услышав об этом, Н.Д. решил, что этот вариант для него невозможен. Спустя много лет он объяснял мне, что недостаточно знал языки, чтобы претендовать на специализацию по немецкой литературе. Меня это не убеждало: в это время он преподавал немецкий язык в сельскохозяйственном институте, кандидатский экзамен сдал так, что экзаменаторы сочли его выпускником немецкого отделения. Да и усовершенствоваться в языках было не такой уж неразрешимой задачей. Тем не менее, он отказался. А потом узнал от одной из учениц Бахтина, что его работу он ей давал читать как образцовую. Жаль, что ее рукопись не сохранилась в нашем семейном архиве!

Эта «не-встреча» не помешала Натану Давидовичу всю жизнь оставаться последователем, исследователем и интерпретатором наследия Бахтина. Он был для него не только научным авторитетом, но и духовным учителем. Я знала еще только одного человека, для которого и наследие, и личность Бахтина значили так же много: нашего общего друга, Самсона Наумовича Бройзмана. Одну из своих книг Самсон Наумович подписал так: «Натану – собрату по диалогу».

Сам Н.Д. был органически диалогическим человеком. Абсолютно чужим суждением для него были слова Ж.-П. Сартра: «Ад – это другие». Без Другого он не мыслил своего существования. И не случайно он никогда не хотел быть только академическим ученым, хотя во второй половине своей жизни успешно писал разделы в трудах ИМЛИ. Он утверждал, что все свои самые выношенные идеи разрабатывал в процессе общения, преподавания: «В моем собственном опыте не только идеи, но и тексты научных работ рождались при подготовке и чтении лекций. Придумывать что-



то исключительно для себя, отгораживаясь при этом от мира и усаживаясь специально для этого придумывания за письменный стол, я вообще неспособен. Чтобы что-то “сотворить” стоящее, мне нужен собеседник. <...> Это верно, что университетскому преподавателю необходимо заниматься исследованиями. Но верно и обратное: без настоящего интереса к другим людям, к тому, что они думают и говорят, исследователю любого уровня нечего и браться за преподавание».

Преподавать ему всегда хотелось. И не иностранный язык, который он в молодости вел скорее вынужденно, за неимением других возможностей, а историю или теорию литературы. И когда стало ясно, что в Пензе ему нельзя рассчитывать даже на школу, он написал десятки писем в педагогические институты небольших городов, справедливо полагая, что там он может оказаться ко двору. Так и случилось. Год он провел в Пржевальске, затем – 7 лет в Елабуге, а после защиты кандидатской диссертации (годичная аспирантура в ЛГПИ им. Герцена у Я.С. Билинкиса) переехал в Кемерово, где начался его настоящий научный и педагогический путь. Именно там он по-настоящему осознал себя теоретиком. Именно там он вместе с В.И. Тюпой, М.Н. Дарвиным, В.В. Федоровым, М.Ю. Лучниковым создал настоящую научную школу, из которой вышли его лучшие ученики, ученые и педагоги: С.П. и И.А. Лавлинские, О.Д. Корзухин, Л.Ю. Фуксон и многие другие.

Когда в 1987 г. он приехал в Москву, мы и мечтать не могли о том, что через пять лет судьба вновь соединит его на одной кафедре в РГГУ, на факультете, созданном Галиной Андреевной Белой, с самыми близкими друзьями и коллегами, что он и сам примет участие в формировании этого факультета, сможет написать университетские учебники, издать словарь «Поэтика», написать монографию о повести Серебряного века. А уж школьные учебники и программа по литературе для средней школы ему не могли присниться ни в каких радужных снах. Получилось так, что изменения в нашей личной жизни совпали с глобальными изменениями в жизни нашей страны (словосочетание «эта страна» Н.Д. совершенно не переносил) и дали нам возможность такой реализации наших научных и педагогических идей, которая сейчас уже снова кажется фантастической.

В Москве у него появились новые единомышленники и ученики. Их было меньше, чем в Кемерово, но отношения между учениками и учителем складывались так же: он щедро делился своими идеями, он не жалел времени на поощрение научных поисков, общение шло непрерывно, и на занятиях, и в личных беседах. Иногда дома он вдруг брался за телефон: «Надо срочно позвонить Веронике (Оле, Вале, Сереже, Насте, Саше...): появились очень важные соображения...». Но лень, халтура, равнодушие к делу, а тем более фальшь и ложь он терпеть не мог и не был склонен прощать. Его лекции были рассчитаны на думающих и заинтересованных, можно сказать, что они сами отбирали себе аудиторию. Многих страшила



его требовательность, даже жесткость. «У меня в семинаре бывает один студент с курса, и то не каждый год. Но зато какие это дети! Сочетание одаренности и настоящего интереса к предмету с человеческой доброкачественностью. И я считаю, что мне страшно везет. Я ведь биологический оптимист. Из тех, для которых стакан всегда наполовину полон», – писал он Е.П. Никитиной. И таким оптимистом он оставался всегда, несмотря на то, что на своем пути ему приходилось сталкиваться и с неприятием его идей, его научных методов, а то и с человеческим предательством.

И все же...

Когда я после его смерти, преодолев через несколько месяцев собственное душевное сопротивление, пересмотрела посвященный ему фильм С.П. Лавлинского «Учитель», я вдруг заметила то, чего, каюсь, не заметила раньше: какой-то общий свет в лицах учеников, говорящих об учителе. Среди его учеников есть те, кто ныне работает на кафедре и продолжает заданное им научное направление – С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, О.В. Федунина, В.Б. Зусева. Есть те, кто и после защиты диссертации работает в школах, кое-кто нашел для себя совсем другой путь, далекий от филологии и преподавания. Но этот свет появлялся в лице у каждого, независимо от того, как впоследствии сложилась его жизнь. Истоком этого света я вижу ту любовь, которую он отдавал своим ученикам, друзьям, близким людям.

Он уже несколько лет знал, что опасно болен. В глазах окружающих он продолжал оставаться источником неиссякаемой энергии и жизненной силы. Может быть, только я, живя с ним рядом, понимала, как трудно ему таким оставаться. Это не было игрой. Он просто, как мог, боролся за жизнь. Это была жизнь на пределе.

Когда он за месяц до своего ухода лежал в больнице, один из соседей по палате спросил его: «Вот Вы говорите: бороться за жизнь. А до какой грани?». Н.Д. ответил сразу: «Пока есть силы. А там – как Бог даст».

Такой скорой кончины не ожидал никто. За 5 дней до смерти он прочитал свою последнюю лекцию. Видимо, удачную: он вернулся домой воодушевленный и продолжал договаривать мне то, что не успел досказать на занятии. Он успел дописать и увидеть изданной (спасибо «Интраде»!) свою книгу о Бахтине, которую считал главной книгой своей жизни. Кажется, что такой стремительный уход – страшная, несправедливая нелепость. И в то же время, не могу отделаться от мысли, что в этой стремительности была своего рода милость судьбы.

Больше всего на свете он боялся постыдной смерти. Постыдной он считал кончину, когда человек утрачивает тождество самому себе, когда умирает мозг, а тело продолжает жить при спящем разуме. От этого он был избавлен. Он ушел, полный планов, с неоконченной книгой о поэме Серебряного века, с задуманной нами антологией-монографией «Вяч. Иванов – историк и теоретик русской литературы», с обещанной мне,



но не написанной главой для университетского учебника по Серебряному веку «Проза рубежа веков». С аспирантами и докторантами, которым теперь придется учиться существовать без него. Как и мне.

У него был подлинный, редкий дар любви. Настолько редкий, что далеко не все склонны верить, что бывают на свете такие человеческие взаимоотношения, основанные на бескорыстной преданности и душевной щедрости. В последние годы своей жизни он часто цитировал Достоевского: «Ад есть невозможность более любить». Для тех, кто находился с ним рядом многие годы, с трудом переносима утрата именно этой общей атмосферы взаимной поддержки, совместного творчества, дружеского и требовательного диалога (шутливое, принятое в семинаре выражение «дружеский пинок» – одна из попыток определить, почему все так дорожили этим совместным существованием). Сейчас его семинар в обновленном составе собирается без него. Хочется верить, что этот свет не уйдет, пока живы его собеседники. Пока мы живы...

**ВСПОМИНАЯ «МУДРОГО НАТАНА»**

Может показаться странным, что центром литературной, да и всей культурно-духовной жизни Елабуги конца 60-х гг. XX в. стал не дом маститого филолога, а маленькая двухкомнатная хрущевка молодого преподавателя Натана Давидовича Тamarченко.

В Елабуге Натан Давидович Тamarченко появился летом 1968 г. Его взяли на освободившееся место уехавшей на работу в Казанский пединститут Лидии Алексеевны Беляевой. За Беляеву мы радовались, но ее отъезд тогда казался потерей трудновосполнимой. И когда я узнал, что на работу берут какого-то мальчишку, едва ли только год проработавшего в захолустном пединституте (г. Пржевальский, Киргизия), я удивился. На мой заинтересованный вопрос Наталье Александровне Вердеревской, заведующей кафедрой литературы, я услышал, что Н.Д. Тamarченко не «мальчишка», что ему 27 лет, и он выпускник Саратовского университета, известного своей «школой», что это представитель известной семьи филологов, потомственных петербуржцев, давшей русской литературе несколько профессоров. Старший из них Давид Евсеевич, отец Натана, уже умер. Перед смертью он работал в Институте русской литературы Академии Наук (Пушкинский дом) в Ленинграде, ныне Санкт-Петербурге. Когда я увидел Н.Д. Тamarченко в день его приезда в приемной ректора, меня поразил демократизм внешнего вида этого, как я уже знал, потомственного профессора (были среди Тamarченко профессора и других отраслей знаний. В соседнем с нами Кирове (бывшей Вятке) работал заведующим кафедрой доктор биологических наук Мирон Тamarченко). Одет Н.Д. Тamarченко был в простую темную курточку без подкладки, простую с широким воротом рубашку без галстука. Как Лев Толстой, подумалось мне, хотя внешне он больше походил на молодого, периода Вятской ссылки В.Г. Короленко. Оторвавшись от своих бумажек, он взглянул на меня внимательно и несколько иронично. Тогда я не мог представить, что этот молодой человек станет для нас «старшим», «Мудрым Натаном», центром «новых идей и людей». Уже скоро к нему потянулись и преподаватели, и студенты, старшие и младшие. Его квалификация очень ценилась Натальей Александровной, и это сыграло с ним вскоре не совсем добрую шутку. Он поступал в целевую аспирантуру Ленинградского пединститута им. Герцена. Известно, что людей посредственных принимают легко и быстро, тем более, если есть целевое, выделенное Минпросом место. Здесь возникло какое-то осложнение. Отдел аспирантуры тогдашнего ЛГПИ предложил Н.Д. Тamarченко подождать годик. Возможно, здесь сыграло роль его «профессорское» происхождение, «пятый пункт», который в постхрущевское время стал играть все большую роль, какая-то другая



причина. Достоверно мне ничего не известно. Кафедра ЛПГИ очень хотела получить такого аспиранта, помочь талантливому юноше. Обычно кафедре и принадлежала решающая роль при зачислении, но здесь это правило не сработало. За принятие его в аспирантуру стали бороться Б.Ф. Егоров, тогдашний заведующий кафедрой, и молодой доцент Н.Н. Скатов, впоследствии академик РАН, директор Пушкинского дома. Желая получить дополнительные козыри, Б.Ф. Егоров написал соответствующее письмо Н.А. Вердеревской. Наталья Александровна, человек прямой и открытый, написала, что считает Н.Д. Тмарченко достойным аспирантуры, но что ей лично тяжело расставаться с работником, несущим настоящую доцентскую нагрузку. И что она не возражает о приеме в аспирантуру, если это для него последний шанс, но если кафедра ЛПГИ согласно принять его через год, то ей это будет удобней. За год кафедра ЕПГИ окрепнет, и ей будет легче расстаться с ценным работником. Короче, Н.Д. Тмарченко в очную аспирантуру не приняли, но в заочную все же зачислили. Конечно, диссертацию он сумел написать в срок. Я бережно храню автореферат той диссертации. При чтении его и статей по проблематике диссертации, я восхищался свободой анализа и естественной легкостью перехода при выяснении связей «Пиковой дамы» Пушкина и «Преступлением и наказанием» Достоевского. И еще меня поразила лапидарность стиля, когда словам тесно и мыслям просторно.

Свидетель той защиты Н.Д. Громова рассказала мне, что работа вызвала неподдельный интерес в литературных кругах Ленинграда и получила там высокую оценку.

К Н.Д. Тмарченко тянулись люди. Каждую субботу мы собирались в гостеприимном доме Тмарченко и его тогдашней жены Ларисы. Приходили Н.Д. Громова, преподаватель немецкого языка, закончившая спецгруппу для подготовки преподавателей вузов в Горьковском (позже Нижегородском) инязе, молодая талантливая зарубежница Майя Левянт, выпускница Казанского университета. Бывали на этих журфиксах историк Р.Х. Шарифуллин с женой, физик Е.И. Богданов с женой, преподавателем немецкого языка, выпускницей Горьковского (Нижегородского) инязе. Позже появился новый преподаватель русской литературы Валерий Благово, бывший школьный учитель, как и Тмарченко, не принятый, (правда, без «цели») в Питерскую аспирантуру. Впоследствии, получив у нас «цель», он ее прошел. На работу к нам Благово был взят по рекомендации Натана Давидовича. Появился у Тмарченко и новый зарубежник Марк Бент. Были в кругу Тмарченко и люди старшего возраста. Скажу о себе и Дмитрии Ивановиче Никитине.

Я был много старше моих молодых друзей. Но был так же, как тогда говорили, неостепененным. Мою юность опалила война. Моей специальностью была мемуарная литература, и помнится, как я посвящал их в детали вновь вышедших в «Новом мире» глав печатавшейся там



книги И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Значение для нашего прозрения Эренбурга было тогда сравнимо со ставшим известным позже Солженицыным.

О Д.И. Никитине следует сказать особо. Старый петербуржец, участник войны, защитник Ленинграда, он был старше всех нас, работал доцентом в ЛГПИ им. Герцена. В годы брежневских заморозков он, естественно, оказался не у дел и пробавлялся в Питере всякими курсами, случайными уроками, чтобы как-то выжить. И Н.Д. Тамарченко, заботясь и о человеке, и о кафедре, взял на себя смелость пригласить его на работу. И вот, прихожу я как-то к Н.Д. Тамарченко, и вижу новое лицо. Высокий, немного сутулый и худощавый, с очень простым и интеллигентным лицом. Одна из наших студенток восхищенно как-то сказала: «рабочий-интеллигент». Н.Д. Тамарченко решительно поправил: «Он просто русский интеллигент в самом большом и глубоком значении этого слова». На вечере у Тамарченко Дмитрий Иванович своим тихим проникновенным голосом читал Пастернака. Читать он мог часами; памятью обладал колоссальной, поэтическим чутьем – глубочайшим. Казалось, что читал он отрешенно, а мы смотрели на него и видели в отблеске теней оранжевого абажура голос и профиль самого гениального поэта XX в. Читал Дмитрий Иванович и других великих поэтов.

Я уже говорил о «жадности» к людям Н.Д. Тамарченко, увлечении его людьми. Это его увлечение распространялось и на студентов. Часто он приписывал им такие качества, которых они сами в себе не подозревали, да и не всегда имели. Приписывая им идеи, которыми сам и наделял их, он потом восхищался этими идеями...

Среди его учеников были и действительно способные и увлеченные люди. Я не работал на старших курсах филфака, плохо знал его кружковцев, курсовиков, дипломников. Но некоторых его учеников знал. Это Николай Александрович Шмонов, который под руководством Н.Д. Тамарченко изучал Достоевского, постигал теорию литературы, овладевал тайнами филологического исследования.

Но жизнь – коварная штука, преподносит многим сюрпризы. Поднесла она такой и талантливому ученику Н.Д. Тамарченко Н. Шмонову. После института он не стал продолжать свои филологические изыскания. Работая в другой области, стал практиком. Был на общественной работе, сотрудником районной газеты, вырос до редактора.

И через ряд лет уже кандидатом наук приехал в Елабугу, где стал заведующим обществоведческой кафедрой, на которой я работал. Но сумел бы он сделать диссертацию по истории, если бы не прошел исследовательской школы Тамарченко? Конечно, могла быть другая школа, но была эта! Н.А. Шмонов через, наверное, четверть века после описываемых событий говорил мне о важности для него «уроков Тамарченко». Другая его ученица Н.Д. Громова работала на кафедре немецкого языка. В инязе ее



учили языку, а тайны литературоведческого исследования она постигала под руководством Н.Д. Тмарченко. Она готовилась к поступлению в аспирантуру по германистике. Методологию, предложенную Н. Тмарченко, она применила при изучении творчества Борхерта. Ее вступительный реферат в аспирантуру был оценен на «отлично» и рекомендован к печати. Опубликован он был в тематическом сборнике Куйбышевского (Самарского) пединститута. Учиться в аспирантуре Нина Дмитриевна не смогла по семейным обстоятельствам, но квалифицированным преподавателем стала. Вскоре после защиты кандидатской диссертации Н.Д. Тмарченко покинул Елабугу. Работал в Кемеровском университете, где возглавлял крупную литературоведческую кафедру, стал основателем и ведущим ученым «Кемеровской школы» теоретической поэтики. Он продолжал творческие связи с Елабугой, куда приезжал. У него установились творческие контакты с работниками кафедры литературы Казанского пединститута, возглавляемой ныне покойным профессором Е.Г. Бушканцом. Ассистент этой кафедры Наиль Бакиров, работавший по методике, близкой к Тмарченковской, готовил диссертацию в аспирантуре Казанского университета по творчеству В.Г. Короленко. После аспирантуры он уехал в Кемерово, к Тмарченко, доработать диссертацию. Натан Давидович помогал Бакирову творчески и способствовал его защите в Новосибирском университете. Наиль говорил мне, что таких условий для работы, которые ему создал Натан Давидович, у него дома не было. Пытался он помочь и мне в завершении диссертации. Во время одного из приездов из Кемерово в Елабугу он узнал, что я затрудняюсь одним теоретическим вопросом о сущности понятия культурной жизни. И он посоветовал мне обратиться к работам по знаковым системам Тартуского профессора Ю.М. Лотмана. Советом он не ограничился. Отправив из Елабуги (они ехали в отпуск) семью, он отправился со мной в Казань в Научную библиотеку. Мы нашли работы Ю.М. Лотмана, и он только тогда уехал из Казани, когда убедился, что я разобрался в вопросе.

В докторантуре Н.Д. Тмарченко не был. Но докторскую диссертацию сделал и защитил ее в Институте Мировой литературы Академии Наук СССР. Стал много печататься. Когда я узнал о выходе его книги по докторской теме «Типология реалистического романа», то запросил у издательства четыре экземпляра, хотел подарить друзьям. Получил только один: книги Тмарченко на полках не залеживались. С устройством на работу в Москве в доперестроечные годы оказались большие сложности. Одно время он работал в Институте художественного воспитания Академии педнаук, подрабатывал в подмосковной Коломне, где ему пытался помочь профессор Г.В. Краснов. Наконец ему повезло: его пригласили на работу в РГГУ (Российский Государственный Гуманитарный Университет). Он основал там кафедру теоретической и исторической поэтики, стал одним из создателей историко-филологического факультета. Он стал здесь не толь-



ко профессором, но Заслуженным профессором, автором свыше десятка книг и сотен статей. У него много учеников, аспирантов и докторантов. Работая в центре Москвы, он еще долго жил большой семьей в однокомнатной квартире, тратя на дорогу в один конец по полтора часа. Оптимист, он как будто не замечал бытовых трудностей. Говоря о Тамарченко, вспомним Диогена.

К счастью, руководство ист. – филфака РГГУ поняло, что значат Натан Тамарченко и его жена Дина Магомедова. Им тогда помогли решить квартирный вопрос. Когда человек талантлив, то это проявляется многосторонне. Вот и Натан Давидович проявлял себя в нашем институте как один из организаторов художественной самодеятельности, которая во второй половине 60-х гг. XX в. стала составной частью культурной жизни института и, в целом, была явлением культурной жизни провинциального городка. Никогда не забуду концерты художественной самодеятельности, составленные по сценариям Н.Д. Тамарченко, которые предварялись просветительскими лекциями о поэзии Майи Яковлевны Левянт.

Очень впечатляли тогда сатирические стихи Н. Тамарченко, положенные на популярную музыку и с юмором исполненные вчерашним студентом молодым ассистентом Анатолием Разживиным. Досталось тогда подружески, по товарищески «конкурентам» с физмата.

В свое время, когда решался вопрос об аспирантуре, и Натан Давидович решил поступать в заочную, я ему советовал лучше подождать годик и поступать в очную. Оказалось, что я еще не очень хорошо знал возможности моего молодого друга. Я многое упустил, говоря о его возможностях. Ну, например, хотя бы о том, что в условиях, когда в институте не было своей полиграфической базы, большую роль в просвещении студентов играла стенная печать. Стенгазеты издавались на факультетах. Хорошую газету издавал филфак. Ее редактором был Н.Д. Тамарченко. Газета была «зубастой», писала о недостатках, теневых сторонах жизни. Тогда это было еще внове и вызывало нарекания ректора.

Где-то в преддверии одного из первомайских праздников второй половины 60-х гг. тогдашний новый ректор Е.Я. Тихонов решил, что нужна общеинститутская газета и ее должен возглавить историк. Выбор пал на меня. Общеинститутской газете мы придали просветительскую направленность. Она выходила два раза в месяц, была большой, 6-7 метров длины. Помощь в работе мне оказывали многие. Но самое пикантное, что и редактор «Филолога» Тамарченко. Сил и идей у него хватало и на свою, родную газету, и на нашу – конкурирующую. 70-е – 80-е гг. XX в. – «Золотая пора» кафедры литературы Елабужского пединститута. Помнится, на рубеже этих десятилетий в журнале «Русская литература» появилась обзорная статья о работе литературных кафедр России профессора Б.Ф. Егорова. В числе ведущих кафедр он назвал Елабужскую. Эту коллизию мне пояснил Марк Иосифович Бент: в Москве знают Натана, и его свет распространяется на



всю кафедру. Это правомерно, считал Бент. Ведь лидеры всегда вынуждают подтягиваться остальных. Говоря тогда о нашем незабвенном друге, он выражал твердую уверенность, что звезда Натана впереди и будет яркой.

60-е гг. XX в., на которые пришлось юность моих молодых друзей, характерны явлением диссидентства, неприятия существующих реалий. Оно проявлялось в разных формах. Общим здесь было то, что молодым людям приходилось за него расплачиваться – по-разному; но, в общем, – жестоко. Так, ученица 10-го класса элитной средней школы № 1 (бывшая гимназия, где учился Владимир Ульянов) Майя Левянт и студент второго курса Воронежского университета Марк Бент были исключены одна из школы, другой из университета за протест против действий Советского правительства, пославшего в 1956 г. танки в Будапешт, чтобы душить свободолюбивых венгров. А другой наш соратник по работе в Елабуге (правда, кратковременной) Слава Бернацкий, будучи студентом Ленинградского университета, за организацию поданной протестной акции в ЛГУ был осужден на 7 лет лагерей, из которых 3 или 4 года провел в «знаменитом» Мордовском лагере для политзаключенных. За что исключили со второго курса студента Пензенского пединститута Натана Тamarченко, мне неизвестно. Знаю, что критиковал он застой в нашей педагогической науке, работал он после этого в сельской глубинке учителем. Оттуда он был вызволен благодаря заступничеству «Литературной газеты», видных писателей, таких как Лев Кассиль. Уехал Натан тогда в Саратовский университет, что было нелегко. «Пенза» его не отпускала. Там мать его работала в сельхозинституте в качестве заведующей кафедрой иностранных языков. Для нее это было местом, заменившим ссылку, после разгромленного Сталиным Коминтерна, где она длительное время была переводчицей. Саратовский университет стал местом научного роста и формированием как ученого, исследователя Натана Давидовича.

Об этом мне с восторгом рассказывала Лариса Робертовна Крымская, первая жена известного филолога-германиста Марка Бента, которая за диссидентство преследовалась в родном Саратове. Спаслась она, укрывшись в «богоспасаемой» Елабуге, которая приняла ее на работу по просьбе саратовских профессоров. Студенты-сокурсники считали Натана звездой первой величины, идеи его становились истоком научных дискуссий. Неисчерпаемой кажется тема человечности Натана Давидовича. Когда я приезжал из Израиля в Россию, Натан Давидович находил меня и зачастую увозил к себе. Так, вспоминается случай, когда проезжая через Москву по пути к родным на Урал, я был им найден у московских друзей Сорокиных, потомков первогильдийских купцов, паромщиков и мануфактуристов, и увезен к себе. Я не берусь оценивать огромные научные заслуги Натана Давидовича, но в гостеприимном доме Тamarченко – Магомедовой стал свидетелем, каким трубадуром, распространителем идей гениального Бахтина в мире стал Натан Давидович. При мне приезжали в Москву ки-



тайские друзья приглашать его читать лекции. Так случилось, что с одним китайским эмиссаром, учеником Натана Давидовича, мне пришлось объясняться по телефону, так как ни Натана, ни жены его Дины дома не было. Потом случилось так, что при мне, когда я оказался в доме Тamarченко, Натан звонил жене из Китая и ярко характеризовал положение в Новом Китае, свои странствия и тамошние впечатления.

Позже, незадолго до неожиданного ухода Натана Давидовича из жизни, я получил от него по электронке оптимистическое письмо с рассказом о Вьетнамских впечатлениях. Он тогда читал лекции в Ханойском университете. Рассказал он там и о посещении подмосковной Коломны и участии в конференции памяти большого ученого и человека Г.В. Краснова. В этом письме Натан Давидович писал, что в августе 2011 г. он с женой Диной был на «Цветаевских чтениях» в Елабуге. Сознался, что поехал он туда главным образом, чтобы повидать Нину Громову. Рассказал о ее семье, интересовался моими делами и, казалось, такой мелочью, как мои бумаги, оставшиеся в Израиле. В этом последнем письме Натан Давидович заметил, не без горечи, что приглашение на «чтения» ему прислал наш бывший студент Анатолий Разживин, который стал проректором Педуниверситета. Читая это письмо, я не мог представить, что оно последнее, – мне написанное. Получилось – прощальное. Хорошо, что сам он не знал этого. И заключая эти краткие, может, в чем-то случайные заметки, я думаю, что за ними встает образ дорогого мне, как и многим, образ человека, который будет ассоциироваться как у всех знавших, так и у грядущих поколений как Великий и Мудрый Натан – Натан Давидович Тamarченко.



СЕМИНАР Н.Д. ТАМАРЧЕНКО В РГГУ

Вспоминая Натана Давидовича, я всегда думаю о нашем межкурсовом семинаре в РГГУ под его руководством.

Я посещала этот семинар с 2002 по 2006 г., во время работы над дипломом и кандидатской диссертацией. Позже Натан Давидович называл это время «золотым веком» семинара.

Забавно, с каким трепетом я готовилась к первому занятию – у Натана Давидовича была репутация строгого и требовательного преподавателя, у которого «не проскочишь», и я шла, представляя, что каждое занятие будет напоминать как минимум госэкзамен. Но после первого занятия последовало следующее, а затем еще и еще, и единственное, о чем я жалею, это что не пришла туда раньше.

Работа была построена четко и просто: один из нас выступал с докладом, затем задавались вопросы, и начиналось обсуждение. Натан Давидович неизменно позволял всем высказаться и лишь потом выступал с заключительным словом. Он говорил недолго, но за это время успевал резюмировать все, сказанное ранее, наметить следующие шаги в исследовании, привести небольшой список научной литературы, которую стоило использовать в дальнейшей работе, обрисовать перспективы проекта и подкинуть несколько идей. Мы расходились по домам, и в голове бурлили новые идеи и теории.

Спектр тем и интересов участников семинара был довольно широк и включал в себя вопросы зарубежной и русской литературы XVIII, XIX, XX и XXI вв. У нас были разные темы, разные цели, разные сферы интересов – и Натан Давидович к каждому находил особый подход.

Меня всегда поражало, как гармонично Натан Давидович строил отношения со своими учениками. Каким-то непостижимым образом ему удавалось быть в курсе работы каждого из нас, направлять и помогать, но при этом не подавлять и не навязывать свое мнение. Он обладал необыкновенной эрудицией и при этом имел такт и терпение позволить нам самим дойти до той или иной мысли – просто чтобы мы могли совершить собственное научное открытие. Он всегда приходил на помощь, когда это было необходимо, и скромно оставался в стороне, когда работа приносила плоды и признание.

Я убеждена, что быть превосходным ученым – это дар, а быть превосходным ученым и учителем – дар вдвойне более ценный и редкий. И Натан Давидович, несомненно, обладал им. Мне сложно передать словами, насколько мы, его ученики, благодарны ему за все, что он сделал для нас и насколько важным, полезным и интересным был наш семинар. И, конечно, я вряд ли смогу выразить, насколько нам будет не хватать Натана Давидовича.



ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ Н.Д. ТАМАРЧЕНКО

ПОСЛЕДНИЕ СТИХИ Н.Д. ТАМАРЧЕНКО

Запись в дневнике

Срок не написан на листочке
И, не спеша, без виражей
Уходит жизнь. Но знаю точно,
Что маятник включен уже.

Взлетит душа, дойдя до точки.
Вернись!
А тело? Шаг, удар заточки
И – вниз.

Им – быть. Скитаться там, где теней
Края,
Или впитаться в ткань растений.
А я?

(Где-то после пятидесяти)

В конце пути

Не чаще поминаю Бога,
Но лучше чувствую. Дорога
Длинна. Но близок переход.
Тот самый, что закат в восход
Преображает, так что свет
К концу – сильнее, чем сначала.
«Всю ночь читал я твой Завет».
Прочел. Но времени так мало...



ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА ВЯЧ. ИВАНОВА «СОЛНЦЕВ ПЕРСТЕНЬ»

Анализ поэмы Вяч. Иванова «Солнцев перстень» является фрагментом неоконченной книги Н.Д. Тамарченко «Русская поэма Серебряного века», над которой он работал в последний год своей жизни.

Ключевые слова: фольклорно-мифологическая поэма; жанр; сюжет; фольклор; волшебная сказка; Вяч. Иванов.

От поэмы-мистерии эта разновидность жанра отличается подчеркнутой фольклорностью – как в плане стилистики, так с точки зрения сюжета: используются схемы и мотивы народного творчества, восходящие к национальной (иногда – мировой) мифологии, с переплетением языческих и христианских образов и мотивов. Задача здесь – не индивидуально-авторская литературная обработка традиционного и совершенно готового религиозного сюжета (как в поэмах-мистериях), а максимально аутентичная реконструкция архаического пласта народного сознания и слова, связанная со стилизацией языковой, мотивной и персонажной образности фольклора, но буквально не совпадающая ни с каким конкретным фольклорным источником.

«Солнцев перстень» Вяч. Иванова (до 1911) – поэма, имеющая форму монолога-наставления герою, стремящемуся узнать тайну мироустройства и овладеть ею, подчинить ее своей воле. Некий субъект предписывает слушателю-ученику (во всяком случае, младшему, менее осведомленному, зато готовому практически осуществить сказанное) последовательность и характер действий, необходимых для достижения цели, о которой мы узнаем далеко не сразу. В это объемлющее высказывание, направляющее возможное развитие сюжета, включены последовательно высказывания других персонажей. Их смена и образует главные вехи и этапы сюжетного развертывания.

Во-первых, это ритуальное обращение-призыв будущего седока к коню. Герой должен «стать на край, где плещет море» и в тот момент, когда месяц сменит зашедшее солнце, призвать крылатого коня, который домчит «неробкого» седока на край уже всего света,

К заповедной той черте,
Где небес дуга с землею
Золотой свита шлеею,



Где сошелся клином свет –
Ничего за тьном нет¹.

Здесь впервые появляется место свершения чаемого рассказчиком будущего события и тот вопрос, ответом на который должно это (пока совершенно неясное) событие стать:

В царской, баят, там палате
Что ни вечер, солнце, в злате
В яхонтах и в янтаре,
Умирает на костре.
В ночь другое ль народится,
Аль, ожив, помолодится,
Заиграет на юру,
Что сгорело ввечеру?

Во-вторых, когда конь появится, а герой схватит его за узду и прыгнет ему на спину, тот задаст седоку – под угрозой смерти – три загадки (мотив волшебной сказки). Третья из них наиболее очевидно связана с наметившейся целью сюжета: нужно объяснить, почему «в своем притине» (в данном случае – в высшей, полуденной точке своего пути по небу)

Солнце кажется темно,
Словно черное пятно.

Оказывается, что у Солнца под землей есть сияющий и слепящий его двойник.

Когда конь, по велению победившего (разгадавшего загадки) седока, примчится в те луга, где Солнце меняет коней в своей колеснице, он внезапно окажется перед частоколом, окружающим Дом Солнца, а затем – перед «ниткой», которой перегороджена тропа к Дому. Здесь седок отпустит коня.

В-третьих, для преодоления возникшего препятствия нужен заговор, который произнесет оказавшийся перед ним герой. Хотя указания на субъекта речи в этом месте нет, сейчас заговор произносит, видимо, наставник, сравнивая «паутинку» с веретеном и медным волосом. Речь приводит к метаморфозе: нитка оборачивается змейкой. Следуя за ней по ступеням, ведущим вниз, герой окажется в том самом дворе, где умирало на костре заходящее Солнце. Круглый двор – мир в миниатюре: триста шестьдесят золотых столбов окружают «ямовину» посредине; по столбам вниз головами висят спящие золотые драконы, наверху на каждом – турий золотой череп, на темени которого – спящий орел (лишь один из них бодрствует на страже «ямовины» и костра).



В-четвертых, герою предстоит встреча с Государыней-Зарей, которая творит тризну по Солнцу и «о девичьей тужит доле», прикрывшись, «как вдова», покрывалом. Следует большая речь Зари, которая цитирует прощальные слова к ней умирающего Солнца.

Солнце-жених держит ее в волшебном плену, каждый раз, едва появившись, всходя на костер и на прощанье заповедует ей ждать его «с новым венцом» и встречать «солнцевым кольцом». Тогда возможна остановка этого неизбежного движения к смерти и новому рождению, а следовательно, и брак:

Встретишь с перстнем у ворот –
Встанет мой солнцеворот.
Сбережешь залог прощальный,
Солцев перстень обручальный, –
Будешь ты моей женой
Вечно царствовать со мной.
Та, что перстень обронила,
Вновь меня похоронила,
Вновь на срубе мне гореть...

Вспоминая погибшее, «прянувшее» в «жерловину» (некий колодец, «студенец») Солнце с четверней белых коней, его «вдова» и в то же время «дева» причитает по нем и по своей горестной доле («Знать другая у царя / Молодая есть Заря») и, готовая расстаться с кольцом, идет на другой двор. Герою велят следовать за ней и за змейкой, чтобы в нужный момент завладеть кольцом.

Оказывается, что когда царица-Заря в тоске и горе уронит «солнцев перстень в студенец», его подхватит

Рыба – гостя не простая,
Одноглазка золотая,
которая
В струйной зыби студенца
Что ни вечер, ждет кольца.

Здесь мы вплотную приближаемся к центральному событию поэмы, причем впервые рассказчик – неведомый наставник героя – выдает свою собственную цель. Ему нужно, чтобы герой пустил стрелу в эту самую рыбу, которую он воспринимает как врага, называя ее «зубастым татем».

Что же сделает этот «тать», поймав оброненный перстень? Рыба, как тут же выясняется, участвует в «солнцевороте», доставляя перстень по «заводи проточной» на другой конец света – на его восточную «окраину», к другой, новой Государыне-Заре. Та выпускает из подземелья новых ко-



ней и отдает перстень Солнцу. Здесь в пятый раз меняется субъект речи, появляется монолог восточной Зари:

«Женихом тебя я чаю
А кольца не примечаю, –
Молвит, – что ж, мой светлый свет,
На тебе колечка нет?»
Вот оно: надень заветный
Царский перстень самоцветный!
Выйдешь с перстнем из ворот –
Станет твой солнцеворот.
А дотоле, по неволе,
Голубое должен поле
Плугом огненным пахать,
До межи не отдыхать.
Уронил ты перстень в воду –
Потерял свою свободу,
Солнце красное катись,
К милой с перстнем воротись!»

Итак, Восточная невеста Солнца, завладев кольцом, тут же отправляет своего жениха к «милой» (для него) сопернице, поскольку его путь – «подневольное» выполнение предначертанного и необходимого долга. Бессмертие и вечный труд Солнцу как будто навязаны; ведь навсегда обручиться с Западной невестой (остаться с ней) означало бы для него – умереть и остановить «солнцеворот», т.е. свое движение (пахоту огненным плугом по голубому небу), создающее мировой порядок.

В этой точке развития поэмого сюжета мотивы волшебной сказки наиболее явно уступают место мифологическим мотивам: природные силы (Солнце, Зори) персонифицированы не сами по себе, а как участники космического миропорядка, имеющие в нем каждый свою, предписанную ему, роль и свою судьбу². Но в таком случае может возникнуть вопрос об инициаторе этого порядка и о том, как обеспечивается его сохранение.

На этот вопрос и отвечает комментарий рассказчика к речи Восточной Зари:

Солнце в путь; но зачатое
То колечко золотое
Зорька рыбке отдает;
Рыба влагою проточной
Мчит его к заре восточной;
А придверница Заря
Спросит перстень у царя,



Без того не помирится:
Так с начала дней творится,
Рыбьим ведовством заклят
Солнца пленного возврат.

Если кольцо в таком контексте – символ не только брака, но и «вечно повторяющегося временного цикла»³, то Рыба – один из наиболее употреблявшихся в христианской традиции символов Христа⁴. Следовательно, Христос-рыба (как ипостась и воплощение Бога в видимом мире) силой заклатья поддерживает нерушимость естественного (при всей парадоксальности) миропорядка⁵.

Теперь становится понятно главное событие поэмы: попытка рассказчика убедить слушателя в необходимости и правомерности разрушения миропорядка посредством если не убийства рыбы-Христа, то лишения силы заклатья, наложенного им на действия Солнца:

Слушай, кто умеет слушать!
Коль умыслил чары рушить,
Милой жизни не щади;
Каленою угоди
Рыбе в глаз! Орел бессонный
Из глазницы прободенной,
Молнией разрезав мглу,
Вырвет с яблоком стрелу⁶.
Взмоет ввысь, но долу канет,
Смирный сядет, в очи глянет;
В остром клюве у орла
Каплет кровию стрела,
Рыба тут по-человечьи
Об обиде, об увечьи
Востомится, возгрусит
И всю правду возвестит...

Прежде, чем мы рассмотрим эту весть (как увидим, воистину, благую), обратим внимание на роль в сюжете символа Глаза. Х.Э. Керлот приводит очень важные для нас слова Платона о том, что глаз не мог бы смотреть на солнце, если бы сам в каком-то смысле не был солнцем. Аналогичное представление было у древних египтян⁷. В христианской символике Глаз означал Бога-отца или Троицу⁸. В древнеегипетской символике Глаз «представлял всевидящее око Гора – Бога Солнца»⁹. В славянской мифологии Глаз, подобно кругу (и, по-видимому, кольцу) и костру, символизировал Солнце¹⁰.

Таким образом, выстрел должен разрушить связь и своего рода тождество между Рыбой и Солнцем, т.е. лишить Рыбу-Христа ее Божественной природы и воздействия на ход мирового круговорота. Кто же в таком слу-



чае рассказчик, если он стремится к подобному вторжению в установившийся миропорядок?

Вряд ли на этот вопрос возможны разные ответы: очевидно, что вся речь рассказчика представляет собою наущение злу со стороны Разрушителя порядка. Порядок же этот поддерживается, согласно христианской демонологии, Божьей волей и наглядно воплощен, по мысли Иоанна Златоуста, в движении Солнца: «Мы видим солнце, которое ежедневно, в течение стольких лет совершает свое упорядоченное движение...»¹¹. Другими словами, один из главных субъектов речи в поэме – Дьявол или одержимый им человек, причем звучит эта речь (поскольку она сильно фольклоризована) как бы внутри народного сознания, и реализация идеи рассказчика предложена «стрельцу», человеку из народа.

Однако и Дьявол, провоцирующий (устами рассказчика) своего слушателя на богоборческий акт, ничего не может противопоставить слову Рыбы, так что поэма заканчивается ее речью. Главное в ней: выстрел ставит «меткого лучника» в ситуацию выбора:


Три лежат тебе пути:
Выбирай, каким идти.
Если Солнцев перстень выдам,
Два пути ко двум обидам;
Если перстня не отдам,
К Солнцу путь найдешь ты сам.

Первый путь, когда перстень захвачен, а Рыба оставлена живой, – судьба самозванца, заточившего Солнце в «темный склеп» и подменившего его собой. Второй, когда Рыба умерщвлена, – такая же подмена Солнца, но не в небе, а в «обитаемом мире»:

Солнцев перстень ты покажешь,
Чары темные развяжешь,
Мир собою озаришь
И под ноги покоришь.
Просльвешь в молве народа
Солнцем, гостем с небосвода...

Третий путь отличается от других тем, что перстень будет оставлен Рыбе, да и участь «стрельца» останется «темной». Но именно этот путь обещает привести к важнейшим и благим переменам в мире:

Но лишь третий из путей
Жало чар моих потушит,
Волхование разрушит:



Лишь тогда явит свой лик
Солнца зримого двойник, –
На кого с притина Солнце
Сквозь срединное оконце
Глянув, слепнет, и темно,
Словно черное пятно.
Чтобы власть его восставить
И пути пред ним исправить,
Ты, доверившись орлу,
В светлый скит носи стрелу.

В этом месте текста (строки 5–9 цитированного фрагмента) повторяются слова о подземном двойнике Солнца из третьей загадки коня во вступительной части поэмы. Если подлинная задача слушателя (потенциального героя) – «восставить», т.е. восстановить, власть Солнца-двойника в мире, то перед нами типичная для жанра сюжетная схема «утрата – поиск – обретение». Но дело осложняется тем, что Двойник «зримого» Солнца виден только ему самому, т.е. для людей незрим.

С этим образом невидимого, но изначального и более истинного Солнца соотносятся далее характеристика скита и связанных с ним дальнейших возможных событий. «Двенадцать душ в пустыне» напоминают об апостолах. Они

О невидимой святыне
День и ночь подьема труд,
Храм невидимый кладут.

Герой-слушатель должен предать земле – на месте престола будущего храма – стрелу и кровь Рыбы, которая прорастет и процветет «кровавым кустом» (по-видимому, имеется в виду Неопалимая купина), причем на нем будет прекраснейший из цветков – Роза.

Не подлежит сомнению, что перед нами событие смерти-воскресения: принесения в жертву крови Рыбы-Христа, т.е. его земного, зримого облика¹², и нового рождения его Неопалимой купиной и Розой, т.е. Богородицею¹³. Интересно, что А.Н. Веселовский в «Поэтике розы», которая послужила, как известно из авторских примечаний, импульсом для ивановского «Розариума»¹⁴, приводит слова св. Бернарда, с точки зрения которого цвет розы, «без сомнения, от крови, истекшей из ран спасителя», но который в то же время считал розу символом Богородицы, а также – верование, согласно которому «Богородица – розовый куст, роза – Христос»¹⁵.

Цветок Розы поплывет по воздуху и позовет за собой героя. Это как будто происходит уже сейчас, в момент речи Рыбы:



Роза, сладостною тенью,
По воздушному теченью,
Как дыханье сна, плывет,
За собой тебя зовет.
В Розе, темной и прозрачной,
Что сквозит, как перстень брачный? –
Не гляди, не вопрошай;
За вожатой поспешай
Через доли, через горы,
Недр земных в глухие норы;
Нежной спутнице внемли;
Весть заветную земли,
Странник темный, странник верный,
Ты неси во мрак пещерный!
В преисподнем гробе – рай...

Заветная весть земли, как видно из контекста, – весть о воскресе-
нии мертвых; в Розе же скрыт – подобно двойнику Солнца в глубинах зем-
ли – двойник Солнца перстня¹⁶, который, по всей вероятности, призван
соединить героя со спасаемым человечеством.

Итак, потенциальный герой поэмы – Человек, за душу которого
Дьявол борется с Богом; провоцируемую первым попытку Человека раз-
рушить миропорядок и подменить Бога собою его оппонент превращает в
содействие рождению и укреплению новой, духовной опоры миропорядка.
В соответствии с этим господствовавшая в первой половине поэмы архаи-
ческая (фольклорная и мифологическая) образность сменяется христиан-
ской символикой.

Отсюда и отношение поэмы к литературной традиции. Сначала и
вплоть до отмеченного нами поворотного пункта (где выясняется роль
Рыбы в миропорядке) господству в сюжете мотивов волшебной сказки со-
ответствуют стилизация фольклора и ряд аллюзий на пушкинские сказки,
которые в этом отношении были, по-видимому, для автора образцом. Таковы
строки: «Солце ясное зашло, / Зори красные зажгло», «В море волны так и
ходят, / В небе звезды колобродят», «Жду-пожду с утра до ночи, / Все повы-
глядела очи» и др. Потом пушкинская стилистика постепенно вытесняется
стилистикой духовного стиха и отчасти – дантовской аллегорической об-
разностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Т. II. Брюссель, 1974. С. 472.
Далее текст приводится по этому изданию без указания страниц.



Ivanov Vjach. Sobr. soch. / Pod red. D.V. Ivanova i O. Deshart. T. II. Brjussel', 1974. S. 472.

² В изданной по указу Петра I книге «Эмблемы и символы» сказано, что Солнце изображается «в виде младого белокурого юноши, окруженного сиянием, сидящего на колеснице, влекомой четырьмя белыми конями...» (Эмблемы и символы. 2-е испр. и доп. изд. с ориг. гравюрами 1811 г. М., 2000. С. 44).

Jemblemy i simvoljy. 2-e ispr. i dop. izd. s orig. gravjurami 1811 g. M., 2000. S. 44.

³ *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994. С. 255.

Kerlot H.Je. Slovar' simvolov. M., 1994. S. 255.

⁴ «Живая рыба, плавающая по воде, изображает самого Христа...» (*Уваров А.С.* Христианская символика. М., 2001. (Репринт изд. 1908 г.). С. 144; см.: 138–145). Ср.: *Гудман Ф.* Магические символы. Кн. III. М., 1995. С. 206–214.

Uvarov A.S. Hristianskaja simvolika. M., 2001. (Reprint izd. 1908 g.). S. 144; 138–145). *Gudman F.* Magicheskie simvoljy. Kn. III. M., 1995. S. 206–214.

⁵ О «демиургической» функции Рыбы см.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 392.

Mify narodov mira: Jenciklopedija: V 2 t. T. 2. M., 1982. S. 392.

⁶ Птицы, согласно архаическим мифологиям, – враги рыб. См.: Там же.

Tam zhe.

⁷ *Керлот Х.Э.* Указ. соч. С. 140–141.

Kerlot H.Je. Ukaz. soch. S. 140–141.

⁸ *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 166.

Holl D. Slovar' sjužetov i simvolov v iskusstve. M., 1996. S. 166.

⁹ *Гудман Ф.* Указ. соч. С. 183.

Gudman F. Ukaz. soch. S. 183.

¹⁰ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 363.

Slavjanskaja mifologija: Jenciklopedičeskij slovar'. M., 1995. S. 363.

¹¹ См. статью «Разрушитель порядка» в кн.: *Махов А.Е.* HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М., 2006. С. 321–324.

Mahov A.E. HOSTIS ANTIQUUS: Kategorii i obrazy srednevekovoj hristianskoj demonologii. Opyt slovarja. M., 2006. S. 321–324.

¹² В архаических мифологиях, по мнению В.Н. Топорова, Рыба «выступает как некий эквивалент нижнего мира, царства мертвых (для того, чтобы воскреснуть к новой жизни, нужно побывать в нем)» (Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. С. 392).

Mify narodov mira: Jenciklopedija: V 2 t. T. 2. S. 392.

¹³ Об этих значениях символов см.: Там же. С. 210, 386–387.

Tam zhe. S. 210, 386–387.

¹⁴ См.: *Магомедова Д.М.* Ковергенция культур как проблема поэтики (Вяч. Иванов. Стихотворный цикл «Rosarium») // Сб. научн. статей к 70-летию проф. Н.А. Горбанева. Махачкала, 2001. С. 65–70.

Magomedova D.M. Kovergencija kul'tur kak problema poetiki (Vjach. Ivanov. Stihotvornyj cikl «Rosarium») // Sb. nauchn. statej k 70-letiju prof. N.A. Gorbaneva. Mahachkala, 2001. S. 65–70.



¹⁵ *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 135–136.

Veselovskij A.N. Izbrannye stat'i. L., 1939. S. 135–136.

¹⁶ «Герою *Солнцева перстня* намекается, что в розе – перстень, двойник перстня дневного солнца...» (*Абатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000. С. 83).

Abatnin G. Ivanov-mistik (Okkul'tnye motivy v poezii i proze Vjacheslava Ivanova (1907–1919)). М., 2000. S. 83.



СТАТЬИ

Т.Н. Волкова

ЗВУК И ТИШИНА В ПЬЕСЕ ВАДИМА ЛЕВАНОВА «ВЫГЛЯДКИ»

В статье предлагается попытка «честного» прочтения современной пьесы о смерти двух маленьких мальчиков. Рассматривая столкновение взрослого и детского миров, исследователь обнаруживает расхождение кругозоров автора и предполагаемого читателя (зрителя). Если читатель исключает себя из круга взрослых, губящих детей, то автор, напротив, стремится показать его причастность общей вине.

Ключевые слова: автор; взрослые; дети; жизнь; кругозор; конфликт; слово; смерть; читатель.

..оба свидетели у господ Бога в небе¹.

Среди пьес В. Леванова, посвященных проблеме смерти, особо выделяется маленькое произведение со странным названием «Выглядки» и подзаголовком «диалоги»². По способу выстраивания отношений между автором и читателем это произведение похоже, пожалуй, на фильмы женской линии Ларса фон Триера и, в особенности, на его «Танцующую в темноте». Небольшой текст и объемный фильм вызывают одну и ту же ответную реакцию: откровенные, ничем ни сдерживаемые слезы. Чем вызвана такая реакция, понять несложно. Намного сложнее разобраться в том, зачем автор подвергает своего читателя таким жестоким испытаниям? Попробуем вступить в диалог с автором, чтобы не пропустить того важного смысла, который он вложил в диалог своих маленьких страдающих героев.

Название пьесы Вадима Леванова откровенно провокативно. Оно представляет собой отсылку к совсем другому, грубому, слову, исторически связанному с лексемой «блуд»³. Кроме этого значения название имеет и иное. Поскольку слово «выглядки» указывает на глагол «глядеть», его можно соотнести не только с детьми, рожденными в результате блуда, но и с теми, кто выглядывает.

Словесная игра, затеянная автором в самом начале произведения, настраивает читателя на определенный лад, фокусируя его внимание на проблеме слова – звучащего и означающего. Подзаголовок пьесы развивает заявленную тему. Уточнение «диалог», несколько избыточное в драматическом произведении, сплошь состоящем из разнообразных диалогов,



также содержит указание на слово-логос⁴. Актуализирует оно и другую проблему – носителя слова и его точки зрения. Диалог предполагает двух участников, а значит две разные пространственно-временные и ценностные позиции.

Афиша, в которой автор обозначает имена и возраст своих героев, существенно корректирует «горизонт ожидания» читателя. Участниками диалога оказываются два маленьких мальчика – пяти с половиной и четырех с половиной лет. Теперь становится понятно, что автор использует провокационное название не просто для того, чтобы затеять игру с читателем. Провокационное название нужно ему для того, чтобы обозначить магистральное противоречие детского и взрослого, о котором и пойдет речь в произведении. Столкновение «двух правд»⁵, однако, будет происходить не во внешнем мире, а внутри сознания маленьких героев. Именно об этом говорит название пьесы: «выглядки» – взрослое слово, по-особому понятное и произнесенное ребенком.

Основной текст пьесы В. Леванова состоит из диалогов двух детей, нескольких небольших комментариев автора об особенностях произнесения отдельных фраз и заключительных слов, субъект речи которых не назван. Никаких взрослых персонажей, а также атрибутов взрослого мира (локусы, вещи) здесь нет. Тем не менее, взрослые ощутимо присутствуют в произведении.

Взрослый мир появляется в пьесе, прежде всего, в виде слов. Эти слова называют взрослых людей или реалии большого внешнего мира. Ряд слов-номинаций свидетельствует об узости круга общения мальчиков. Братья вспоминают собственную мать, ее сожителей и нескольких почти посторонних женщин. Другие дети, близкие родственники, друзья родителей – обычные персонажи жизни ребенка – не попадают в кругозор маленьких героев.

Обращает на себя внимание и сам выбор слов для обозначения того или иного взрослого человека. Всех незнакомых или малознакомых людей мальчики называют, в основном, полугрубыми словами, указывающими на пол и возраст: тетка, бабка, дядьки. Более «близкие» им сожители матери имеют имя. Это дядя Слава и дядя Коля. Отец фигурирует в речи Никиты – старшего из братьев – как «мой папка», «твой папка» и «никакой папка» («бабка говорила, что у нас никакого папки нету» [4]). Самый же важный для ребенка взрослый человек – мать – вспоминается детьми исключительно как «она».

Слова, при помощи которых мальчики называют взрослых, указывают на степень близости и понятности этих людей героям. Используя общую грамматическую форму для обозначения посторонних мужчин и женщин,



с одной стороны, и родного отца, с другой, дети утверждают их тождество. Для Никиты в равной мере чужды и непостижимы «тетка какая-то в гробе», «мой папка», который умер, и «твой папка», которого посадили «в тюрьме». Употребление имен собственных, напротив, свидетельствует о том, что братьям слишком хорошо знакомы люди, этими именами обозначенные. Кто такие дядя Слава и дядя Коля, и что от них можно ожидать, Денис и Никита знают очень точно.

Совершенно иную функцию выполняет в детской речи местоимение «она». Это местоимение демонстрирует значимость названной им персоны, ведь только по отношению к матери мальчики так последовательно и настойчиво употребляют его. Кроме того, это слово является и признаком постоянного отсутствия матери. Называя даже ушедшую «мамой», обычный ребенок четырех-пяти лет устанавливает свою связь с ней⁶. Герои пьесы, напротив, такую связь не обнаруживают, а потому вместо слова-заместителя вынужденно употребляют местоимение.

Находясь в предельно замкнутом пространстве, дети вспоминают не только взрослых людей, но и некоторые реалии большого внешнего мира. Слова, связанные с этим миром, можно разделить на три группы: еда, время и пространство. Все три группы слов возникают в очень неожиданных контекстах.

Разговор мальчиков о еде неизменно строится как реконструкция ее названия. Всякий раз, когда заходит речь о каком-то вполне обычном кушанье, братьям приходится долго восстанавливать в памяти его словесный образ. Как называется «такая круглая», которую варила она, или «сладкое вкусное такое», или «белое и черное», дети обсуждают очень подробно. Такие рассуждения не могут быть вызваны недоеданием и бедностью. Они возникают в результате постоянного и неизменного голода. Хлеб и картошка настолько редко попадают в мир братьев, что утрачивают в нем свое имя.

Сам внешний большой мир в не меньшей степени экзотичен для мальчиков, чем еда, приносимая оттуда. Земля, в которую «зарыли тетеньку», и тюрьма, где «папку посадили», осмысливаются героями как нечто странное и непонятное, находящееся за границами возможного. Происходит же это потому, что земля и тюрьма знакомы детям исключительно как слова. Реалии, стоящие за звуковыми оболочками, совершенно неизвестны героям. Пытаясь осмыслить экзотические слова, братья опираются на собственные знания и превращают тюрьму из места, куда сажают, в место, где сидят, как в комнате.

Другие реалии законного взрослого мира – двор, парк и карусель – напротив, известны детям по личному опыту. Однако встреча с ними со-



стоялась настолько давно, что и они утратили свою реальность. Двор, парк и карусель обитают в памяти героев и связываются в их сознании не с пространственными перемещениями, а с атрибутами времени – снегом (зима) и летом.

Предельно ограниченные в пространстве мальчики оказываются запертыми и во времени. В отличие от обычных детей, настоящее которых неразрывно связано с только что случившимся прошлым и близким будущим⁷, братья имеют только настоящее: их прошлое давно завершилось, а будущее уже никогда не настанет. Такая ситуация не может не провоцировать героев на рассуждения о смерти. Подобно старикам, вплотную подошедшим к границе с вечностью, братья невольно возвращаются к этой невеселой теме.

Интерес к взрослой проблеме смерти достаточно естественен для ребенка. Маленький человек периодически задает своим родителям вопросы о чужой смерти, о том, умрет ли он сам, когда будет уже старым человеком, и что с ним случится после смерти⁸. Все эти вопросы интересуют и героев пьесы, однако, подход мальчиков к их решению отличается от привычного.

Тема смерти возникает в речи Никиты, который приводит «нехорошие слова» матери: «Чтоб вы сдохли! Чтоб вы сдохли» [2]. Воспоминания об этих словах вызывают у его младшего брата несколько неожиданную реакцию: Дениса обижает не само пожелание смерти, высказанное самым близким и дорогим человеком, а его несправедливость. «Зачем она так говорит?... Почему?... Мы же ничего не говорим. Не просим же» [2], – удивляется мальчик, утверждая закономерность такого пожелания в случае, если он будет просить у матери еду. Сходным образом реагируют герои и на другие слова: «Сукины дети. Выглядки. Утопить вас как щенков» [3]. Страх у детей вызывает не сама угроза, а побои, ее сопровождающие.

Воспринимая пожелания смерти как нечто достаточно естественное, братья обнаруживают полное непонимание того, чем же является для человека эта самая смерть. Пытаясь объяснить своему младшему брату такой странный феномен, Никита опирается на четкий визуальный образ, всплывающий в его памяти. Когда-то он вместе с братом наблюдал из окна картину похорон, в которой присутствовали тело, гроб и музыканты с трубами. Что было дальше, Никита по опыту не знает, но дает вполне уверенный комментарий, услышанный скорее всего от кого-то из взрослых: «Ее заруют потом в землю» [3]. Этим знания мальчика о смерти и ограничиваются. На вопрос Дениса «Как это – умрешь?» он отвечает уже совсем туманно: «Будешь мертвый. И все» [5].

В диалогах героев о смерти обращает на себя внимание быстрота подбора слов, с ней связанных. Ни в одном из разговоров братья не обна-



прживают каких бы то ни было затруднений: слово «гроб» явно более привычно для слуха детей, чем слово «хлеб», которое они вспоминают очень долго. Показательно и само распределение ролей. Никита и в этом случае берет на себя партию взрослого. Он уверенно и обстоятельно объясняет своему «малышу» то, что самому ему совершенно не понятно.

Взрослый мир проникает в детское пространство пьесы Вадима Леванова не только в качестве слов и реалий. Он попадает туда и как событие: два ребенка четырех и пяти лет переживают смерть – естественный финал жизни взрослого человека. Событие собственной смерти не входит в кругозор детей. Нельзя, однако, утверждать, что оно изображено автором исключительно извне.

Смерть детей показана в пьесе как соотношение звука и его отсутствия. Это соотношение зафиксировано в композиции произведения: диалог детей разделен на фрагменты, которые отделены друг от друга паузами. В построении текста пьесы действуют еще две закономерности. Во-первых, длинные «речевые» периоды укорачиваются, превращаясь к концу в очень короткие. Во-вторых, временной промежуток между ними автор называет тремя разными словами: «пауза», «молчание» и «тишина».

Три слова, обозначающие отсутствие звука в пьесе Вадима Леванова, указывают на три этапа на пути детей от жизни к смерти. Авторская ремарка «пауза» свидетельствует о перерыве в разговоре детей. Такой перерыв необходим героям, ведь голодные, обессиленные мальчики устают от процесса говорения и нуждаются в отдыхе. Слово «молчание» фиксирует уже не усталость героя, а невозможность реагировать. В ответ на свой вопрос Никита «слышит» «молчание» брата, которое означает его смерть. Совсем другой смысл несет в себе ремарка «тишина». Она ставит заключительную точку в диалоге детей. Продолжения разговора в тишине быть уже не может: оба участника диалога мертвы.

Внешнюю точку зрения на смерть героев автор компенсирует в пьесе их внутренней точкой зрения. При этом он использует одну из психологических особенностей ребенка – сращенность его сознания с речью⁹. Не имея еще «внутренней речи», маленький человек собственные глубочайшие переживания передает при помощи произносимого вслух слова. Такая особенность присуща, разумеется, и героям пьесы. Никита и Денис называют все то, что открывается их внутреннему взору на границе между жизнью и смертью, словами. Эти слова становятся для постороннего наблюдателя своеобразной точкой входа во внутренний мир героев. Услышанные, они провоцируют воссоздание визуального образа, стоящего за ними. Благодаря этим словам наблюдатель и слушатель точно знает, что



умирающие дети «видят» и «ощущают» не одно и то же. Денис наблюдает снег, а Никита – карусель, отца и мать.

Смерть детей в финале пьесы, безусловно, означает перевес в конфликте взрослой стороны. Следует обратить, однако, внимание на то, что произведение на этом не заканчивается. Авторская ремарка «тишина», указывающая на смерть одного мира и «победу» другого, не является финальной. Завершают пьесу Вадима Леванова совсем другие слова: «Пусть дети приходят ко мне, не препятствуйте им, ибо таким, как они, принадлежит Царствие Божие».

Звучащие в финале слова не могут принадлежать ни героям, ни драматическому автору. Последний не выступает здесь в качестве субъекта речи прежде всего потому, что тот, кто говорит о детях, ставит знак равенства между собой и Царствием Божиим. Кроме того, автор намеренно использует для заключительных слов специальный шрифт, противопоставляя его шрифту собственных ремарок. Неожиданное появление звучащих ниоткуда слов в финале пьесы нуждается, очевидно, в специальных объяснениях.

Финальные слова представляют собой неточную цитату из поучения Христа, обращенного к ученикам, которые не позволяли людям подносить к Учителю своих детей (Мф. 19:14). Попадая в контекст пьесы, эти слова приобретают совершенно иной смысл, ведь в Евангелии речь шла о живых детях и о препятствиях, чинимых учениками. Поскольку в пьесе никаких учеников нет, и дети находятся уже за границей жизни, можно утверждать, что евангельские слова обращены здесь к самому читателю (зрителю) и что смысл их направлен на событие смерти. В этой связи следует обратить внимание на звуковой и графический ряды ассоциаций, связанные со словами Христа. Произнесенные, они становятся участниками борьбы звука и тишины, выделенные же графически, они попадают в ряд слов, маркированных в пьесе специальным шрифтом, и противопоставляются всем другим словам произведения.

Кроме финального высказывания, специальным шрифтом в пьесе Вадима Леванова выделены еще несколько слов: «она», «белое», «черное», «хлеб», «ржаной», «карусель», «мороженое», «снег», «лето», «мама». Нетрудно обнаружить в этом ряду значимые для детей ценности, которые образуют оппозиционные пары. «Белое» и «черное», «хлеб» и «ржаной», «снег» и «лето», «карусель» и «мороженое», «она» и «мама» – представляют собой базовые понятия, при помощи которых герои осваивают доступные им цвет, вкус, температуру, форму и душевную атмосферу. Интересно, что одни и те же слова имеют в разных контекстах пьесы разный графический облик («белый» и «снег»). Есть в произведении и группа очень



важных для детей слов, которые никак не выделены в тексте (например, «картошка»).

Все вышесказанное означает, по-видимому, следующее: графически маркированные слова указывают на присутствие в сюжете произведения третьей силы. Та самая безличная инстанция, которая со всей очевидностью обнаруживает себя в финале пьесы, находится рядом с героями и в начале: она участливо наблюдает за тем, что происходит с детьми.

Другой – звуковой – ряд ассоциаций позволяет рассматривать финальные слова пьесы Вадима Леванова как продолжение борьбы жизни и смерти. В таком контексте они означают утверждение жизни, ведь тишина прерывается звучащим в полный голос словом. Это рождающееся из тишины Слово Христа выполняет в произведении очень важную задачу: оно переводит изображенные события в план вечности. Появление «благой вести» о Царствии Божием недвусмысленно указывает на то, что происходящее не исчерпывается наличным. Страшная картина умирания двух маленьких мальчиков, за которой обнаруживается жестокое столкновение детского мира со взрослым – всего лишь наличное бытие. Параллельно с ним и внутри него разворачиваются самые настоящие евангельские события – воплощение, смерть и возрождение Слова¹⁰.

В самом деле, на присутствие или воплощенность Слова в мире как раз и указывают графически маркированные слова. Воспоминания о реалиях, стоящих за ними, и воссоздание их звукового «тела» связаны у детей с переживанием подлинного счастья, с ощущением «полноты бытия». Исключение из этого правила составляет местоимение «она». Являясь относительно самостоятельным, оно только в финале вытесняется подлинным «мама». Такое вытеснение несет с собой смерть, потому что обретение мамы в жизни абсолютно невозможно.

Жизнь Слова, которую поддерживают дети, вспоминая и восстанавливая названия хлеба, снега и карусели, обрывается вместе с их жизнью. Но если дети, завершая свой путь, попадают в «Царствие Божие», то Слово возрождается из тишины того же самого мира. Дети за границей смерти оказываются недоступными для слуха и зрения читателя. Слово же, напротив, обретает особенно отчетливый звуковой и графический облик.

Обращаясь напрямую к тому, кто здесь еще способен слышать и видеть, Слово Христа несет две «вести». Первая – «благая весть» – заключается в том, что страдания детей не бессмысленны и что смерть не является завершением их жизни. Другая «весть» касается взрослого мира. Слова «не препятствуйте им, ибо им принадлежит Царствие Божие» означают не только утверждение необходимости смирения перед несправедливой смертью детей, но и отказ всем остальным в возможности обретения этого «Царствия».



Как видим, вопрос, сформулированный в начале статьи, приобретает теперь несколько иное звучание. Первоначальная задача выяснить, почему автор заставляет своего читателя страдать, наблюдая мученическую смерть маленьких героев, осложняется тем обстоятельством, что он к тому же существенно ограничивает его права. Есть и еще один момент, который следует учесть, возвращаясь к поставленному вопросу: автор изображает судьбу Никиты и Дениса на фоне судеб бедных детей, описанных Ф.М. Достоевским («Мальчик у Христа на елке») и Г.Х. Андерсеном («Девочка со спичками»), и, следовательно, обнаруживает повторяемость страшных событий¹¹.

Заключение, которое можно сделать в итоге, таково. Читатель, страстно бунтующий против несправедливости жизни и смерти двух мальчиков, наивно исключает себя из того взрослого мира, который заживо хоронит своих детей. Он полагает, что источник страданий героев – их мать и ее сожители. Совершенно иная картина открывается автору. Он видит причину гибели детей не в конкретной персоне (мать-блудница), а в устройстве взрослого мира в целом. Занимаясь век за веком важными делами, взрослые не делают самого главного: они не обеспечивают непрерывной связи двух миров. Такая связь не только исключает саму возможность гибели детского мира, но и обеспечивает жизнеспособность мира взрослых. Вне ее взрослые становятся живыми мертвецами, возрождение которых в «Царстве Божиим» просто невозможно¹².

Итак, диалог, который ведет автор со своим читателем в пьесе Вадима Леванова, должен привести последнего к весьма неожиданному заключению¹³. Причиной страшной смерти двух мальчиков является не кто иной, как он сам – читатель. Это он создает такие законы, которые оказываются губительными для детей. Читатель понимает, что оплакивая судьбу литературных персонажей, он на самом деле оплакивает себя, свою собственную нефизическую смерть, страшнее которой и быть ничего не может.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. М., 1982. С. 462.

Dostoevskij F.M. Sbranie sochinenij: V 12 t. T. 12. M., 1982. S. 462.

² Здесь и далее мы будем опираться на электронный вариант текста пьесы: *Леванов В.* Выглядки // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/levanov> (дата обращения 18.04.2012). Страницы указываются после цитат.

Levanov V. Vygldjki // Teatral' naja biblioteka Sergeja Efimova. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/levanov> (data obraschenija 18.04.2012). Stranicy ukazyvajutsja posle citat.

³ См. значение слова «блуд» в словарях: *Фармер М.* Этимологический словарь русского языка / Пер. и доп. О.Н. Трубачева, под ред. Б.А. Ларина. Т. 1. М., 1986. С. 54; Толковый



словарь живого великорусского языка Владимира Даля: Т. 1. А–З / Под ред. А.И. Бодуэна Куртене. СПб.; М., 1903. С. 244.

Farmer M. Jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka / Per. i dop. O.N. Trubacheva, pod red. V.A. Larina. T. 1. M., 1986. S. 54; Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka Vladimira Dalja: T. 1. A–Z / Pod red. A.I. Bodujena Kurtene. SPb.; M., 1903. S. 244.

⁴ *Кравченко Э.Я. Диалог // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М., 2008. С. 56–57.*

Kravchenko Je.Ja. Dialog // Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij / [Gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko]. M., 2008. S. 56–57.

⁵ О природе драматического конфликта см.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2007. С. 287.

Teorija literatury: V 2 t. / Pod red. N.D. Tamarchenko. T. 1. Teorija hudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaja pojetika. M., 2007. S. 287.

⁶ Ср.: «Постоянство присутствия матери, точность понимания ею нужд младенца и скорость отклика на них, теплота отношения к ребенку, многообразие телесного и словесного общения с матерью имеют очень важный смысл для всей его будущей жизни». *Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб., 2004. С. 14.*

Osorina M.V. Sekretnyj mir detej v prostranstve mira vzroslyh. SPb., 2004. S. 14.

⁷ Ср.: *Мухина В.С. Психологическое время личности // Мухина В.С. Таинство детства: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2005. С. 399–401.*

Muhina V.S. Psihologicheskoe vremja lichnosti // Muhina V.S. Tainstvo detstva: V 2 t. T. 2. Ekaterinburg, 2005. S. 399–401.

⁸ *Чуковский К.И. Дети о смерти // Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. М., 2003. С. 411–420.*

Chukovskij K.I. Deti o smerti // Chukovskij K.I. Stihi i skazki. Ot dvuh do pjati. M., 2003. S. 411–420.

⁹ См. об этом: *Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Психология. М., 2000. С. 476–488.*

Vygotskij L.S. Myshlenie i rech' // Vygotskij L.S. Psihologija. M., 2000. S. 476–488.

¹⁰ Ср.: *Тмарченко Н.Д. Русский роман и проблема теодицеи // Slavia orientalis. 1994. № 3. С. 311–324.*

Tamarchenko N.D. Russkij roman i problema teodicei // Slavia orientalis. 1994. № 3. S. 311–324.

¹¹ Образы умирающих от голода мальчиков и нерадивой матери, мотивы нищеты, пьянства и жестокости взрослых в сочетании со словами Христа о Царствии Божием отсылают к названному произведению Ф.М. Достоевского, которое, в свою очередь, связано с традицией святочного рассказа и сказкой Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками».

¹² Ср. с пониманием живого и мертвого у М.К. Мамардашвили. См. об этом, например: *Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997.*

Mamardashvili M.K. Psihologicheskaja topologija puti: M. Prust «V poiskah utrachennogo vremeni». SPb., 1997.

¹³ О «неприятных открытиях», которые приходится делать читателям художественных произведений, см.: *Левин В. Что случилось с «Косточкой» // Левин В. Когда маленький школьник становится большим читателем. М., 1994.*

Levin V. Chto sluchilos' s «Kostochkoj» // Levin V. Kogda malen'kij shkol'nik stanovitsja bol'shim chitatelem. M., 1994.



РАЗДРОБЛЕННОСТЬ И ЦЕЛОСТНОСТЬ В КОМПОЗИЦИИ ЭПИЗОДОВ И СЮЖЕТЕ РОМАНА Д. ДОС ПАССОСА «МАНХЭТТЕН»

В статье анализируется взаимодополняемость раздробленности и целостности в циклическом и кумулятивном типах сюжета и сюжетном целом романа «Манхэттен» Д. Дос Пассоса. Также освещены взгляды исследователей на то, как целостность и раздробленность соотносятся в поэтике романа.

Ключевые слова: «Манхэттен»; монтаж; эпизоды; герой; герой-двойник; циклический сюжет; кумулятивный сюжет; раздробленность; целостность; роман-монтаж.

Среди точек зрения исследователей на то, как соотносятся раздробленность и целостность в поэтике романа «Манхэттен»¹, можно выделить три основные группы.

К первой группе примыкают те, кто говорит о минимальной связности в романе, не дающей возможности раскрыться характерам персонажей. Так, показательно название главы книги И. Колли «Дос Пассос и литература об отчаянии», посвященной роману «Манхэттен»: «Броуновское движение» – имеется в виду характер взаимодействия персонажей друг с другом². В работе «Временные обитатели Манхэттена» Ш. Мизенер отмечает единство действия в переплетении сюжетных линий, но не анализирует это переплетение более тщательно (с другой стороны, в своей работе она выделяет приблизительно тринадцать категорий образов, обращение к которым может помочь исследователю работать с мотивами романа³).

Ко второй группе можно отнести тех ученых, кто увидел в «Манхэттене» внутреннюю целостность, а вместе с ней – жесткую монтажную организацию, из-за которой, а не из-за кажущейся хаотичности, характерам Дос Пассоса свойственна неполнота. Так, А.М. Зверев в главе «Шум времени» книги «Американский роман 20-х – 30-х годов» пишет, что героям романа «Манхэттен» тесно в жестких авторских состыковках планов и даже самые важные герои скорее иллюстрируют тенденции, чем являются полноправными художественными персонажами⁴.

Неполная раскрытость характеров в первом случае воспринимается как художественная неудача, во втором же признается результатом чрезмерно активной позиции автора-творца: герои полностью подчинены его художественной воле, в соответствии с которой в романе и осуществлен монтаж частей, глав, эпизодов и отдельных фраз.



У обеих позиций, несмотря на их различие, есть принципиальная общая черта. Раздробленность в построении эпизодов и в том, и в другом случае признается художественным недостатком. В случае первой позиции это очевидно. В случае второй раздробленность признается таким качеством, которое должно быть преодолено в поэтике романа. Именно поэтому А.М. Зверев, высоко оценивая полифонный и метафорический монтаж Дос Пассоса в духе С.М. Эйзенштейна, считает недостатком сходство монтажа «Манхэттена» с монтажом Дзиги Вертова: стремление показывать «жизнь врасплох» чревато чрезмерной калейдоскопичностью. В итоге, Зверев отмечает как недостаток двойственность экспериментов Дос Пассоса в области монтажа.

Но именно эта двойственность, с нашей точки зрения, и является одной из ключевых черт поэтики романа «Манхэттен» и поэтики романа-монтажа как жанра в целом. Раздробленность и цельность – нерасторжимое единство, которое актуализируется на всех уровнях организации художественного целого, а не только на повествовательном уровне. Безусловно, предельная активность автора, выраженная в формах и способах монтажа, при слабой роли традиционного нарративного посредничества, – это характерная черта и романа «Манхэттен», и, очевидно, жанра романа-монтажа в целом. Мы лишь подчеркиваем, что раздробленность в поэтике «Манхэттена» – это не побочный продукт и не недостаток созданного Дос Пассосом романа, а его неотъемлемая черта, диалектически дополняемая целостностью во всех аспектах художественного целого. В частности, это касается композиции эпизодов и структуры сюжета.

К условно выделяемой нами третьей группе исследователей относятся те, кто при кажущейся раздробленности видит целостность в романе, не считая первое качество художественным недостатком. Анализируя «Манхэттен» в книге «Порядок и Хаос. Мультилинейные романы Дос Пассоса, Дёблина, Фолкнера и Кёппена», К. Комар делает ряд ценных выводов о целостности романа Дос Пассоса⁵. Одним из структурных принципов, лежащих в основе организации романа, она называет повторение: «не только тематическое, но и структурное». Очевидно, что на тематическом уровне она выделяет повторяющиеся мотивы, на уровне текста – повторяющиеся детали, а на уровне композиции («структуры») – закономерности в расположении эпизодов.

Так, исследовательница отмечает, что героев, появляющихся в первой части романа, сближает «уровень притязаний» (фактически, мотив успеха). Прослеживая закономерности в соотношении трех частей, К. Комар выделяет проявление мотива смерти в сюжетных линиях, связанных с Бадом



Корпнингом, Стэном Эмери и Анной Коэн, и указывает на симметрию эпизодов, в которых эти герои погибают (в случае Анны это состояние, близкое к смерти). Также исследуются сходные детали в повествовании о том, как Бад Корпнинг попадает в город и как Джимми Хёрф покидает Манхэттен.

К. Комар выделяет и некоторые пространственно-временные особенности, хотя и не ставит такой цели специально. Так, она обращает внимание на пространственную границу, подчеркивая, что Бад переправляется на пароме перед приездом в город (который убьет его), Стэн переправляется на нем перед самоубийством, Эллен – перед абортom, и Джимми пользуется им, чтобы покинуть Манхэттен. На возможную оппозицию исторического и мифического времени указывает рассмотрение Нью-Йорка в числе древних городов, которые были обречены на разрушение. Наконец, отмечая, что, в то время как возраст Бада не меняется в эпизодах с его участием, в эпизодах с Эллен подчеркивается, как она растет, исследовательница привлекает внимание к особенностям течения художественного времени в связи с разными сюжетными линиями.

Исследуя, вслед за теми литературоведами, кто видел в романе внутреннее единство, целостность как диалектическое дополнение раздробленности в поэтике романа, мы в том числе будем ссылаться на анализ романа «Манхэттен» К. Комар. В настоящей работе мы сосредотачиваемся на целостности композиции эпизодов и сюжета романа.

В единственном русском переводе романа Дос Пассоса В. Стеничем название переведено на русский язык как «Манхэттен», но в оригинале это *Manhattan Transfer* – название большой пересадочной станции вблизи Нью-Йорка. «Пересадка на Манхэттене» – здесь герои романа пересаживаются на поезда, идущие в Нью-Джерси, или переправляются на пароме в нижний Манхэттен. Тем самым, в названии романа заложена не только семантика пространства (основное место действия – Манхэттен), но и семантика времени. Непостоянство, временное состояние – это черта биографий персонажей, особо подчеркиваемая способом рассказа об их судьбах. Персонажей в романе действует более ста, и есть только несколько героев, сюжетные линии которых проходят через весь роман. Проследить эти сюжетные линии достаточно сложно: во-первых, эпизоды с участием разных персонажей постоянно перемежаются друг с другом; во-вторых, между эпизодами, в которых действуют одни и те же герои, часто пролегает большая временная дистанция.

Композиция эпизодов в романе носит двойственный характер. С одной стороны, ей присуща бессистемность: эпизоды сменяют друг друга слов-



но бы в случайном порядке, а при развернутой системе персонажей это дезориентирует читателя. *Героев*, то есть персонажей, судьба которых занимает автора более, чем судьба других, мы выделяем *шесть* (Эллен, Бад, Джимми, Джордж Болдуин, Стэн, Конго). При этом *персонажей*, которые встречаются *хотя бы в двух эпизодах* романа (или в одном из двух о них хотя бы упоминается), можно насчитать *сорок один*. А *персонажей*, наделенных именами или анонимных, действующих только *в одном эпизоде* за весь роман, более *пятидесяти*.

Сюжетные линии, связанные с героями, начинаются в разное время (ранее всех – линии Эллен, Бада и Конго, позже – линии Болдуина и Джимми, позже всех – линия Стэна) и в разное время заканчиваются (линия Бада – в конце первой части, линия Стэна – в конце второй). Сюжетные линии, связанные с персонажами второго типа, могут распространяться на одну часть или даже на одну главу. Что касается третьего типа, то иногда персонаж может участвовать в эпизоде вместе с главным героем или второстепенным персонажем, но в чистом виде эпизодов с однократным участием персонажа или персонажей можно насчитать одиннадцать (из общего количества – ста сорока пяти).

Такое количество персонажей и связанных с ними сюжетных линий, а также наличие внешне не связанных с основным текстом эпизодов, безусловно, вносит вклад в раздробленность и композиции, и сюжета романа.

С другой стороны, развитие основных сюжетных линий строится по принципу, который, действительно, как отмечает А.М. Зверев, может быть сравним с монтажом С.М. Эйзенштейна. Линии развиваются одновременно и параллельно, таким образом, задавая ритм развитию всего художественного целого.

Роман состоит из трех частей, каждая из которых характеризуется определенным этапом параллельного развития сюжетных линий. Первая часть – начальный этап в судьбе героев романа: Эллен, Бада, Конго, Болдуина, Джимми. В этой же части возникают параллели в дальнейшем развитии судеб героев: Джимми, Эллен и Бада Корпнинга. Так, например, первый эпизод четвертой главы «Колея» начинается с рассказа о болезни матери Джимми – об ударе. В последнем, восьмом, эпизоде этой же главы читатель узнает о смерти матери Эллен. В следующем эпизоде, первом эпизоде пятой главы, «Паровой каток», говорится о похоронах матери Джимми.

Во второй части романа в комбинациях сюжетных линий глав с первой по шестую мы выделяем те линии, которые связаны с Эллен, Стэном и Джимми.



Уже во втором эпизоде первой главы, «Великая дева на белом коне», Эллен знакомится со Стэном; в остальных эпизодах (до седьмой главы), связанных с ними обоими, рассказывается об их любви и о том, как заканчиваются их отношения. Это монтируется с эпизодами с участием Джимми, в которых он или видит Эллен, или разговаривает о ней или с ней. Название первой главы, «Великая дева на белом коне», рождает ассоциацию с образом Эллен, а название второй, «Длинноногий Джек с Перешейка», с образом Джимми – особенно если учесть, что единственный эпизод с Джимми в этой главе централен. Так возникает намек на возможную будущую связь этих героев (подкрепляемый предыдущими параллельными событиями в их судьбах).

Крахом самого искреннего в жизни Эллен чувства – любви к Стэну, который, в седьмой главе второй части, совершает самосожжение в приступе белой горячки, открывается ряд финальных – апокалиптических – параллелей в жизни героев – описан путь практически каждого из них, за исключением Конго и Джимми⁶, к жизненному фиаско. Начало трагических событий – уже упомянутая глава «Американские горки»; в ней, в трех эпизодах, рассказывается только об одном событии – о смерти Стэна. События продолжают аборт Эллен; расставанием Эллен и Джимми после того, как она разлюбила его; арестами, предательствами, смертями, пожарами. Особо отметим еще один случай двойничества в романе. В предпоследнем эпизоде романа при пожаре в ателье страдает от ожогов Анна Коэн. События ее сюжетной линии (многочисленные связи) высвечивают линию Эллен – и Эллен становится свидетельницей пожара и страдает Анне, словно чувствуя их родство. Следующий за пожаром эпизод – согласие Эллен на брак без любви с Джорджем Болдуином; как и в случае с Бадом Корпнингом, есть оппозиция духовной и физической смерти (страдания) – но смерть или страдания Анны не контрастируют с судьбой Эллен, напротив, еще более подчеркивают ее духовную опустошенность и одиночество.

Помимо очевидных параллелей в судьбах, упорядочивающих события в романе и уменьшающих хаотичность повествования, в романе проявляются еще две особенности монтажа. Во-первых, это *наличие таких сюжетных линий или отдельных эпизодов, которые призваны или уточнить сюжетную линию одного из героев, или показать возможное ее альтернативное развитие* (в последнем случае можно говорить о феномене двойничества): судьбы Бада Корпнинга и Джимми. Во-вторых, это *высокая концентрация событийности в отдельных главах*: так, о событиях, ключевых для понимания сюжета и характеров персонажей, рассказано в по-



следней главе первой части, «Паровой коток», в седьмой главе второй части, «Американские горки», и в последней главе последней части, «Бремя Ниневии». Это придает особую динамику сюжету, тем более что, по наблюдению К. Комар, глава «Американские горки» находится посередине глав «Паровой коток» и «Бремя Ниневии», и во всех трех главах рассказано о смерти героев (Бад – «Паровой коток», Стэн – «Американские горки») или о пограничном состоянии со смертью (Анна – «Бремя Ниневии»). Глава «Американские горки», оправдывая свое название, становится своеобразной вершиной, занимая положение в центре глав второй и третьей частей романа: седьмая с начала и седьмая с конца.

Выявить комплексы мотивов, а вслед за этим – сюжетные схемы, реализующиеся в романе, и их переплетение, позволяет анализ пространственно-временных особенностей и библейской символики в романе (на которую исследователи вообще часто обращают внимание⁷).

В романе «Манхэттен» выделяются два пространственно-временных плана. Первый – *историческое время и пространство*, в котором действуют герои и персонажи. Второй упоминается в эпиграфах, названиях глав. Эпиграф из главы «Столица» о Вавилоне и Ниневии цитируется Стэнном Эмери в «Американских горках». О том, что Нью-Йорк постигнет судьба этих городов, говорит бродяга в главе «Бремя Ниневии». Второй план – это *мифическое время и пространство*: Вавилон и Ниневия, «проклятые города».

В романе создается миф о Нью-Йорке как о наследнике «проклятых городов». Таким образом, в его хронотопе сливаются как историческое и мифическое время, так и историческое и мифическое пространство. Связь авторской мифологии с *кумулятивным сюжетом* проявляется в том, что «накопление» городом и его жителями грехов оборачивается и подлинной (историческое время и пространство), и символической (мифическое время и пространство) катастрофой в последней главе романа, «Бремя Ниневии». Кумулятивный сюжет составляют мотивы греховности и обреченности (болезни, несчастного случая, смерти, аборта, беспомощности перед Нью-Йорком), библейские мотивы (наследования древним городам), апокалиптические мотивы (мотивы пожара, Вавилонской блудницы), лейтмотив небоскреба.

Циклический сюжет связан с героями Джимми и Конго. В сюжетных линиях Бада, Болдуина, Эллен и Стэна можно выделить первые две стадии развития циклического сюжета, но ни с одним из этих героев не связано внутреннее обновление, которое бы соотносилось с последней стадией развития сюжета; Бад и Стэн даже не возвращаются из «чужого мира»,



погибая. События, связанные с этими героями, вносят вклад в накопление бед и грехов Манхэттена.

Комплекс мотивов страха, успеха и отказа от него, пересечения границы Манхэттена и спасения (по отдельности соотносимых с кумулятивной схемой) позволяет возникнуть циклическому сюжету. Эти мотивы связаны с сюжетной линией Джимми и с духовно близкими ему героями Эллен и Стэном. В сюжетной линии Конго становится значимым отсутствие мотивов страха (герой не боится ничего) и успеха (он не думает об успехе или неуспехе); пересечение границы для него, в отличие от других героев, не становится важным событием; и спасение с этим героем не связано, так как он не испытывает внутренней потребности спастись. С такой организацией его сюжетной линии может быть связана *оппозиция, по-разному проявляющаяся в других романах-монтажах («Берлин, Александерплац» А. Дёблина, «Улей» К. Селы, «Голый год» Б. Пильняка), героя-индивидуалиста, который терпит поражение, и героя, причастного к жизни других и обретающего счастье (гармонию с собой, успокоение)*. Героём-индивидуалистом предстает Джимми, при характеристике его ухода из города как поражения (по К. Комар). Героём же, который причастен к жизни других, предстает Конго⁸.

Авторская мифология несет здесь особую функцию создания *связности событий* в романе. Кумулятивный сюжет – накопление городом грехов, поэтому он включает в себя практически все сюжетные линии; даже событие, в котором поучаствовал единократно упомянутый персонаж, вносит свой вклад в этот тип сюжета. Циклический же сюжет связан, прежде всего, с Джимми, который взаимодействует практически со всеми остальными героями романа и большим количеством второстепенных персонажей. С одной стороны, это свидетельствует о том, что в кумулятивном типе сюжета нашла отражение раздробленность, в то время как централизующую роль выполнил циклический сюжет. Но целостность также присуща и кумулятивному сюжету. Апокалиптические мотивы пронизывают весь роман, практически каждую сюжетную линию. Авторский мифологический подтекст оказывается настолько мощным, что скрепляет даже внешне не соотносимые друг с другом события. Мотивы болезни, несчастного случая, смерти, аборта встречаются практически в каждой главе, так же точно распространены библейские и апокалиптические мотивы.

Роман Дос Пассоса отличает установка, свойственная роману-монтажу в целом, *на принципиальную объективность в изображении со-*



блтий, связанных с персонажами и с героями (событий кумулятивного и циклического сюжета). Поэтому для того, чтобы выделить циклический сюжет, необходимо обратить внимание на особое место в композиции входящих в его состав эпизодов, на пространственно-временные особенности, позволяющие выделить комплексы мотивов, связанные с циклическим и с кумулятивным сюжетами, на разграничение персонажей (события, связанные с ними, входят в кумулятивную схему) и героев.

Оба типа сюжета объединяет раздробленность, и, с другой стороны, они объединяются в сюжетное целое (при этом в каждом типе сюжета разными средствами создается внутренняя целостность). Сюжетное целое возникает, в частности, благодаря особенностям хронотопа и связанному с ним авторскому мифологическому подтексту; соотносящимся с ним мотивам, которые входят в обе сюжетные схемы; наличию сюжетных линий «двойников» героев романа. В таком сюжетном устройстве проявляется *инвариантная* фрагментарная целостность сюжета жанра романа-монтажа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Dos Passos J.* Manhattan Transfer. Boston, New York, 2000. В статье используется перевод с англ. В. Стенича: *Дос Пассос Д.* Манхэттен. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1992 – и перевод автора статьи.

Dos Passos J. Manhattan Transfer. Boston, New York, 2000. V stat'e ispol'zuetsja perevod s angl. V. Stenicha: *Dos Passos D.* Manhjetten. M.: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovyh, 1992 – i perevod avtora stat'i.

² *Colley I.* Dos Passos and the Fiction of Despair. Totowa, N.J., 1978. P. 49.

³ *Mizener S.F.* Manhattan Transients. Hicksville, N.Y., 1977. P. 14.

⁴ *Зверев А.М.* Американский роман 20-х – 30-х годов. М., 1982.

Zverev A.M. Amerikanskij roman 20-h – 30-h godov. M., 1982.

⁵ *Komar K.L.* Pattern and Chaos. Multilinear Novels by Dos Passos, Döblin, Faulkner and Koerpen. Columbia, South Carolina, 1983.

⁶ Другая интерпретация финала романа и ухода Джимми: *Komar K.L.* Op. cit. P. 31–32.

⁷ *Gelfant B.* The American City Novel. Norman, 1954. *Mizener S.F.* Manhattan Transients. Hicksville, N.Y., 1977. *Котелевская В.В.* Трансформация общего сюжета и мифологических моделей в романах А. Дёблина и Дж. Дос Пассоса // Филологический вестник РГУ. 2000. № 2. С. 18–25.

Gelfant B. The American City Novel. Norman, 1954. *Mizener S.F.* Manhattan Transients. Hicksville, N.Y., 1977. *Kotelevskaja V.V.* Transformacija obschego sjuzheta i mifologicheskijh modelej v romanah A. Djoblina i Dzh. Dos Passosa // Filologicheskij vestnik RGU. 2000. № 2. С. 18–25.

⁸ Интерпретацию ухода Джимми из города как спасения, а также подробную характеристику сюжета романа и композиционных закономерностей в расположении эпизодов см. в



статья: *Драч И.Г.* Роман Джона Дос Пассоса «Манхэттен»: формы монтажа и художественное целое // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 41–58. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика). Мотив спасения может быть связан с героем-индивидуалистом, который хочет спастись, обособившись от обреченного города или покинув его (Эллен, Стэн, Джимми).

Drach I.G. Roman Dzhona Dos Passosa «Manhjetten»: formy montazha i hudozhestvennoe celoe // Vestnik RGGU. 2011. № 7 (69). S. 41–58. (Filologicheskie nauki. Literaturovedenie i fol'kloristika).



РОМАН С АВТОРСКИМИ ВТОРЖЕНИЯМИ:

к истокам метаромана

Статья посвящена проблеме разграничения романа с авторскими вторжениями и собственно метаромана в связи с вопросом о генезисе последнего. Высказывается гипотеза о связи метаповествовательных приемов в ранних формах романа с древней устной природой сказывания и с древней же нерасчлененностью авторской и героиней ипостасей субъекта изображения. Делается вывод о том, что на протяжении всей второй стадии поэтики эти приемы существуют в форме отдельных авторских вторжений, не превращаясь в равнопротяженную тексту произведения рефлексию над этим самым произведением как над целым, над особым миром.

Ключевые слова: метароман; авторские вторжения; синкретизм; нерасчлененность автора и героя.

В современном литературоведении чрезвычайно популярен термин «метароман». Тем не менее, как это часто бывает, различные исследователи, используя один и тот же термин, имеют в виду далеко не одно и то же. Особенно часто метароман смешивается с пограничным ему явлением – романом с авторскими вторжениями¹. Но обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот сами по себе не делают роман метароманом. Безусловно, приемы такого рода указывают на неполную автономность созданного в романе художественного мира, на его соотнесенность с иной системой координат, в которой действуют творец представленного в романе бытия и равный ему по статусу субъект – читатель. Однако роман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается как *целое, как особый мир*. Иначе говоря, метароман всегда направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого².

Проблема разграничения романа с авторскими вторжениями и собственно метаромана тесно связана с вопросом о генезисе интересующего нас жанра.

Метаповествовательные приемы встречаются уже в самых ранних формах романа как такового. Идеальный пример – «Золотой осел» Апулея (примерно 153 г. н. э.). Начинается роман обращением к читателям от лица рассказчика Луция (повествовательную ситуацию в романе можно охарактеризовать как *Ich-Erzählung*): «Вот я сплелу тебе на милетский манер разные басни, слух благосклонный твой порадую лепетом милым <...>. Я начинаю. – Но кто он такой? – спросишь ты. Выслушай в двух словах. Аттическая Гиметта, Эфирейский перешеек и Тенара Спартанская <...> –



вот древняя колыбель нашего рода. Здесь овладел я аттическим наречием, и оно было первым завоеванием моего детства. Вслед за тем прибыл я <...> в столицу Лациума и с огромным трудом, не имея никакого руководителя, одолел родной язык квиритов»³.

В дальнейшем мы опять встречаем вторжения в ткань рассказа из метаповествовательного плана. Рассказчик не просто обращается к слушателям, но и *рефлексирует над модусом своего повествования* («...знай, любезный читатель, что я рассказываю тебе трагическую историю, а не побасенки, и сменим-ка поэтому комедийные башмаки на котурны», с. 273). Порой он предупреждает сомнения *читателя*, которому *приписывает определенную инициативу*: «Но, может быть, придирчивый читатель, ты прервешь мой рассказ и возразишь: – Откуда же, хитрый ослик, не выходя за пределы мельницы, ты мог проведать, что втайне <...> замышляли женщины?» (с. 263). В то же время, вопреки фантастичности рассказываемых событий, рассказчик стремится соблюдать *конвенцию правдоподобности события рассказывания*: «О том, как это все происходило, я узнал из многочисленных разговоров, которые вели между собою люди. Но в каких выражениях напал обвинитель, что говорил в свое оправдание обвиняемый и вообще каковы были прения сторон, я и сам сведений не имею, так как там не присутствовал...» (с. 276–277).

К концу романа не только увеличивается число метаповествовательных вторжений (в IX–XI книгах) – из «технических» пояснений в последней XI книге романа они превращаются в *игру с воспринимающим сознанием*: «Может быть, ты страстно захочешь знать, усердный читатель, что там говорилось, что делалось? Я бы сказал, если бы позволено было говорить, ты бы узнал, если бы слышать было позволено. <...> Впрочем, <...> не буду тебя дольше томить. <...> Достиг я рубежей смерти, преступил порог Прозерпины и вспять вернулся, пройдя через все стихии; в полночь видел я солнце в сияющем блеске, предстал пред богами подземными и небесными и вблизи поклонился им. Вот я тебе и рассказал, а ты, хотя и выслушал, должен остаться в прежнем неведении» (с. 310–311).

По-видимому, отмеченное явление в большой степени связано с *метаморфозой героя из осла в жреца Исиды, а рассказчика – в автора*: как неоднократно отмечалось, в конце романа о Луции даются иные сведения, чем в начале. Жрец, который должен посвятить Луция в божественные таинства, получает пророчество от оракула, что «послан будет к нему уроженец Мадавы, человек очень бедный, над которым сейчас же нужно свершить священные обряды <...>. Предназначенный таким образом к божественному посвящению, я медлил <...> из-за недостатка средств. Жалкие крохи моего наследства были истрачены на путешествие, да и столичные



издержки значительно превышали расходы тех дней, когда я жил в провинции» (с. 314). В комментарии к этому месту С.П. Маркиш поясняет: «Судя по тому, что герой стал уже уроженцем Мадавры, Апулей говорит теперь о себе самом. Тогда, по-видимому, речь идет о путешествии его сначала в Афины, где он изучал философию, а затем – в Рим»⁴. М.Е. Грабарь-Пассек в статье «Апулей» тоже заостряет внимание на этом моменте: «Между тем как в первых же словах книги I герой говорит о своем чисто греческом происхождении из Пелопоннеса, в конце книги XI он оказывается уроженцем Мадавры, как сам Апулей, и едет в Рим, где становится судебным оратором – тоже черта биографии Апулея»⁵. С.Н. Бройтман пишет, что «разыгранное здесь вторичное превращение и сближение автора и персонажа особенно выразительно потому, что происходит после кризисной метаморфозы, пережитой героем»⁶.

Вопрос лишь в том, в какой степени это превращение «разыграно». По нашему мнению, дело здесь не столько в сознательной и свободной авторской игре, сколько в отзвуке древней синкретичности, **нерасчлененности автора и героя как активного и пассивного статусов божества**, который еще ощущается в повествовательной структуре «Золотого осла»: не случайно сближение Луция с автором происходит в романе после фазы символической смерти героя и прохождения его через преисподнюю, в момент возрождения к новой жизни.

Таким образом, **метаповествовательные приемы появляются уже на заре эйдетической эпохи поэтики** – но именно как **воспоминание о древней устной природе сказывания** и в комплекте с древней же нерасчлененностью авторской и геройной ипостасей. Как писал А.В. Михайлов даже о конце эйдетической эпохи, автор и герой «близки, потому что не успели разделиться, размежеваться... утвердиться каждый в своей особенности»⁷. Недаром для ранних романов характерно именно **повествование от первого лица**; так написан и «Сатирикон» Петрония, и греческие романы: «Повесть о любви Херея и Каллирои» Харитона, «Эфиопика, или Теаген и Хариклея» Гелиодора, «Левкиппа и Клитопонт» Ахилла Татия. В последнем рассказчиком выступает сам герой, Клитопонт, причем его повествование оказывается невероятно развернутой репликой в споре с автором о власти Эрота. Даже компактный и относительно строго выстроенный роман Лонга «Дафнис и Хлоя», где о героях речь ведется в третьем лице, начинается вступлением от первого, авторского, лица.

Как указывает И.П. Стрельникова, «эгонарративная форма», или «использование первого лица, где автор совсем не обязательно идентичен рассказчику, почти неперменная традиция жанра [античного – В.З.] романа»⁸. П. Грималь указывает на связь этой традиции с диалогами Платона и



Ксенофонта⁹; к этой же традиции апеллирует и О.М. Фрейденберг, говоря о «двуприродности античного способа повествования» и о «своеобразной структуре античных литературных жанров»¹⁰. Исследовательница вскрывает происхождение наррации и тем самым объясняет преобладание повествования от первого лица в античности: «По большей части в самом этом “я-рассказе”, в активном “я”, лежит пассивное “я”, ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное “я” еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает “я” объектное. Форма такого первоначального рассказа – прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание – подвиги и страдания»¹¹.

Очень любопытные рудименты этой «двойной системы античного рассказа» обнаруживаются в «Повести о любви Херея и Каллирои» Харитона (начало II в.). Автор здесь тоже постоянно *обнаруживает свое присутствие*. Харитон начинает и заканчивает роман утверждением своего авторства: «Харитон афродисиец, писец ритора Афинагора, расскажу я историю одной любви, происшедшую в Сиракузах»¹²; «Столько написал я про Каллирою» (с. 166). Здесь реальный (биографический, первичный, «не созданный») автор, вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором) и автор-творец как бы еще не разделились.

Текст романа не только «обрамлен» высказываниями нарратора от первого лица, но и включает ряд его комментариев. Простейшие реплики направлены на *структурирование* произведения, некоторые раскрывают *мнение нарратора* о рассказываемых событиях, а также о предполагаемом *восприятии их потенциальным читателем* («И думаю я, что и заключительная часть этой повести окажется приятной читателям, которых она освободит от мрачности тех событий, какие изложены в предшествующих ей частях», с. 146). Самое же интересное состоит в том, что в последней, восьмой, части романа *пересказывается содержание предыдущих семи книг* – но уже не от авторского первого лица, а *от лица главного героя Херея*. В романе этот заключительный эпизод мотивируется тем, что родной город героев еще не знает их истории, и слушателем выступает именно народ Сиракуз (а не читатели книги Харитона). Но ведь нарратору достаточно было бы в одном предложении удостоверить, что Херей рассказал присутствующим свою историю! Вместо этого она полностью (хотя и относительно сжато) рассказывается заново¹³. Таким образом, в романе возникает **внутренняя потребность в том, чтобы продублировать повествование**, вложив его на этот раз в уста главного героя, сделав последнего нарратором. По нашему мнению, здесь происходит то же самое, что несколько иначе свершилось и в «Золотом осле», – **сближение героя с автором** после про-



хождения первого через символическую смерть (в виде ряда потенциально смертоносных событий).

Есть и еще одна важная функция финальной передачи герою статуса нарратора: **его рассказ** оказывается **необходим для завершения романа**. Собственно, сразу после повествования Херея народ принимает последние священные решения, а Каллироя одновременно припадает к статуе Афродиты и благодарит ее за обретение возлюбленного. **Рассказ оказывается жертвой**, которую как бы возлагают на алтарь **для благополучного окончания рассказанных в романе событий**. Как писала О.М. Фрейденберг о жанре греческого романа, «в заключительной <...> части герой приходит в храм и перед лицом божества рассказывает обо всем, что он “содеял и претерпел”... <...> Тут “рассказ” носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается»¹⁴.

Эта архаичная основа наиболее явственна в романе Гелиодора «Эфиопика» (III в.), в заключительной книге которого героев – Теагена и Хариклею – назначают в жертву богу Гелиосу. Рассказ же Хариклеи о том, что претерпели она и ее возлюбленный Теаген, оказывается выкупом за их жизни: *сам акт рассказывания здесь становится заместительной жертвой* богам. Рационально это объясняется в романе тем, что девушка признается потерянной дочерью эфиопского царя, но семантика *выкупного рассказа* просматривается здесь весьма отчетливо – тем более что после рассказа героини боги отвергают жертву в виде десяти юношей и девушек, которых должны были умертвить вместе с Хариклеей и Теагеном. Причем последний совершает подвиги солярного героя – одерживает победу над быком (священным «солнечным» животным – и воплощением бога-солнца, и жертвой ему) и гигантом-силачом. Одновременно нельзя забывать, что имя (или, возможно, псевдоним) автора романа – Гелиодор, т.е. «дар Солнца» (а Хариклея происходит из рода Гелиоса). Таким образом, **восстанавливаются исходное семантическое тождество бога и быка, жреца и жертвы, автора, героя, слушателя и рассказа**, их «оборачиваемость», составляющие глубинную основу смысла происходящего.

Как и Харитон, Гелиодор отчетливо заявляет о своем авторстве в финальных строках романа, как бы вместо подписи: «Такое завершение получила эфиопская повесть о Теагене и Хариклее. Ее сочинил муж финикийнин из Эмесы, из рода Гелиоса, сын Теодосия Гелиодор»¹⁵. При этом повествование с самого начала ведется от первого, авторского, лица. Вторжения автора немногочисленны и обычно ограничиваются формулой «думается мне». Но очень любопытно, что в романе встречается множество *сравнений происходящих событий с действием драмы*. Эти сравнения часто припи-



саны самим героям, находятся в их кругозоре. Например, Хариклея как бы выказывает заботу о соразмерности жизненного представления, восклицая во время свадьбы Кнемона и Навсиклеи: «...О судьба и боги, <...> вы не даете нам того же, что им. Вы так до бесконечности затягиваете действие о нас, что оно заглушает всякую другую сцену» (с. 385).

Жизнь свою воспринимают как театр чуть ли не все персонажи романа. В рассказе Кнемона его мачеха Демэнета, влюбившаяся в пасынка, видит себя героиней трагедии Еврипида: «Демэнета была уже вне себя <...>, подбежала и обняла меня. – О мой юный Ипполит, о сын Тезея! – восклицала она» (с. 253). В другом месте второстепенный персонаж обнаруживает свое знакомство с «Поэтикой» Аристотеля, критикуя вводные эпизоды: «– Погоди, – возразил Кнемон. – “Зачем ворваться хочешь ты неистово”, как говорят трагические поэты. Некстати было бы мне вносить в ваши бедствия, как эпизод, еще и мои собственные» (с. 252).

Любые неожиданные происшествия герои сравнивают с приемом *deus ex machina*, причем Хариклея, выказывая понимание условности театра, выражает следующие опасения: «...он [Гидасп] будет, пожалуй, считать насмешкой и дерзостью, что какие-то пленники, предназначенные к рабству, <...> появившись точно при помощи театрального приспособления, выдают себя за царских детей» (с. 466). В конце романа *условный прием deus ex machina оказывается жизненной правдой*, когда жрец Сисимитр говорит царю Гидаспу: «...Боги не желают принять приготовленной для них жертвы, раз они тебе от самых алтарей явили, что всеблаженная Хариклея – твоя дочь и, словно при помощи театрального приспособления, доставили из глубины Эллады ее воспитателя...» (с. 501).

Как театр воспринимает описываемые события и сам автор: «Но когда <...> Тиамид потрясал уже копьём над спиной брата <...> (горожане, словно в театре, обступив стену, обсуждали это зрелище), тогда-то <...> некая судьба <...> трагически дополнила действие новым эпизодом, внося сюда, как бы для сопоставления начало другой драмы, и заставила Каласирида в тот день и час появиться словно на театральной машине... <...> и состязание, <...> трагически начавшись, вдруг кончилось, как в комедии. <...> Все завершала любовная часть представления – Хариклея и Теаген...» (с. 399–401).

Очевидно, мы имеем здесь дело с метарефлексией, сопоставляющей жизнь и искусство. В «Эфиопике» **роман еще не осознает себя романом** – пока и слова-то такого нет, – но уже **не только искусство воспринимается как отражение жизни**, но и наоборот – **жизнь мыслится как подобие искусства**. Это существенный шаг вперед по сравнению даже с «Золотым ослом», хотя метароман еще, в сущности, невозможен – в большой степени



потому, что собственно жанр романа не сложился окончательно (показательно, что реальность в «Эфиопике» сопоставляется именно с драматическим родом литературы и только тогда, когда жизнь выходит из колеи обыкновенного).

Таким образом, метаповествовательные приемы появляются в самом начале эйдетической эпохи поэтики как отзвук эпохи синкретизма с ее нерасчлененностью авторской и геройной ипостасей. Эти приемы продолжают существовать на всем протяжении второй стадии поэтики – но именно как отдельные авторские вторжения и метаповествовательные «фокусы», не превращаясь в равнопротяженную тексту произведения рефлексии над этим самым произведением как над эстетическим целым.

Так, византийский роман, восприняв от греческого сюжетную схему и ряд других жанровых особенностей, унаследовал и авторские вторжения. Однако в разных произведениях они неоднородны и в количественном, и в качественном отношении. Как показывают наблюдения, **чем византийский роман ближе к риторической учености, тем авторских вторжений меньше**; когда же в роман **проникает фольклорный элемент, эти вторжения увеличиваются в числе и становятся разнообразнее**. Последнее вполне объяснимо, если помнить о том, что фольклор сохраняет древнейшие синкретические черты, в том числе синкретизм субъектный, внешне проявляющийся в спонтанном, немотивированном переходе высказывания от первого лица к третьему и наоборот.

Пример ученого византийского романа, характеризующегося довольно строгим следованием греческому образцу и скромным числом авторских вторжений, – «Повесть об Исминии и Исмине», приписываемая Евматии Макремволиту (XII в.). Как и греческий роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт», на который она очевидно ориентирована, «Повесть об Исминии и Исмине» рассказывается от первого лица: главный герой Исминий описывает историю своей любви некоему Харидуку, который лишь однажды мельком упоминается в самом начале («Жребий, милый мой Харидук, выпал мне; и вот я в венке, и священный вестник в Авликомид»¹⁶). То, что роман представляет собой рассказ протагониста, в дальнейшем не акцентируется: здесь очень мало метаповествовательных элементов, указывающих на структурирование текста нарратором.

Вторжения из метаповествовательного плана, как правило, *извиняют отсутствие деталей*: «И вот я прибыл туда; к чему рассказывать обо всем, что было в пути?» (с. 46); «Итак возлежим я, Кратисфен, Сосфен и Панфия, его супруга. Зачем подробно перечислять все угощения и услаждения?» (с. 48). Иногда нам напоминают о том, что в рамках романа у Исминия есть слушатель – Харидук: «Если б тебя поставили им судьей,



не знаю, кому присудил бы ты победу» (с. 47). Некоторые же вторжения, подобно гелиодоровским, *сближают историю героя и драму*: «Я отвечаю: <...> Стремясь узнать больше, ты стремишься к настоящей драме, к настоящей трагедии» (с. 88); «Моя госпожа в ответ: “Твоя жизнь подлинно драма, поистине трагедия”» (с. 89).

Автометарефлексия, как обычно, *усиливается к концу* романа. В последней одиннадцатой книге прямо проговаривается то, что рассказ героя является жертвой божеству: «...добрейший жрец: “Дева, дитя мое, – говорит, – вот Аполлон <...> соединяет с тобой этого вот прекрасного Исминия, а ты не хочешь даже принести в жертву богу рассказ о пережитых тобой превратностях, чтобы эта повесть сохранилась навеки <...>?”» (с. 107).

Некая вторичность романа, в том числе его (мета)повествовательной организации, в конце любопытнейшим образом разрушается посредством **метарефлексивного парадокса**: с одной стороны, утверждается **превосходство жизни и любви над искусством**, над рассказом о них («...мое брачное торжество было выше велегласия Гомера, выше всякой музыки, выше всякой искушенной в риторике речи», с. 109), а с другой, – **необходимость словесного памятника жизненному опыту** героев. Причем оказывается, что этот памятник будет воздвигнут даже вопреки воле богов, посрамленных героями (Зевсу они предпочли Эрота, а Посейдон не смог над ними восторжествовать): «...Если Зевс не допустит в горние выси повести о наших деяниях, если Посейдон не запечатлеет ее на морских волнах, если Гея не воплотит в растения и цветы, <...> она будет записана палочкой для письма и чернилами Гермеса языком, *дышащим риторическим пламенем* [курсив мой – В.З.], и кто-нибудь из потомков перескажет ее и словесно как бессмертный памятник воздвигнет золотую статую. <...> Название книги будет: “Повесть об Исмине и обо мне, Исминии”» (с. 110).

Таким образом, здесь уже начинает **складываться вопрос**, который впоследствии **станет центральным для жанра метаромана**, – вопрос о соотношении жизни и искусства: что же «выше» – «велегласие Гомера», «муза», «риторическое пламя», причастные вечности, или «брачное торжество» здесь и сейчас, реальность любви? В романе, как показано выше, ответа не дается – видимо, в большой степени потому, что этот **вопрос еще не осознается автором как проблема, требующая некоторого разрешения**. Создается здесь и чисто повествовательный парадокс: нарратором изначально заявлен сам герой, Исминий, но в финальной речи оказывается, что повесть его (а ведь мы ее и читаем!) перескажет «кто-нибудь из потомков». Здесь тоже просвечивает **субъектная нестабильность**, столь характерная для ранних романов.



Любопытный пример **увеличения числа авторских вторжений по мере движения от книжной учености к фольклору** являет собой «Повесть о Дросилле и Харикле» Никиты Евгениана (XII в.), занимающая промежуточное положение между указанными полюсами. Роман довольно отчетливо распадается на две неравные части – с первой по пятую и с шестой по девятую книги. А.Д. Алексидзе, сравнивая «Повесть о Дросилле и Харикле» с непосредственным ее образцом – романом в стихах Феодора Продрома «Роданфа и Досикл», пишет: «Общих с Продромом мест в первой половине романа несравненно больше, чем во второй <...>. В последних же главах Никита Евгениан освобождается не только от влияния Продрома, но и от традиционных мотивов, образов, общих мест греческого романа»; «последние главы оригинальны не только в отношении сюжета, но и всего текста, почти полностью лишенного реминисценций»¹⁷.

Со своей стороны добавим, что **этой сюжетной и стилевой динамике соответствует распределение авторских вторжений**: в первой – пятой книгах их почти нет (если судить по переводу Ф.А. Петровского, имеется всего одно, в самом начале: «А все бутоны этих роз закрытые, / Или, скорее, лишь едва дышавшие, / Лелеяли цветок, как новобрачную. / Причину же этого, наверное, / Лучи сочтем *мы* Светоносца жаркие»¹⁸), тогда как в шестой – девятой книгах они появляются чаще. Как правило, эти вторжения осуществляются в *первом лице множественного числа* и представляют собой некие *общие места*, всем якобы известные наблюдения над жизнью, например:

– Увы! Прекрасной Каллигоны нет в живых!
Судьбой бесчеловечной сражена она! –
Клеандр воскликнул и с последним словом свой,
Для всех внезапно, тут же испустил он дух.
Ведь часто, *как мы видим*, даже острый меч
Не так сражает, как печаль жестокая (с. 109).

Характерно, что эти вторжения иногда *отсылают к литературе*:

Настало утро, и уже румяный день
Распространил сиянье всюду яркое
Великого светила лучезарного,
Из Океана над землей взошедшего
(*Как нам рисует мудрая поэзия*)... (с. 90).

В романе, который в целом написан высоким, книжным стилем, есть совершенно *буффонная сцена*, на которую всегда обращают внима-



ние исследователи, – она и вправду очень выделяется акцентированием материально-телесного низа, что крайне неожиданно в условно-идеальном мире романа. В этой сцене старушка Мариллида, в доме которой после долгих несчастий встретились главные герои, на радостях («совсем развеселившись и подвыпивши») пляшет и, споткнувшись, падает и пускает ветры, что вызывает взрыв смеха у ее гостей:

Но вот Клеандр поднялся и едва-едва
Старушку наконец поставил на ноги,
Боясь, чтоб напоследок, *как мне кажется,*
Она еще к тому же не обгадилась
И головой бы снова не ударилась... (с. 98–99)

Интересно, что здесь **автор в первый и последний раз говорит от первого лица единственного числа: вольная фольклорная стихия, очевидно, заставляет его отбросить риторические чинность и скованность.** Зато другие сцены и речи персонажей, имеющие элемент мета-рефлексии, все еще полны книжной учености: так, Каллидем, соперник Харикла, сравнивает положение своей возлюбленной и собственное с ситуацией мифологических и литературных персонажей (Геро и Леандр, Галатея и Полифем), включая героев греческих романов. Вдвойне интересно, что Каллидем – «ложный возлюбленный», соперник протагониста – вспоминает не только идеальные пары любовников, как Дафнис и Хлоя из романа Лонга, но и – будто наделен способностью к самоанализу – героев, находившихся в тех же отношениях к ним, как и он сам – к Дросилле:

И, кроме этих древних полюбовников,
Аrsaки к Феагену вспомни ты любовь,
К прекрасной Хариклее Архемана страсть (с. 81).

Гораздо более **обильные и разнообразные авторские вторжения** мы встречаем в **позднейших византийских романах, обильно черпающих из фольклорного источника и типологически близких к западноевропейскому рыцарскому роману.** Такова, например, «Любовная повесть о Каллимахе и Хрисоррое», приписываемая Андронику Комнину (XIV в.). По характеристике Т.В. Поповой, это «сказочно-фольклорный роман», где «препятствия к воссоединению разлученных влюбленных описываются <...> в стиле фольклорных повествований: замок, где живет возлюбленная, непременно охраняется страшными змеями, чудовищными драконами, дикими львами, хищными птицами <...>; влю-



бленному герою непременно препятствуют козни злой старухи-колдуньи, имеющей дело с нечистой силой <...>. Но все, как обычно бывает в народной сказке, оканчивается благополучно...»¹⁹.

Нарратор в романе о Каллимахе и Хрисоррое гораздо более *непосредственно выражает свои чувства*, нежели его предшественники – рассказ то и дело прерывается его взволнованными восклицаниями:

Посередине потолка – но и сказать мне жутко –
На волосах висела там девица одиноко –
Трепещет сердце у меня, душа трепещет в страхе –
На волосах – увы, судьбы неслышанная воля –
На волосах висела там девица – я смолкаю,
Да, я смолкаю, но пишу, а сердце замирает...²⁰

Такая же эмоциональность, сразу же указывающая на определенное отношение повествователя, его равнодушие к описываемому, окрашивает все характеристики персонажей или событий:

Старуха же зловредная, чертовское отродье,
И молнии сообщница, родительница грома,
Исчадь сатанинское, русалок повитуха,
Сопутница и всяких бед, и замыслов коварных... (с. 395–396)

Как и в предшествующей романной традиции, нарратор пользуется терминами литературного метатекста, структурируя свое повествование: «Как я подробно разъясню теперь в своем рассказе» (с. 393); «Опять тяну я свой рассказ и замедляю снова, / Но нетерпенье ты уйми и подожди немного, / И всю историю тогда узнаешь ты подробно» (с. 396). Он часто обращается к читателю, при этом полностью *отбрасывая конвенцию включенного в рамку романа слушателя*: здесь «**экстрадиегетический**» (внешний по отношению к миру героев) **читатель – постоянный спутник повествователя**. К нему обращены не только реплики нарратора внутри основного текста романа, но и *заголовки частей*, подвергающиеся **метатекстуализации**, например: «1. Начало повести и то, что дальше приключилось»; «3. О деве, что висела там, рассказ идет печальный»; «8. Смотри и удивляйся ты старухи вероломству»; «13. Теперь послушай песенку пришельца Каллимаха» и т.д.

В западноевропейском рыцарском романе, с которым типологически (а иногда и генетически) сближается поздний византийский, можно отметить те же приемы, хотя число, разнообразие и самая степень живости авторских вторжений здесь, как правило, выше. Но авторское при-



существование в мире произведения, его метаповествовательные «выходы» и прозрачность границ художественной и внехудожественной реальностей в этот период – всегда **явления естественные, а не «искусственные», сознательно разыгрываемые** ради определенного художественного задания. Только тогда, когда появится установка на «разыгрывание» и остро проблематизируются взаимоотношения искусства и действительности (а впервые это произойдет в «Дон Кихоте»), и возникнет **жанр** метаромана. До этого времени будут возможны лишь отдельные метаповествовательные приемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Авторские вторжения» (intrusions d'auteur, interventions d'auteur) – излюбленный термин французских литературоведов. См., например: *Jenett Ж.* Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 283–299; *Raimond M.* Le Roman. Paris, 2000; *Rousset J.* Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986 и др. Этими исследователями вопрос о разграничении метаромана и романа с авторскими вторжениями не ставится.

Zhenett Zh. Granicy povestvovatel'nosti // Zhenett Zh. Figury: V 2 t. M., 1998. T. 1. S. 283–299; *Raimond M.* Le Roman. Paris, 2000; *Rousset J.* Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986.

² См. подробнее об инварианте жанра метаромана: *Зусева В.Б.* Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. 2007. № 7. С. 35–44; о разграничении романа с авторскими вторжениями и метаромана на материале новейшей литературы: *Зусева В.Б.* Метароман и роман с авторскими вторжениями: самоидентификация героя («Под сетью» и «Море, море» А. Мёрдок) // Школа теоретической поэтики: Сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М., 2010. С. 145–165.

Zuseva V.B. Invariantnaja struktura i tipologija metaromana // Vestnik RGGU. 2007. № 7. S. 35–44; *Zuseva V.B.* Metaroman i roman s avtorskimi vtorzhenijami: samoidentifikacija geroja («Pod set'ju» i «More, more» A. Mjordok) // Shkola teoreticheskoj pojetiki: Sbornik nauchnyh trudov k 70-letiju Natana Davidovicha Tamarchenko. M., 2010. S. 145–165.

³ *Апулей.* Метаморфозы / Пер. М. Кузмина // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1959. С. 101. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Apulej. Metamorfozy / Per. M. Kuzmina // Apulej. Apologija. Metamorfozy. Floridy. M., 1959. S. 101.

⁴ *Маркиш С.П.* Комментарии // Апулей. Указ. соч. С. 425.

Markish S.P. Kommentarii // Apulej. Ukaz. soch. S. 425.

⁵ *Грабарь-Пасек М.Е.* Апулей // Апулей. Указ. соч. С. 366.

Grabar'-Passek M.E. Apulej // Apulej. Ukaz. soch. S. 366.

⁶ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004. С. 137.



Brojtnan S.N. Istoricheska ja pojetika // Teorija literatury: V 2 t. / Pod red. N.D. Tamarchenko. T. 2. M., 2004. S. 137.

⁷ *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 346.

Mihajlov A.V. Pojetika barokko: Zavershenie ritoricheskoj jepohi // Istoricheska ja pojetika: Literaturne jepohi i tipy hudozhestvennogo soznanija. M., 1994. S. 346.

⁸ *Стрельникова И.П.* «Метаморфозы» Апулея // Античный роман: Сб. ст. / Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1969. С. 341.

Strel'nikova I.P. «Metamorfozy» Apuleja // Antichnyj roman: Sb. st. / Pod red. M.E. Grabar'-Passek. M., 1969. S. 341.

⁹ *Grimal P.* L'originalité des «Métamorphoses» d'Apulée // Information littéraire, IX. 1957. № 4. P. 156–162.

¹⁰ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 271.

Frejdenberg O.M. Mif i literatura drevnosti. M., 1998. S. 271.

¹¹ Там же. С. 268.

Там же. С. 268.

¹² *Харитон.* Повесть о любви Херея и Каллирои / Пер. И. Толстого // Греческий роман. М., 1988. С. 21. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Hariton. Povest' o ljubvi Hereja i Kalliroi / Per. I. Tolstogo // Grecheskij roman. M., 1988. S. 21.

¹³ Такие рассказы-ревизии разной степени протяженности вообще характерны для греческого и византийского романа, что не раз отмечалось в научной литературе. Однако попытки связать эту жанровую особенность с отголосками синкретизма автора и героя, насколько нам известно, не делалось.

¹⁴ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 266–267.

Frejdenberg O.M. Ukaz. soch. S. 266–267.

¹⁵ *Гелиодор.* Эфиопика, или Теаген и Хариклея // Греческий роман. М., 1988. С. 502. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Geliodor. Jefiopika, ili Teagen i Harikleja // Grecheskij roman. M., 1988. S. 502.

¹⁶ *Евматий Макремволит.* Повесть об Исминии и Исминне // Византийская любовная проза. М., 1965. С. 46. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Evmatij Makremvolit. Povest' ob Isminii i Ismine // Vizantijska ja ljubovna ja proza. M., 1965. S. 46.

¹⁷ *Алексидзе А.Д.* Византийский роман XII в. и любовная повесть Никиты Евгениана // Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле. М., 1969. С. 131, 134.

Aleksidze A.D. Vizantijskij roman XII v. i ljubovna ja povest' Nikity Evgeniana // Nikita Evgenian. Povest' o Drosille i Harikle. M., 1969. S. 131, 134.

¹⁸ *Никита Евгениан.* Повесть о Дросилле и Харикле / Пер. Ф.А. Петровского. М., 1969. С. 8. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Nikita Evgenian. Povest' o Drosille i Harikle / Per. F.A. Petrovskogo. M., 1969. S. 8.



¹⁹ *Попова Т.В.* Народная литература эпохи Палеологов // Фрейберг Л.А., Попова Т.В. Византийская литература эпохи расцвета. IX–XV вв. М., 1978. С. 203.

Popova T.V. Narodna ja literatura jepohi Paleologov // Frejberg L.A., Popova T.V. Vizantijskaja literatura jepohi rascveta. IX–XV vv. M., 1978. S. 203.

²⁰ Любовная повесть о Каллимахе и Хрисоррое / Пер. Ф.А. Петровского // Памятники византийской литературы IX–XIV веков. М., 1969. С. 390. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Ljubovna ja povesť o Kallimahe i Hrisorroie / Per. F.A. Petrovskogo // Pamjatniki vizantijskoj literatury IX–XIV vekov. M., 1969. S. 390.



ИДЕЯ МЕТАХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

В статье рассматриваются некоторые варианты идеи метахудожественности в границах теории русского символизма: теургическое творчество в понимании Вяч. Иванова и А. Белого, пушкинская поэзия о поэзии в описании В.С. Соловьёва, двулика художественная форма в представлении Вяч. Иванова

Ключевые слова: теургическая задача искусства; В.С. Соловьёв; «поэзия поэзии», Вяч. Иванов; двулика художественная форма.

В настоящей статье мы хотели бы прояснить вопрос о реализации идеи метахудожественности в эстетике русского символизма (следуя существующей традиции использования приставки «мета-» для обозначения саморефлексивной природы того или иного явления).

Так, например, символистское обоснование метапоэзии связано с теургической задачей искусства. В статье «Взгляд Скрябина на искусство» (1915/1916) Вяч. Иванов выражает свое понимание теургии через эстетику немецких романтиков. Описывая идеал свободы искусства в положительном смысле, как утверждение «свободной действительности», он находит веру в освобождающую силу искусства «в душе Гете, в душе Шеллинга и первых романтиков иенского кружка, особенно же в божественно окрыленной душе мистика Новалиса, блистательно, но лишь интуитивно наметившего учение о теургическом назначении искусства как о возобновленном после долгих веков чарований пращура лирников – Орфея»¹.

Связь идеи теургического творчества с романтической теорией «трансцендентальной поэзии» наиболее заметна в программной статье Вяч. Иванова «О границах искусства» (1913). «Заповедный», то есть противозаконный по отношению к законам природы искусства предел преодолевается в теургическом «переходе», который автор описывает как «трансценс»: «...этот невозможный в гранях наличной данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия». В результате осуществления подобного трансцендентального перехода «символ становится плотью, и слово – жизнью животворящею, и музыка – гармонией сфер»².

Применительно к художественной практике символизма теургическое творчество лирического типа было исследовано С.Н. Бройтманом. Ученый, следуя традиции понимания теургии как «выхода за ограждение символов», особо отмечает то обстоятельство, что «идея теургии служит



завершением основополагающей для школы теории символа». При этом, напоминает автор, «дремлющий в символе миф и есть, по Вяч. Иванову, жаждущая воплощения теургическая действительность»³. В самом деле, на основе идей В.С. Соловьева Вяч. Иванов сближает мифотворчество с теургической целью искусства и утверждает всенародно-религиозную природу мифа: «Если возможно говорить, как Вл. Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них»⁴.

Говоря о двух вариантах воплощения принципа теургии в лирике русского символизма, С.Н. Бройтман основывается на поэтических принципах В. Брюсова и Ф. Сологуба. Первый вариант – «автономно-эстетический» – автор видит в брюсовском «Сонете к форме»: «Теургия здесь предстает как творчество, равновеликое творчеству природы и даже превосходящее его благодаря тому, что его плод не только совершенен и завершен в себе (как цветок), но также на себя авторефлексивно обращен (как сонет)». Второй вариант теургического творчества, представленный Ф. Сологубом, автор определяет как ««меонический» (букв. “не сущий”, но “становящийся” и “творимый”))». Творчество приносит не только художественный, но и бытийный плод: «Слышу голос милой, / Вижу милый лик. / Не моей ли силой / Милый лик возник?». Особенностью этого стихотворения ученый считает то, что «оно претендует не на отражение реальности, а на создание ее, приравнивающее автора к демиургу...»⁵.

Особый интерес в свете изучения метапоэтической природы лирики в теории русского символизма представляют те статьи В.С. Соловьева, в которых он приводит примеры «поэзии поэзии», обращаясь к образам поэта, поэзии и поэтического вдохновения. Это статьи, посвященные лирике Фета и Полонского, а также статья «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899). Именно с нее и начинается в русской эстетике начала XX в. конкретная разработка вопроса о том, как сама поэзия способна решить проблему своего происхождения и способов осуществления творческой деятельности в лирике. Поэзия Пушкина, считает автор статьи, оказывается самым ярким примером поэзии о поэзии: «Самая сущность поэзии, – то, что собственно ее составляет или что поэтично само по себе, – нигде не проявлялась с такою чистотою, как именно у Пушкина <...> все-таки Пушкин остается поэтом по преимуществу, более беспримесным, – чем все прочие, – выразителем чистой поэзии»⁶.

Исходный тезис философа, направляющий его на изучение поэзии в лирике Пушкина, состоит в том, что поэзия служит делу истины и добра «по-своему, только своею красотою и ничем другим. <...> Следовательно,



все действительно поэтичное – значит, прекрасное – будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» (321). Первым примером художественного доказательства «неподдельной красоты» пушкинской поэзии становятся строки из стихотворения «Муза»: «Может быть, семиствольная цевница, которую дала ему Муза, была сделана из болотного тростника, но –

Тростник был оживлен божественным дыханьем
И душу наполнял святым очарованьем...» (323).

«Бесценное достоинство и значение Пушкина» философ видит в тех его произведениях, которые он называет «вдохновенными». Одним из таких произведений оказывается стихотворение «19 октября» (1825) – здесь «веет “дух песен” из светлого отрочества» и «воскресает материнская ласка Музы:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волненье мы познали;
С младенчества две Музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел» (323–324).

Но реальность поэзии может быть выражена и без помощи метафор; свидетельством того, что у Пушкина можно найти «совершенно трезвое, точное <...> чуть не протокольное описание» творческого процесса, является стихотворение «Осень». «Внутренний опыт всех других поэтов» представлен здесь в виде соблюдения необходимых условий творческой деятельности: «полного уединения», «лучшего места – глухой деревни», «лучшего времени – глухой осени» (324). Текст девятой, десятой и одиннадцатой строф «Осени» превращается в «отчет поэта о процессе своего творчества» (327). Поэзия не как «деятельность ума», а как «состояние души» изображается Пушкиным в виде звуков и образов, которые приходят к нему сами собой (328):

И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо – к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.



Здесь же В.С. Соловьев указывает на стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829) как на противоположный случай описания поэтической деятельности в лирике Пушкина: «Правдивое описание настоящего творчества прекрасно оттеняется в другом стихотворении таким же описанием безнадежно-тщетной попытки *намеренного* сочинительства в поэзии:

Беру перо, сию, насильно вырываю
У Музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук <нейдет>... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный...
Усталый, с лирою я прекращаю спор» (Там же).

В третьей главке статьи автор подходит к вопросу о художественной саморефлексии в поэзии: «Поэтический гений не зависит от самостоятельности ума, но он не лишен самосознания. И без философского размышления истинный поэт непосредственно знает о существенном характере творчества, о его безвольной, пассивной основе. Мы видели его описание самого процесса, как создаются поэтические произведения. В других стихотворениях мы находим более общие, суммарные очерки того, что есть поэзия по мысли или, лучше сказать, по внутреннему опыту, по творческому самосознанию Пушкина. Будем внимательны, – обращается к читателю автор статьи, – ведь это сама поэзия свидетельствует о себе устами своего любимого сына, или – прозаичнее говоря – ведь это *показание эксперта*» (329–330).

Собственно «поэзия о поэзии», по мнению В.С. Соловьева, представлена в творчестве Пушкина семью произведениями зрелой поры его жизни – «Пророк» (1825), «Поэт» («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...», 1827), стихотворение «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830), драматическая сцена «Моцарт и Сальери» (1830), «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом», 1831) и «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836). В этих произведениях, говорит автор статьи, Пушкин открывает «свои мысли или свои внутренние опыты относительно существенного характера и значения поэзии, художественного гения вообще и настоящего призвания поэта» (330).

В то же время стихотворение «Муза» не может быть причислено к «настоящим выражениям поэтического самосознания Пушкина, хотя сущность поэзии у же указана здесь в самой общей своей черте» (331).



В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой, и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала,
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Дл В.С. Соловьева это стихотворение не является «документом поэтического опыта» Пушкина: в 1821 г., когда оно было написано, поэт еще не созрел для углубления в смысл художественного творчества, ведь содержание и форму своего произведения он заимствует у А. Шенье (332).

Наибольшее внимание автор статьи уделил стихотворению «Пророк» (5–10 главки), в котором он дал «идеальный образ истинного *поэта* в его сущности и высшем призвании» (342). Специфическая терминология «поэзии поэзии» органично формируется в статье В.С. Соловьева в процессе разбора пушкинских стихотворений: «благородный подвиг усовершенствования» «плодов любимых дум» как результатов вдохновения совершается «в области внутреннего самосознания поэта» (сонет «Поэту»); стихотворение «Эхо» – это одно из «самосвидетельств пушкинской поэзии» (367). Анализ лирического варианта пушкинской «поэзии поэзии» приводит философа к выводам: «<...> основная черта, всегда присущая поэтическому самосознанию Пушкина, – невольность, пассивность творчества» (367–368), «все значение поэзии – в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему есть и нравственно доброе» (370).

В статье В.С. Соловьева «О лирической поэзии» речь идет о стихах А.А. Фета и Я.П. Полонского. Признаки «поэзии поэзии» здесь также устанавливаются на основе непосредственных наблюдений над текстами названных авторов. Так, «вдохновенной характеристикой поэтического вдохновения»⁷ называет автор стихи Фета «Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами песков...».



«Самый способ лирического творчества»⁸ находит автор статьи в следующих строчках Фета:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах.

В статье В.С. Соловьева «Поэзия Я.П. Полонского» идея «поэзии поэзии» выражается с помощью представлений о чувственности как критерии истины: «...это черта оригинальная и в высшей степени пленительная. Ее можно выразить так, что в типичных стихотворениях нашего поэта самый процесс вдохновения, самый *переход* из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины *остается осязательным*: чувствуется как бы тот удар или толчок, тот взмах крыльев, который поднимает душу над землю. Этот переход из одной сферы в другую существует, конечно, для всех поэтов, так как он есть неизбежное условие истинного творчества; но у других поэтов он далеко не так чувствителен, в их произведениях дается уже чистый результат вдохновения, а не порыв его, который остается скрытым, тогда как у Полонского он прямо чувствуется, так сказать, в самом *звуче* его стихов»⁹. Стихи Полонского, отмеченные этим признаком перехода из жизни в поэзию, автор включает в круг тех стихотворений Фета, о которых он писал в статье «О лирической поэзии»: речь идет о строчках «Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами песков...» как об «удивительном определении или описании поэзии»¹⁰.

Среди поэтологических идей Вяч. Иванова, наследующих традицию двойственной природы романтической «поэзии поэзии», особое место принадлежит идее двуликой художественной формы. В статье 1938 г. «Мысли о поэзии» теоретик русского символизма ставит вопрос о форме в поэзии, исходя из различения понятий «*natura naturans*» и «*natura naturata*» – «природы творящей» и «природы сотворенной»: «...понятие формы художественной двулико, <...> различны должны быть форма зиждущая – *forma formans* и форма созижденная – *forma formata*. Что же предлагается разуметь под формою зиждительной, образующей, и под формою зиждимой, или сотворенной? Последнее – само произведение, как вещь – *res* – в мире вещей; первая существует до вещи, как форма *ante rem* <пред-вещи>, как действительный прообраз творения в мысли творца. Это не замысел <...> это – уже самостоятельное бытие, определившееся до существенной независимости от самого художника <...> Красота прекрасных стихов – *forma*



formata; их поэзия – forma formans. <...> Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созижденной»¹¹.

Смысл рефлексии как инструмента создания романтической «поэзии поэзии» в эстетической системе Вяч. Иванова смещается в область действия художественного перевода. Свое обоснование двуликой художественной формы Вяч. Иванов предваряет известным афоризмом Гете: «Поэтическое откровение есть сообщение формы словесной и душевной нераздельно. “Что внутри, то и снаружи”»; это слово Гете об органической природе всецело применимо и к искусству»¹². Завершая характеристику двуликой художественной формы, автор обращается к стихотворениям Гете «Ein Gleiches», в переводе Лермонтова – «Горные вершины / Спят во тьме ночной» – и «Dauer im Wechsel» – «Прочное в сменах» («Постоянное в изменчивом»). Первое стихотворение становится образцом восприятия поэтического перевода как соотношения «творящей» и «сотворенной» поэзии: «Излучение, свойственное зиждущей форме, пробудило в Лермонтове, поэте другого словесного царства, не только ответное движение, но и однородное зиждательное влечение». Текст Гете – это «зиждущая форма», текст Лермонтова – это ее «иноязычное перевоплощение в качестве формы созижденной». Гетевское «зрение вечернего покоя природы» Тюрингии, выразившееся в уверении: «Все отдыхает, – отдохнешь и ты», – у Лермонтова превращается в горную долина Кавказа, где мужественная речь «некоего таинственного спутника, невидимого двойника» «возвещает путнику близкий отдых». Так на примере лермонтовского перевода Вяч. Иванов попытался показать «самостоятельность зиждущей формы, ее отношение к форме созижденной и ее излучающую силу»¹³.

В рассуждениях теоретика символизма не отдельно взятые тексты Гете или Лермонтова, а именно поэтический перевод получает статус метахудожественного текста. Но если в представлении Ф. Шлегеля инструментом «поэзии поэзии» была поэтическая рефлексия, «витающая» между изображающим субъектом и изображенным объектом, то в данном случае инструментом метахудожественности становится перевод стихотворения с одного языка на другой. Этот перевод Вяч. Иванов и обозначает как двуликую художественную форму: формой творящей был оригинал, формой сотворенной становится перевод.

Область лирики, открывающей свою двойственную природу, выходит за пределы стихотворного перевода и расширяется до границ поэзии вообще в поздних статьях Вяч. Иванова «Форма зиждущая и форма созижденная» (1947) и «Lermontov – Лермонтов» (опубликована в 1958 г.). Здесь автор продолжает свое обоснование двуликой художественной фор-



мы: «...мы в искусстве отличаем форму созижденную, то есть само законченное художественное произведение – *forma formata* и форму жидущую, существующую до вещи, как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель, *είδωλον*, которую можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть создающая идея целого и всех его отдельных частей»¹⁴.

В свете такого понимания искусства *каждое* стихотворение, увиденное в *единстве замысла и исполнения*, может быть возведено в ранг «поэзии поэзии», то есть такой поэзии, в которой ощутим сам *процесс становления, перехода* идеи творца в целостное творение. Инструментом же выявления связи между идеей и ее воплощением как началом и результатом поэтической деятельности будет в таком случае исследовательская способность читателя, ученого – вообще активного адресата творческой деятельности. Эту способность, понимаемую современной наукой как сотворчество¹⁵, М.Л. Гаспаров описывает как сукцессивный, динамический, диалектический подход к тексту: «...это подход творческий, преобразующий материал (творческий для поэта, сотворческий для читателя)»¹⁶. С позиции ученого-филолога данный подход сопоставим с задачей *структурной поэтики*, которая строит самое себя «как систему исследовательских (аналитических) операций. Ее результат – не “словник”, а серия раскрытых имманентных “поэтик”, или “поэтических систем”, или “кодов”». Осуществление сукцессивного подхода в анализе лирического текста сравнимо и с целью *порождающей поэтики*: располагая законами, «применение которых позволило бы строить художественные произведения <...> заново “собрать” проанализированное произведение или хотя бы родственный ему вариант»¹⁷.

Иной взгляд на двойственную природу поэзии в системе русской поэтологической мысли в начале XX в. представлен в статье К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1916). Чтобы выразить бесконечную способность поэтического слова к самоотражению, автор использует образ зеркала. «Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединят их в одно. Это образ стиха. <...> Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму»¹⁸. Это представление о стихе имеет своим образным источником строчки Фета, которые автор цитирует в конце статьи: «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом / Я при свечах навела»¹⁹.

В то же время в этом изображении стихотворной речи проступают элементы характеристики романтической «поэзии поэзии». Говоря о ее



«витании на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим», Ф. Шлегель обращал внимание на способность этой поэзии «вновь и вновь потенцировать эту рефлексию и как бы умножать ее в бесчисленном количестве зеркал»²⁰. Таким образом, образ Фета и идея Ф. Шлегеля питали мысль Бальмонта о действии самоотражения как два разных источника – осознанный и неосознанный, близкий и далекий, содержательно-художественный и формально-теоретический.

Поэт и теоретик символизма А. Белый в статье «Будущее искусство» (из книги статей «Символизм») говорит о том, что создание «нового храма» искусства возможно в связи с переносом «вопроса о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым процессам творчества; продукты творчества – пепел и магма; процессы творчества – текучая лава»²¹. В этом тезисе А. Белого о новом искусстве проступают контуры представлений Ф. Шлегеля о принципиальной незавершенности романтической поэзии. Шлегелевское разделение на «древних», в которых видна «завершенная буква всей поэзии», и «новых», в которых «предугадывается становящийся дух», в 116-ом «атенейском» фрагменте дополняется следующим уточнением: «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена»²².

Чтобы «мир искусств» перестал быть «надгробным храмом жизненного творчества», художники не должны больше «закреплять творческий процесс в форме». Чтобы искусство оставалось «текучей лавой», а не пеплом и магмой, творцы искусства должны «все снова пересоздать». Для этого они должны «создать самих себя», «должны стать своей собственной художественной формой»²³. Императив творчества в таком случае раскрывается в постоянном росте саморефлексии творящегося Я, в процессе его постоянного художественного самовоспроизводства. Таким образом, путь *будущего* искусства, каким видит его символист А. Белый, повторяет бесконечное потенцирование художественной рефлексии в искусстве *романтического* типа.

Представление Ф. Шлегеля о том, что романтическая поэзия «способна к высшему и многостороннему развитию, двигаясь не только изнутри вовне, но и обратно – извне внутрь»²⁴, доводится в символистской эстетике до того предела, которым обозначается теургический смысл искусства. В статье «Брюсов» из книги «Луг зеленый» А. Белый пытается ответить на вопрос, как символ «сливает форму образа с содержанием этой формы». Когда форма и содержание образа «растворятся» в «живом сим-



воле», так что форма искусства «получит жизнь», тогда будет достигнут «предел поэзии»: «Тут поэт, творящий формы образов и выражающий эти формы посредством слова, становится сам словом, воплощая слово. Сам художник становится художественным произведением. <...> Тут соединение творчества и религии в сотворении художником религии, в теургии». Теургическое служение поэта означает, что «поэзия есть путь, а не вершина пути. Поэзия есть начало, но не конец. Преображение поэзии там, где творчество поэта обращается на себя»²⁵.

Если «преображение поэзии» А. Белый понимает как саморефлексию творчества, то это значит, что принцип художественного теургического действия совпадает с принципом действия «универсальной» романтической поэзии.

Подводя итоги нашего краткого обзора, скажем: поэтологическая мысль теоретиков русского символизма движется в русле основных идей немецкой романтической эстетики. Теургический «переход» за грань искусства Вяч. Иванов понимает как «трансценс», а теургическое «преображение поэзии» осознается А. Белым в виде саморефлексии творчества – основного принципа действия «универсальной» романтической поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Иванов Вяч. И.* Взгляд Скрябина на искусство // Иванов Вяч. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 181.

Ivanov Vjach. I. Vzgljad Skrjabina na iskusstvo // Ivanov Vjach. I. Lik i lichiny Rossii: Jestetika i literaturnaja teorija. M., 1995. S. 181.

² *Иванов В.И.* О границах искусства // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 216.

Ivanov V.I. O granicah iskusstva // Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe. M., 1994. S. 216.

³ *Бройтман С.Н.* Теургия // Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 203.

Brojtmán S.N. Teurgija // Brojtmán S.N. Pojetika russkoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki. M., 2008. S. 203.

⁴ *Иванов Вяч. И.* Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 130, 133.

Ivanov Vjach. I. Dve stihii v sovremennom simvolizme // Ivanov Vjach.I. Lik i lichiny Rossii: Jestetika i literaturnaja teorija. M., 1995. S. 130, 133.

⁵ *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 203–204.

Brojtmán S.N. Ukaz. soch. S. 203–204.

⁶ *Соловьев В.С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 319. Далее статья цитируется по этому изданию (с указанием в скобках страниц).

Solov'ev V.S. Znachenie poezii v stihotvorenijah Pushkina // Solov'ev V.S. Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika. M., 1991. S. 319.



⁷ Соловьев В.С. О лирической поэзии // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 406.

Solov'ev V.S. O liricheskoj poeziji // Solov'ev V.S. Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika. M., 1991. S. 406.

⁸ Там же. С. 407.

Tam zhe. S. 407.

⁹ Там же. С. 521.

Tam zhe. S. 521.

¹⁰ Там же. С. 522.

Tam zhe. S. 522.

¹¹ Иванов В.И. Мысли о поэзии // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 230–231.

Ivanov V.I. Mysli o poeziji // Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe. M., 1994. S. 230–231.

¹² Там же. С. 228.

Tam zhe. S. 228.

¹³ Там же. С. 232–233.

Tam zhe. S. 232–233.

¹⁴ Иванов Вяч. И. Лермонтов – Лермонтов // Иванов Вяч.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 260.

Ivanov Vjach. I. Lermontov – Lermontov // Ivanov Vjach.I. Lik i lichiny Rossii: Jestetika i literaturnaja teorija. M., 1995. S. 260.

¹⁵ Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 79.

Tjupa V.I. Literatura kak rod dejatel'nosti: teorija hudozhestvennogo diskursa // Teorija literatury: V 2 t. T. 1. Teorija hudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaja pojetika. M., 2004. S. 79.

¹⁶ Гаспаров М.Л. Первочтение и перечтение. К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 467. М.Л. Гаспаров объясняет сукцессивность как «последовательность восприятия речевого материала в стихе». Там же. С. 459.

Gasparov M.L. Pervochtenie i perechtenie. K tynjanovskomu ponjatiju sukcessivnosti stihotvornoj rechi // Gasparov M.L. Izbrannye trudy. T. II. O stihah. M., 1997. S. 467, 459.

¹⁷ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 69–70.

Farino E. Vvedenie v literaturovedenie. SPb., 2004. S. 69–70.

¹⁸ Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 268.

Bal'mont K.D. Pojezija kak volshebstvo // Kritika russkogo simvolizma: V 2 t. T. 1. M., 2002. S. 268.

¹⁹ Там же. С. 312.

Tam zhe. S. 312.

²⁰ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 294–295.

Shlegel' F. Ukaz. soch. S. 294–295.

²¹ Белый А. Из книги статей «Символизм». Будущее искусство // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 247.

Belyj A. Iz knigi statej «Simvolizm». Buduschee iskusstvo // Belyj A. Kritika. Jestetika. Teorija simvolizma: V 2 t. T. 1. M., 1994. S. 247.



²² Шлегель Ф. Указ. соч. С. 285, 295.

Shlegel' F. Ukaz. soch. S. 285, 295.

²³ Там же. С. 247–248.

Tam zhe. S. 247–248.

²⁴ Там же. С. 294.

Tam zhe. S. 294.

²⁵ Белый А. «Луг зеленый». Книга статей. Брюсов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 352–353.

Belyj A. «Lug zelenyj». Kniga statej. Brjusov // Belyj A. Kritika. Jestetika. Teorija simbolizma: V 2 t. T. 1. M., 1994. S. 352–353.



«АВАНТЮРНОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ» ИЛИ КЛАССИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ

В статье обосновывается необходимость описания «авантюрного расследования» как самостоятельного криминального жанра, родственного, но не идентичного классическому детективу, с целью разграничения данных жанров.

Ключевые слова: криминальные жанры; классический детектив; авантюрное расследование; классический сыщик; авантюрный сыщик; игра; норма.

Ключевой задачей предлагаемой статьи является описание «авантюрного расследования» как самостоятельного криминального жанра, родственного, но не идентичного классическому детективу, с целью разграничения данных жанров криминальной литературы. Необходимость поставить вопрос об *авантюрном* сыщике как типе героя-«следователя», организующем собой особый криминальный жанр, возникает, прежде всего, в связи с таким «необычным» героем, как Арсен Люпен, который сочетает в себе черты сыщика и преступника.

Об Арсене Люпене, герое Мориса Леблана, как правило, говорят как о *детективном* сыщике. С другой стороны, широко известная книга Буало-Нарсежака, в которой они пишут, в том числе, и о Люпене, хотя традиционно и переводится на русский как «Детективный роман», в оригинале называется «*Le roman policier*», т.е. «Полицейский роман». При этом надо иметь в виду, что понятие *roman policier* во французской традиции употребляется в значении «детектив»¹. В.Е. Балахонов относит произведения Леблана (наряду с Габорио и Леру) к полицейскому роману: «Творчество Э. Габорио, Г. Леру, М. Леблана – лишь страница еще ненаписанной истории французского полицейского романа, тем более интересная, что это одновременно и страница истории страны, истории ее нравов, мировосприятия, отношения к жизни нескольких поколений французов». При этом автор сам подчеркивает, что не разграничивает полицейский роман и детектив².

Мы поначалу рассматривали Арсена Люпена как героя не некоего «детектива вообще», а именно классического детектива³. Прежде всего, бросалось в глаза сходство героя с такими *классическими* сыщиками, как Дюпен, Холмс и отец Браун⁴: отношение к расследованию как к *игре*; артистизм, неперенные театральные эффекты (подмеченные Буало-Нарсежаком⁵ и Чапеком⁶); склонность к переодеваниям⁷; уникальность героя, лучшего сыщика на свете, единственного в своем роде на весь мир.



Так же, как названные выше сыщики, Люпен несомненно *игровой* герой, его отношения с преступником носят игровой характер с обеих сторон, а окружающие выступают в роли зрителей, увлеченно следящих за представлением, разыгрываемым преступником, сыщиком и полицией. (Говоря об *игре*, *игровом* герое, *игровом* жанре, мы всегда подразумеваем *игру* внутри мира художественного произведения, в частности, поведение персонажей: в первую очередь, сыщика и преступника, а также свидетелей и рассказчика-комментатора. Данное понимание не имеет ничего общего с «честной игрой» (fair play) с читателем, сторонниками которой были С.С. Ван Дайн, Р. Нокс, Д. Сейерс и др., писавшие о детективе как об интеллектуальной игре между автором «загадки» и читателем, в которой честный автор должен следовать определенным правилам: дать читателю шанс разгадать тайну самому, не вводить читателя в заблуждение и т.д. Мы вообще здесь не имеем в виду игровые отношения автора и читателя, и не называем особенности жанра классического детектива «правилами игры»⁸).

Возвращаясь к Арсену Люпену, отметим, что налицо, казалось бы, и некоторые признаки классического детектива как жанра, относящиеся не только к главному герою: уникальное и *странное* преступление; *гротескная избыточность* при описании мест преступлений, уровней следствия, всеобщей, всемирной известности преступлений и т.д.; *подмены*, в частности, грандиозная подмена целой старинной часовни на подделку («Полая игла»); комплекс мотивов, связанных с охотой; особая роль *подслушивания/подглядывания*; особая роль уединенных домов, замков и т.д. как мест действия; особая роль газет, излагающих и фиксирующих ложную точку зрения на преступление.

Но помимо сходства есть и существенные различия:

1. Прежде всего, это частое присутствие в сюжете любовной линии, связанной с главным героем, а не рассказчиком, на что указывала О.В. Федунина, еще два года назад высказавшая свои сомнения по поводу жанра новеллы «Арест Арсена Люпена». (Любовная линия наличествует также в цикле «Восемь ударов часов», в романах «Полая игла» и «Зубы тигра» (здесь он даже женится!) и во многих других произведениях о Люпене.)

2. Несмотря на двойственное поведение *классических* сыщиков, их не только не официальные, но зачастую «противозаконные» методы расследования, все-таки никто из них, в отличие от Люпена, не является профессиональным преступником.

3. Следует также отметить отличия от хронотопа классического детектива, в большей степени проявленные в романах о Люпене, чем в но-



веллах. Если мы обратимся к «Полой игле», то в романе только в первой части преобладает замкнутое пространство, для третьей же – разомкнутое (данные части можно назвать соответственно *детективной* и *поисковой*). Соответственно в третьей части особую роль приобретает *большая дорога* как место встреч.

Если в первой части «Полой иглы» преобладает *быстрое* и насыщенное событиями время, как в классическом детективе, то во второй идет чередование медленного, с малым количеством событий времени странствий Изидора Ботреле, с неторопливым разгадыванием тайны шифра, и быстрого времени отдельных авантур, например, когда Ботреле с Ганимаром преследуют Люпена. В романе «Зубы тигра» расследование несколько раз прерывается, и чрезвычайно медленно, по сравнению с классическим детективом, осложняясь попаданиями сыщика в ловушки (эпизод в подземном ходе, затапливаемом водой, и др.), идет расследование в романе «Последние похождения Арсена Люпена».

4. Сложно построенный образ рассказчика в «Черной жемчужине» и «Полой игле» отличается как от рассказчиков-участников (безмянного у По, Ватсона и Гастингса, а также и Фламбо), так и повествователя в корпусе *Марпл*. Что касается «Ареста Арсена Люпена», то новелла почти до самого конца кажется написанной от лица Арсена Люпена, и только в конце появляется другой рассказчик (назовем его *основным*), что не характерно для классического детектива. Мы не согласны с мнением В.Е. Балахонova, проводящим знак равенства между столь разными рассказчиками: «Новеллы По ввели в литературу тип рассказчика-комментатора происходящих событий (например, доктор Ватсон у Конан Дойла); таким повествователем-летописцем (у Габорио, Леру, Леблана, Агаты Кристи и других) обычно становится человек недалекий, присутствие которого лишь подчеркивает ум и проницательность главного героя»⁹. Остроумного рассказчика-автора у Леблана никак нельзя назвать недалеким.

5. Финалы произведений о Люпене часто не укладываются в рамки классического детектива, особенно гибель возлюбленной в финале «Полой иглы», а с ней и крушение планов Арсена Люпена на «новую жизнь».

6. Наконец, и полиция в произведениях о Люпене не всегда соответствует *нормальной* полиции классического детектива: театрально ведущий себя в «Полой игле» Фийель, стреляющий в Люпена Ганимар.

Все перечисленные особенности были поначалу восприняты нами или как индивидуальные, присущие только произведениям о Люпене, или как проявления «национальной специфики» французской криминальной литературы.



Но во время работы над разделом об Агате Кристи, конкретнее, при проведении классификации сыщиков в ее обширном творчестве, встретились сыщики – Энн Беддингфельд («Человек в коричневом костюме»), Энтони Кейд (он же князь Николай) и Вирджиния Ривел («Тайна замка Чимниз»), – которые оказались гораздо ближе к Люпену, чем Дюпен, Холмс и Браун. Наряду с *игровым* поведением им были присущи молодость; отсутствие житейского и профессионального опыта; любовь к опасности, перемене мест, социальных ролей и т.д.; с ними связана любовная линия в сюжете¹⁰. Эти герои близки не только Люпену, но и Изидору Ботреле. Такой тип сыщика назван нами *авантюрным* сыщиком, а соответствующий жанр – «авантюрным расследованием» из-за их близости соответственно к герою и хронотопу авантюрно-бытового романа¹¹.

В ходе дальнейшего исследования стало очевидно наличие других *игровых* сыщиков, которые близки Люпену как в том, чем он похож на Дюпена, Холмса, отца Брауна и мисс Марпл (отсутствие в этом ряду Пуаро будет объяснено ниже), так и в том, чем он от них отличается. И для произведений с ними характерен такой же хронотоп, как для произведений Леблана (чередование быстрого и медленного времени, открытого и замкнутого пространства, особая роль *большой дороги* как места встреч); возможность разомкнутого и драматического финала; возможность не сквозного, а занимающего только часть сюжета расследования.

Среди самых заметных сыщиков такого типа – Лекок Э. Габорио и Рультабий Г. Леру. (Табаре из романа «Дело вдовы Леруж» Габорио, Эраст Фандорин, сестра Пелагия и Николас Фандорин Б. Акунина, а также Энтони Джиллингем А. Милна, Родерик Аллен Найо Марш и Магнус Рудольф Джека Вэнса, на наш взгляд, также относятся к типу *авантюрного* сыщика, но мы не рассматриваем их здесь из-за объема статьи.) Остановимся на каждом из этих сыщиков немного подробнее, в первую очередь, нас будут интересовать именно отличия героя и хронотопа от классического детектива.

Габорио часто называют основоположником французского полицейского романа¹². Также в отношении его романов используются понятия: «уголовный роман» (Д. Благой при этом отмечает связь уголовного романа с авантюрным)¹³; «уголовно-сыщический роман»¹⁴, «сыщицкий роман»¹⁵. Последнее определение (а также «сыщицкий рассказ» для произведений короткого жанра) В. Шкловский использовал для любых произведений с героем-сыщиком, которые, по его мнению, «представляя из себя частный случай “романов преступлений”, возобладали над романом с разбойниками, вероятно, именно благодаря удобству мотивировки тайны»¹⁶. В статье



«Техника романа тайн» Шкловский называл «сыщицкий роман» «прямым наследником романа тайн»¹⁷. Во всех перечисленных случаях использованные определения не отделяются от детектива. А У.Х. Райт (он же Ван Дайн) употреблял выражение «Poe-Gaboriau-Doyle tradition», т.е. считал Габорио важнейшим представителем именно классического детектива.

А. Наркевич указывает, что в основе романов Габорио «обычно лежит какая-либо семейная тайна и рационалистический метод раскрытия преступления (подчеркнуто нами – *Н.К.*)»¹⁸. Действительно, преступление у Габорио связано с семейной тайной: тайна незаконного сына в «Деле вдовы Леруж» и «Деле № 113»; тайное отравление мужа в «Преступлении в Орсивале». На то, что причины преступления у Габорио кроются в прошлом, указывали и Буало-Нарсежак¹⁹. И раскрывается оно всегда рационально, как в классическом детективе, Лекок пользуется пресловутым дедуктивным методом. Обязательна у Габорио и роль подслушивания/подглядывания.

Обратим внимание на отличия героя от *классического* сыщика. Буало-Нарсежак подчеркивали, что в отличие от традиционного *английского* сыщика, Лекок работает в полиции, и полагали, что это роднит его с Мегрэ²⁰.

Позволим себе не согласиться: кроме работы в полиции между Лекоком и Мегрэ нет ничего общего. По игровому поведению, по методам ведения расследования Лекок противопоставляется остальным своим коллегам. В романе «Дело в Орсивале» Лекок предстает в нескольких обликах, причем автор подчеркивает, что Лекок нисколько не похож на полицейского, как их представляют: «Правда, г-н Лекок выглядит так, как желает выглядеть. Его друзья утверждают, будто он обретает собственное, неподдельное лицо лишь тогда, когда приходит к себе домой, и сохраняет его до тех пор, пока сидит у камелька в домашних туфлях, однако это утверждение невозможно проверить. Достоверно одно: его переменчивая маска подвержена невероятнейшим метаморфозам; он по желанию лепит, если можно так выразиться, свое лицо, как скульптор лепит податливый воск. Причем он способен менять все – вплоть до взгляда»²¹.

В романе «Дело № 113» для того, чтобы спасти невинного Проспера Бертоми, обвиняемого в краже, Лекок первым делом переодевается: «В мгновение ока он сбросил с себя широкий галстук, золотые очки и, дав свободу своим черным волосам, стал совсем не тем, кем он был в официальных отношениях с сослуживцами. Официальный Лекок превратился в Лекока настоящего, которого еще не знала ни одна живая душа на свете: красивый, быстروглазый малый с умным, энергичным лицом.



Но он недолго оставался таким. Усевшись за туалетным столом, уставленным разными пастами, эссенциями, румянами и накладками, не хуже, чем у современной барышни, он принялся за приготовление из себя совсем другого лица. И когда он окончил, то это был уже не Лекок, это был тот самый господин с рыжими бакенами, которого не узнал Фанферло (помощник Лекока – *Н.К.*)»²². Мы видим, что Лекок, таким образом, гораздо дальше от маски, чем классические сыщики. Затем Лекок является к Просперу под именем Вердере, якобы друга отца, и только в конце романа тот узнает, кто на самом деле его благодетель.

Так же неофициален Лекок и в остальных методах ведения дела. Невозможным для героя полицейского романа выглядит, в частности, эпизод, когда Лекок является на костюмированный бал, переодетый паяцем, и рассказывает истории с намеком, наблюдая за реакцией подозреваемых, которые настолько впечатлены, что пытаются его убить («Дело № 113»).

И в «Преступлении в Орсивале», и в «Деле № 113» для Лекока важно не только изобличить и поймать преступников, но и пощадить чувства героинь, так или иначе вовлеченных в тайну преступления. В «Деле № 113» одному из преступников ради сохранения семейной тайны, после возврата основной части украденной суммы, Лекок дает возможность бежать. А в «Преступлении в Орсивале» вопреки долгу полицейского не предаст Тремореля суду, и, дав возможность юной Лоранс начать новую жизнь с папашей Планта, Лекок в конце романа получает неформальную плату – бумаги на владение «уютным домиком папаши Планта в Орсивале “со всем, что в нем находится и к нему относится, в том числе с обстановкой, конюшней, каретным сараем, садом и службами, а также небольшим лужком поблизости”». Все вышеперечисленное невозможно для героя полицейского романа, в том числе и Мегрэ.

Характер преступлений у Габорио также отличается от классического детектива. Преступление, с расследования которого начинается «Дело № 113», – кража, а не убийство (убийство этому предшествует), что и вообще редкость для классического детектива, тем более произведена она не фантастическим образом. «Преступление в Орсивале» начинается с расследования убийства графини, но и тут, при всей гротескной избыточности описания кровавых пятен и т.д., нет ничего *странного*, что обязательно для классического детектива.

Также в этих романах сыщик лишается непрременной монополии на знание истины. В «Преступлении в Орсивале» Лекок блестяще разгадывает то, что уже известно хранящему молчание папаше Планта. В «Деле № 113» целых две жертвы в курсе того, кто совершил кражу. В классическом детективе все персонажи кроме сыщика, в том числе те, которые



что-либо скрывают, знают только часть, фрагмент «головоломки». Даже преступник, как правило, знает меньше, чем сыщик, который «собирает головоломку» воедино. В «авантюрном расследовании» появляются персонажи (не преступники), которые владеют пусть только частью информации, но принципиальной в плане расследования преступления. Отсюда разный характер помощников в классическом детективе и «авантюрном расследовании». В первом от них часто нет пользы, они играют роль параллели к успешному расследованию «Великого сыщика». Во втором они могут быть достаточно успешны, хотя и вторичны по отношению к главному герою, и часто их авантюристность также выражена.

Необходимо отметить чрезвычайное замедление действия и в «Деле № 113» и в «Преступлении в Орсивале» из-за подробного рассказа о тайнах прошлого, в котором, как говорилось выше, ключ к преступлениям в настоящем.

Нехарактерны для классического детектива финалы обоих романов. Имена преступников становятся известны задолго до их конца. В «Преступлении в Орсивале» окруженный полицией Треморель пишет признание, и Лоранс убивает его (в присутствии Лекока, которому слышно каждое слово). В «Деле № 113» более виновный преступник сходит с ума и ему предстоит умереть от голода. А Лекок оказывается связанным со спасенным им от тюрьмы Проспером необычным образом: последний в прошлом отнял у него возлюбленную. Это *недетективный* пуант. *Детективный* пуант связан с разоблачением преступника и внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении. (Акцент тут именно на разоблачении, поэтому и сохраняется интрига в сериале «Коломбо», большинство серий которого относятся к типу, названному Остином Фрименом «детектив наоборот»)²³.

Возможно, такие особенности имел в виду Д. Клугер: «Преобразование в какой-то момент детективного романа в роман приключений – прием, характерный для старого детектива (например, “Долина ужаса” Конан Дойла или “Сыщик Лекок” Габорио)»²⁴.

У.Х. Райт полагал, что романы Гастона Леру из серии о Рутьабие «представляют высочайший образец, достигнутый детективным романом во Франции после литературной смерти Лекока»²⁵. А Буало-Нарсежак оценивали Леру ниже, чем Габорио, но признавали значение его романа «Тайна Желтой комнаты»²⁶. При том, что о Гастоне Леру в целом пишут меньше, чем о Габорио, «Тайна Желтой комнаты» упоминается чрезвычайно часто. Больше всего пишут о «загадке запертой комнаты» («“Locked room” mystery»), специфике преступника и, в меньшей степени, о фигуре



сыщика-журналиста. Остановимся на каждом из этих структурных элементов.

«Загадка запертой комнаты», собственно и давшая название произведению, очень часто не только связывается с именем Гастона Леру, но и называется одним из признаков детектива: «Одна из ключевых тем писателя – загадка таинственного убийства в закрытой комнате – считается новаторством, введенным в детективный жанр именно Густавом (так в тексте – *Н.К.*) Леру»²⁷. Подробные обзоры по данной теме показывают, что Леру не первым использовал данный прием (первым не был даже Э. По!), хотя, безусловно, он стал одним из самых известных²⁸. Для нас же важнее, что само наличие «загадки запертой комнаты», с нашей точки зрения, совершенно не является абсолютным признаком жанра, если мы говорим о классическом детективе. Она есть и в классических детективах «Убийство на улице Морг» Э. По и «Дело об убийстве Канарейки» Ван Дайна, и в метадетективе «Ход Роджера Мургагройда» Г. Адэра, и в полицейском романе «Пропавшая» М. Роботэма, и в «Запертой комнате» П. Вале и М. Шеваль, разрушающей жанр полицейского романа.

Преступником у Леру оказывается Фредерик Ларсан, ведущий официальное следствие: «Уже в «Тайне желтой комнаты» (1907) Гастона Леру сыщик-любитель <...> находит авторитетного конкурента в лице мошенника и убийцы Ларсана, внедрившегося в полицию <...> Скрытый антагонист сыщика, полицейский-оборотень обеспечивает сенсационность развязки, а заодно экономит сюжетные средства, так как нормативные действия полицейского, зеркальные по отношению к действиям преступника, способны менять знак незаметно для декодирующего наблюдателя»²⁹. Прежде всего, отметим, что «Драма на охоте» Чехова, где убийца Камышев возглавляет официальное следствие, начала выходить уже в 1884 г. Далее: «преступный полицейский», как говорилось выше, появляется у Чехова, в «Купе смертников» Жапризо и в «Тупом оружии» Дж. Хейр, жанр которых мы определить затрудняемся. Данное понятие предложено совместно с О.В. Федудиной для обозначения такого служителя закона, который или сам совершил преступление, расследуемое им самим (иногда он даже возглавляет расследование), или не совершал его сам, но, тем не менее, сознательно препятствует его раскрытию. Подобный герой встречается чаще всего в полицейских романах (фильмы «Секреты Лос-Анжелеса» и «Питон 357», роман Л. Гоуфа «Аквариум с золотыми рыбками», почти любой роман из серии о Каменской, а в романе Дж. Элроя «Секреты Лос-Анжелеса» количество «преступных полицейских» просто избыточно). В то же время, в классическом детективе это редкий случай, помимо «Рождества Эркюля Пуаро» А. Кристи³⁰, можем назвать только «Тайну



сада) Честертон и серию «Настоящий друг» из цикла «Коломбо». Ибо, как уже говорилось выше, полиция в классическом детективе является одним из воплощений *нормы*.

Что касается сыщика-журналиста («the reporter sleuth»³¹), то он может встречаться практически в любом криминальном жанре. Профессиональная принадлежность героя, таким образом, отнюдь не является решающей для характеристики его в качестве героя-«следователя» определенного типа.

Фантастический характер преступления и рациональный подход сыщика (опять-таки, использующего дедукцию) в «Тайне Желтой комнаты» действительно напоминают классический детектив: «А наука управляемого воздухоплавания, мой дорогой, еще недостаточно развита, чтобы я включил в игру своего воображения убийцу, который падает с неба!»

Также обязательно подслушивание-подглядывание: Рультабием за мадемуазель Станжерсон и ее женихом еще до преступления на банкете и позже на дереве, где уже оказался Ларсан; подглядывание рассказчика из чулана.

Внешность Рультабия комическая – «рожица у него была славная, а голова – круглая, и сам он был очень подвижный»³², неоднократно упоминаются «бугорки на лбу». И всегда определенная; он, редкий для *авантюрного* сыщика случай, не меняет облик. В то же время, вид его гораздо дальше от маски. Ему восемнадцать лет, и его юный возраст многократно подчеркивается: «юный Рультабий», «мальчишка», «мальшш».

О преступнике в двух основных его ипостасях как Ларсана, так и Боллмейера говорится одно и то же: «артист своего дела». Переодевается: шантажируя мадемуазель Станжерсон, надевает рыжую бороду, а принимая облик Дарзака (с целью обратить на него подозрения) – темно-русую бородку.

Важно знание жертвой нападающего. Сыщик отгадывает загадку вопреки поведению жертвы и ее жениха Робера Данзака. При этом Рультабий признает за жертвой ее право хранить молчание и решает, с одной стороны, разгадать тайну вопреки желанию жертвы, а с другой, – помочь сохранить суть ее тайны для окружающих.

Читатель догадывается, что тайна эта оказывается также тайной рождения героя, что совершенно невозможно в классическом детективе, для которого характерен герой без прошлого, без родителей и без детства (встречаются только брат у Шерлока Холмса и племянники у Марпл и Коломбо). Поэтому Рультабий помогает скрыться преступнику, таким образом, и спасая Данзака от эшафота, и скрыв сущность тайны. Основная часть тайны дается не от лица Рультабия, а от рассказчика «по прошествии времени».



Отсюда открытый финал, когда часть тайн станет известна «когда-нибудь, может быть», и говорится об отвратительном сообщнике Ларсана, с которым «мы еще когда-нибудь встретимся», в то время как классический детектив всегда образует кольцо.

Здесь мы так же, как у Габорио и в романах Леблана (в новеллах это не так), видим чередование быстрого и медленного времени. Рультабий на протяжении четырех (!) глав описывает один-единственный эпизод с неудавшейся попыткой застать врасплох преступника, снова пытавшегося проникнуть к мадемуазель Станжерсон. (Записки от первого лица сыщика также не характерны для классического детектива.) Он покидает место действия и едет за границу «на месяц или два», чтобы там узнать причины поведения жертвы. Такого рода ретардация невозможна для романа в классическом детективе. Отметим также, что удвоение основной ситуации – вторая попытка убить жертву тремя ножевыми ранами и еще одно непостижимое исчезновение преступника из «маленького квадрата» двора – ничего не меняет в смысле загадки (жертва и преступник те же), но очень сильно затягивает действие романа.

У обоих авторов мы видим подробнейшие описания замков, окружающих их садов, расположенных рядом харчевен и т.д.

Здесь мы уже встречаем следователя не просто театрально себя ведущего, как в «Полой игле», но судебного следователя – автора водевилей, у которого и интерес к делу специфический: «единственной его страстью в жизни была неодолимая страсть к драматическому искусству. В суде же его по-настоящему интересовали только те дела, которые могли подбросить ему материал хотя бы на один акт». Оказавшись на месте, он говорит: «Представляете себе, какая сцена! <...> Я сделаю из этого коротенький акт для водевиля». А судейский секретарь г-н Мален «предавался на досуге литературным трудам», и в романе приводится его описание следствия, проводимого «следователем-драматургом». Такая полиция и без преступного Ларсана далека от *нормальной*.

Нужно особенно отметить, что тот же самый серийный персонаж может действовать как *классический* сыщик, а может как *авантюрный*, что возможно благодаря близости этих жанров. Так, Пуаро в большинстве произведений корпуса выступает как *классический* сыщик³³, который, в отличие от Гастингса, не может иметь романтических приключений, но в некоторых произведениях короткого жанра (вопрос об их жанре остается за рамками данной работы ввиду его сложности) – как *авантюрный*. И в качестве такового испытывает романтические чувства по отношению к русской аристократке-авантюристке. В «Двойной улике» из сборни-



ка «Ранние дела Пуаро», высказывая свое восхищение Верой Русаковой, Пуаро так увлекается, что спотыкается и чуть не падает, давая Гастингсу повод для насмешки. А в «Укрощении Цербера» из сборника «Подвиги Геракла» после изъявлений признательности графини Пуаро предстает перед читателем (и вот-вот престанет перед инспектором Джеппом) в таком виде: «Все его лицо было в губной помаде и румянах»³⁴. Назовем также «Эриманфского вепря» из того же сборника (в целом *недетективного*), где Пуаро чуть не подвергается нападению шайки преступников с бритвой, что для классического детектива недопустимо, поскольку, как сказано в 11-м правиле Ван Дайна, в нем не действуют профессиональные преступные сообщества. К тому же, Пуаро остается в живых благодаря помощи со стороны, подобная беспомощность не характерна для *классического* сыщика. («Скандал в Богемии» Конан Дойля также можно было бы отнести к «авантюрному расследованию», расследуй Холмс совершенное Ирэн Адлер преступление. Но в этой новелле преступление вовсе отсутствует, а *гротескно-избыточные*, и в то же время тщетные усилия сыщика направлены на изъятие фотографии, хранить которую героиня имеет полное право.)

Подводя итоги, можно сказать следующее:

- преступление в «авантюрном расследовании» может быть исключительным и *странным*, как в классическом детективе, а может просто громким; в отличие от последнего оно не обязательно *гротескно*;

- соответственно и преступник в «авантюрном расследовании» может быть исключительным, «артистом своего дела» и т.д., а может быть вполне обычным человеком, не очень умным и слабым;

- *авантюрному* сыщику менее свойственен гротеск, он гораздо дальше от маски, нежели классический сыщик; его внешность может быть вполне определенной (Рультабий, Фандорин), а может и неуловимой (Лекок, Люпен);

- в отношении личной жизни *авантюрный* сыщик отличается не только от *классического*, у которого она невозможна, но и от героя полицейского романа, который, как правило, страдает от невозможности совместить профессиональную деятельность с личной жизнью. Для *авантюрного* сыщика любовь, а иногда и тайна собственного рождения («Тайна Желтой комнаты») – это такое же приключение, как и расследование, а часто – его составная часть;



- *авантюрный* сыщик очень часто участвует в драках, знает приемы боя, подвергается ранениям. Он прекрасно выбирается из ловушек, а *классический* в них не попадает;

- в «авантюрном расследовании» как жанре так же, как в классическом детективе, очень важна роль мотивов *игры, инсценировки, театра, актерства, подслушивания-подглядывания*, столь же значимы *переодевания* и всякого рода *подмены*. Так же, как в классическом детективе, сыщик побеждает преступника не только благодаря дедукции, но и переигрывая его. Особую роль играет подвид мотивов, связанных с *охотой: слежка, подслушивание-подглядывание, ловушки*. Таким образом, игровой характер следственных действий, проводимых *авантюрным* сыщиком в отличие от официального расследования, очевиден; «авантюрное расследование», как и классический детектив, является *рационально-игровым* жанром;

- хронотоп «авантюрного расследования» обычно характеризует чередование быстрого / медленного времени и замкнутого / разомкнутого пространства (в отличие от классического детектива с его быстрым временем и замкнутым пространством). Отсюда особая роль *большой дороги* как места встреч;

- в отличие от классического детектива, где *норма* одна для всех (сыщика, полиции, рассказчика и даже преступника), и благодаря деятельности сыщика в финале она полностью восстанавливается, в «авантюрном расследовании» нет общей *нормы*. В классическом детективе разгадываются все тайны; финал благополучен. Здесь же тайна преступления разгадывается, но мир в целом не возвращается к норме, он гораздо сложнее мира классического детектива;

- с этим соотнесен открытый финал «авантюрного расследования» в отличие от классического детектива, который во всех отношениях замыкается в кольцо. В «авантюрном расследовании» кольцо образует только расследование, в остальном, в том числе и в плане наказания, он разомкнут;

- «авантюрное расследование» является гибким жанром и легко образует контаминации с другими жанрами, в частности, и с классическим детективом (серия Рекса Стаута о Ниро Вулфе и Арчи Гудвине).

На наш взгляд, различия в поэтике жанров «авантюрного расследования» и классического детектива объясняются различием в их происхождении. Значительная часть особенностей классического детектива объясняется его близостью к драме, которая, по нашему убеждению, является



одним из его основных источников. В то время как «авантюрное расследование», несмотря на ярко выраженную театральность происходящего в нем, – абсолютно эпический жанр. Более подробное рассмотрение их генезиса должно стать темой отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см.: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. № 3 (14) 2010. С. 17–32.

Kirilenko N.N., Fedunina O.V. Klassicheskiy detektiv i policejskiy roman: k probleme razgranichenija zhanrov // Novyj filologicheskij vestnik. № 3 (14) 2010. S. 17–32.

² *Балахонов В.Е.* От Леккока до Люпена. URL: <http://lib.krnet.ru/koi/DETEKTIWY/GAVORIO/otledolu.txt> (дата обращения 16.02.2012).

Balahonov V.E. Ot Lekokoka do Ljupena. URL: <http://lib.krnet.ru/koi/DETEKTIWY/GAVORIO/otledolu.txt> (data obraschenija 16.02.2012).

³ См.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12).

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2010. № 1 (12).

⁴ Там же; также см.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10); 4 (11).

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2009. № 3 (10); 4 (11).

⁵ *Буало П., Нарсежак Т.* Детективный роман. URL: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc>, свободный (дата обращения 12.02.2012).

Bualo P., Narsezhak T. Detektivnyj roman. URL: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc> (data obraschenija 12.02.2012).

⁶ *Чапек К.* Холмсиана, или о детективных романах. URL: <http://detective.gumer.info/txt/chapek.doc> (дата обращения 20.12.2012).

Chapek K. Holmsiana, ili o detektivnyh romanah. URL: <http://detective.gumer.info/txt/chapek.doc> (data obraschenija 20.12.2012).

⁷ См.: *Le personnage d'Arsène Lupin // A l'ombre du Polar.* URL: <http://www.polars.org/spip.php?article214> (дата обращения 29.03.2010).

Le personnage d'Arsène Lupin // A l'ombre du Polar. URL: <http://www.polars.org/spip.php?article214> (data obraschenija 29.03.2010).

⁸ Ср.: *Лаврин А.* Правила игры // Загадка миссис Дикинсон: Антология. М., 1992. С. 3–6.

Lavrin A. Pravila igry // Zagadka missis Dikinson: Antologija. M., 1992. S. 3–6.

⁹ *Балахонов В.Е.* Указ. соч.

Balahonov V.E. Ukaz. soch.

¹⁰ См.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15) С. 25.

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2010. № 4 (15) S. 25.

¹¹ См.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.



Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane // Bahtin M.M. Jepos i roman. SPb., 2000.

¹² *Балахонов В.Е.* Указ. соч.; *Кагарлицкий Ю.* Шерлок Холмс, которого придумал Конан Дойл. URL: http://royallib.ru/book/kagarlitskiy_yu/sherlok_holms_kotorogo_pridumal_konan_doyl.html (дата обращения 10.03.2012); *Оценок А.П.* Габорио Эмиль. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/93> (дата обращения 10.03.2012).

Balahonov V.E. Ukaz. soch.; *Kagarlickij Ju.* Sherlock Holms, ktorogo pridumal Konan Dojl. URL: http://royallib.ru/book/kagarlitskiy_yu/sherlok_holms_kotorogo_pridumal_konan_doyl.html (data obraschenija 10.03.2012); *Oschepkov A.R.* Gaborio Jemil'. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/93> (data obraschenija 10.03.2012).

¹³ *Благой Д.* Авантюрный роман // Словарь литературных терминов. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-0031.htm> (дата обращения 10.03.2012); *Венгерова З.* Габорио // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: http://lib10.ru/russian_classic/gaborio_e/emil_gaborio_biograficheskaya_spravka.3787 (дата обращения 10.03.2012).

Blagoj D. Avantjurnyj roman // Slovar' literaturnyh terminov. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-0031.htm> (data obraschenija 10.03.2012); *Vengerova Z.* Gaborio // Jenciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona. URL: http://lib10.ru/russian_classic/gaborio_e/emil_gaborio_biograficheskaya_spravka.3787 (data obraschenija 10.03.2012).

¹⁴ *Куллэ Р.* Габорио Эмиль // Литературная энциклопедия: В 11 т. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-3451.htm> (дата обращения 10.03.2012).

Kullje R. Gaborio Jemil' // Literaturnaja jenciklopedija: V 11 t. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-3451.htm> (data obraschenija 10.03.2012).

¹⁵ *Ланн Е.* Детективный роман // Словарь литературных терминов. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1911.htm?cmd=0&hash=> (дата обращения 10.03.2012).

Lann E. Detektivnyj roman // Slovar' literaturnyh terminov. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1911.htm?cmd=0&hash=> (data obraschenija 10.03.2012).

¹⁶ См.: *Шкловский В.* Новелла тайн. URL: <http://www.rulit.org/read/636> (дата обращения 10.03.2012).

Shklovskij V. Novella tajn. URL: <http://www.rulit.org/read/636> (data obraschenija 10.03.2012).

¹⁷ См.: *Шкловский В.* Техника романа тайн. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2920.html> (дата обращения 12.03.2012).

Shklovskij V. Tehnika romana tajn. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2920.html> (data obraschenija 12.03.2012).

¹⁸ *Наркевич А.Е.* Габорио // Большая советская энциклопедия. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/159446/%D0%93%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BE> (дата обращения 10.03.2012).

Narkevich A.E. Gaborio // Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/159446/%D0%93%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BE> (data obraschenija 10.03.2012).

¹⁹ *Буало П., Нарсежак Т.* Указ. соч.

Bualo P., Narsezhak T. Ukaz. soch.

²⁰ Там же.

Там zhe.

²¹ *Габорио Э.* Преступление в Орсивале. URL: <http://lib.rus.ec/b/138502> (дата обращения 12.03.2012). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.



Gaborio Je. Prestuplenie v Orsivale. URL: <http://lib.rus.ec/b/138502> (дата обращения 12.03.2012).

²² *Габорио Э.* Дело № 113. М., 2010. С. 95.

Gaborio Je. Delo № 113. М., 2010. С. 95.

²³ *Фримен Р. О.* Искусство детектива // Как сделать детектив. М., 1990. С. 28–37.

Frimen R.O. Iskusstvo detektiva // Kak sdelat' detektiv. М., 1990. С. 28–37.

²⁴ *Клугер Д.* Ностальгия по несуществующему. URL: http://detective.kirulya.com/daniel/vestu_050103.htm (дата обращения 10.03.2012).

Kluger D. Nostal'gija po nesuschestvujuschemu. URL: http://detective.kirulya.com/daniel/vestu_050103.htm (дата обращения 10.03.2012).

²⁵ *Wright W.H.* The great detective stories. URL: <http://gaslight.mtroyal.ca/grtdtecs.htm> (дата обращения 24.03.2012).

Wright W.H. The great detective stories. URL: <http://gaslight.mtroyal.ca/grtdtecs.htm> (дата обращения 24.03.2012).

²⁶ *Буало П., Нарсежак Т.* Указ. соч.

Bualo P., Narsezhak T. Ukaz. soch.

²⁷ *Корнейчук Л.* Фантом французского детектива // Леру Г. Духи дамы в черном; Странный брак Рультабия: Романы. М., 2007. С. 7.

Kornejchuk L. Fantom francuzskogo detektiva // Leru G. Duhi damy v chernom; Strannyj brak Rul'tabija: Romany. М., 2007. С. 7.

²⁸ *Купершмит П.* История жанра. «Запертые комнаты» и другие невозможные преступления. URL: http://www.impossible-crimes.ru/?The_Second_Phase (дата обращения 9.03.2012); A Locked Room mystery. URL: <http://www.answers.com/topic/locked-room-mystery> (дата обращения 24.03.2012). Также см.: A Locked Room Library by John Pugmire. URL: http://mysteryfile.com/Locked_Rooms/Library.html (дата обращения 21.03.2012); «Locked room» mysteries and other impossible crimes. URL: <http://www.mysterylist.com/lockedrm.htm> (дата обращения 21.03.2012).

Kupershmit P. Istorija zhanra. «Zapertye komnaty» i drugie nevozmozhnye prestuplenija. URL: http://www.impossible-crimes.ru/?The_Second_Phase (дата обращения 9.03.2012); A Locked Room mystery. URL: <http://www.answers.com/topic/locked-room-mystery> (дата обращения 24.03.2012); A Locked Room Library by John Pugmire. URL: http://mysteryfile.com/Locked_Rooms/Library.html (дата обращения 21.03.2012); «Locked room» mysteries and other impossible crimes. URL: <http://www.mysterylist.com/lockedrm.htm> (дата обращения 21.03.2012).

²⁹ *Сошкин Е.* Детективный сериал и серийный убийца (жанр как дилемма). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/so15.html> (дата обращения 21.03.2012). Также см.: Произведения Гастона Леру. Комментарии читателя. URL: http://www.operaghost.ru/book_leroux_review.php (дата обращения 21.03.2012).

Soshkin E. Detektivnyj serial i serijnyj ubijca (zhanr kak dilemma). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/so15.html> (дата обращения 21.03.2012). Takzhe sm.: Proizvedenija Gastona Leru. Kommentarii chitatelja. URL: http://www.operaghost.ru/book_leroux_review.php (дата обращения 21.03.2012).

³⁰ См.: Произведения Гастона Леру.

Sm.: Proizvedenija Gastona Leru. Kommentarii chitatelja.

³¹ *Wright W.H.* Op. cit.



³² Леру Г. Тайна Желтой комнаты. URL: http://webreading.ru/det_/detective/gaston-leru-tayna-gheltoy-komnati.html (дата обращения 11.03.2012). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

Leru G. Tajna Zheltoj komnaty. URL: http://webreading.ru/det_/detective/gaston-leru-tayna-gheltoy-komnati.html (data obraschenija 11.03.2012).

³³ См.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15) С. 28–37.

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2010. № 4 (15) S. 28–37.

³⁴ *Кресту А.* Укрощение Цербера. URL: <http://lib.rus.ec/b/29909> (дата обращения 12.03.2012).

Kristi A. Ukroschenie Cerbera. URL: <http://lib.rus.ec/b/29909> (data obraschenija 12.03.2012).



КЛАССИЧЕСКИЙ И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ

В статье сопоставляются два рассказа («Второе пятно» К. Дойла и «Чертежи субмарины» А. Кристи), относящиеся к классическому детективу, и рассказ А. Азимова «Ночь, которая умирает», который является фантастическим детективом. Формулируются сходство и различия этих разновидностей детективного жанра.

Ключевые слова: «Второе пятно»; «Чертежи субмарины»; «Ночь, которая умирает»; классический детектив; фантастический детектив.

Утверждение, что фантастический детектив отличается от классического, не требует особых доказательств. Однако при чтении в первую очередь заметно сходство, а не различия этих двух разновидностей жанра. Даже такое «правило» детектива – «как нечто само собой разумеющееся исключается действие сверхъестественных или потусторонних сил»¹ – вполне приложимо к фантастическому варианту: и мотивы, и действия преступника обычно вполне укладываются в логическую систему художественного мира произведения.

Тем не менее, отличия существуют. Чтобы их определить, нужно сопоставить произведения, являющиеся образцами классического и фантастического вариантов. Сопоставление станет более убедительным, если произведения будут сходными по каким-либо, хотя бы достаточно общим, параметрам, например, фигуре сыщика-героя; важным может оказаться и сюжетно-тематическое сходство. В связи с этим для анализа выбраны классические детективы о знаменитых сыщиках из цикла А.К. Дойла о Шерлоке Холмсе («Второе пятно») и А. Кристи об Эркюле Пуаро («Чертежи субмарины») о похищении документов государственной важности, и затем они сопоставлены с фантастическим детективом из цикла А. Азимова об Уэнделле Эрте о похищении рукописи научного открытия («Ночь, которая умирает»).

Может показаться, что в силу «международного характера» преступления перечисленные произведения относятся, скорей, к шпионской литературе. Однако представляется, что все три произведения именно детективы: в рассказах, выбранных нами для сопоставления, присутствуют тайна преступления; относительно замкнутое пространство; сюжет расследования с его постулируемой логикой и в то же время игровой характер преступника и сыщика².



Начнем анализ с рассказа «Второе пятно»³. Это произведение занимает особое место в цикле о Холмсе: оно входит в состав последнего сборника «Возвращение Шерлока Холмса» в качестве заключительного звена. Преступление, с которым сталкивается здесь сыщик, имеет больший, нежели обычно, масштаб, – это преступление государственной и – шире – европейской важности. Кроме того, с самого начала дело предстает абсолютно безнадежным. Все вместе позволяет Холмсу считать: «если мне удастся успешно завершить это дело, оно, конечно, достойно увенчает мою карьеру» (535).

Сюжет – расследование и поиски пропавшего у одного из министров Великобритании письма от европейского монарха с угрозами военных действий. В ходе следствия меняются цели Холмса. Так, вначале сыщик, убежденный в безрезультатности поиска письма, советует своим посетителям «готовиться к войне», а свою задачу видит в том, чтобы узнать, уехал ли кто-то из международных шпионов, тем самым выяснив, «куда делся этот документ», т.е. письмо (526). Затем Холмс, расследуя обстоятельства убийства Эдуарда Лукаса, пытается отыскать связь между убийством и похищением письма. И наконец, считая смерть шпиона «мелким случаем», формулирует задачу «отыскать письмо и спасти Европу от катастрофы» (534).

Особенность сюжета еще и в том, что нам не раскрывается ход рассуждений Холмса, приведший его к мысли, что виновницей случившегося является леди Хильда Трелони Хоуп, жена министра. Перелом в расследовании происходит, когда инспектор Лестрейд указывает Холмсу на странность, «маленький пустяк, но именно один из тех, какими вы интересуетесь: подозрительный, знаете ли, и, как вы, пожалуй, назовете, странный» (536). Это странное кроется в несовпадении двух кровавых пятен – на ковре и на полу.

Здесь необходимо сделать отступление о «странностях». То, что Холмс строит свои умозаключения, исходя из необъяснимого, странного, отмечали многие исследователи. Д. Комм пишет: «Вот модель рассказа о Шерлоке Холмсе. К знаменитому сыщику является посетитель и излагает историю, которая сама по себе может не содержать ничего пугающего или даже криминального. Но она обязана быть странной, алогичной, необъяснимой <...>»⁴. Сходные мысли – у Г. Кружкова: «Вспомним, как строится типичный рассказ о Шерлоке Холмсе. Начинается все с какой-то чепухи, с нелепицы. Ну, украли у сэра Баскервиля в гостинице один ботинок. Вздор! Кому может быть нужен один ботинок? Злоумышленник похищает бюсты Наполеона, чтобы тут же расколошматить их в мелкие кусочки. Зачем?



Вопиющая бессмыслица! Союз Рыжих нанимает людей, у которых волосы определенного цвета, переписывать Британскую энциклопедию. Нонсенс? Конечно. Кто-то рисует пляшущих человечков на подоконнике. Дурость, проказа, нелепица. Но вот является Холмс – и расшифровывает смысл, скрытый в этих пляшущих человечках. Смысл вырисовывается серьезный, даже страшный»⁵. Исследователи связывают «странное» с пугающим, «зловещим Нечто», видя в странном «опасность неперсонифицированную и оттого непредсказуемую и грозную» (Комм). Но в случае со «Вторым пятном» такого пугающего в странном несовпадении пятен нет. Лестрейд даже без помощи Холмса формулирует правильный вопрос к противоречию: «кто поднимал ковер и зачем?» (537), однако ответить на него не успевает: Холмс отсылает его допросить охранника-полицейского.

Безусловно, Шерлок Холмс заранее догадывается о том, кто преступник, и реконструирует картину преступления не в тот момент, когда он узнает, что ковер в комнате передвигали, а раньше (иначе как объяснить, что фотография, предъявленная полицейскому для опознания леди Хильды Трелони Хоуп, уже была заготовлена Холмсом; т.е. он к этому моменту подзвездал жену министра по европейским делам).

Читатель тоже может «вычислить» виновницу похищения. В этом случае срабатывает одно из «правил» классического детектива, согласно которому читатель имеет в своем распоряжении все улики, позволяющие опознать преступника: «В любой момент разгадка должна быть очевидной – при условии, что читателю хватит проницательности разгадать ее. Под этим я подразумеваю следующее: если читатель, добравшись до объяснения того, как было совершено преступление, перечитает книгу, он увидит, что разгадка, так сказать, лежала на поверхности, то есть все улики в действительности указывали на виновника, и, будь он, читатель, так же сообразителен, как детектив, он сумел бы раскрыть тайну самостоятельно задолго до последней главы»⁶. В анализируемом рассказе улики, которые читатель может обнаружить, кроются в описании министром места преступления: «В спальню (где произошло преступление – *Е.К.*) входить не позволено никому, кроме горничной – по утрам – и моего камердинера или камеристки моей жены – в течение остальной части дня. Но эти двое – верные слуги и давно живут у нас в доме» (521). Следовательно, украсть письмо могли только сам министр или его жена.

Отмеченная нами выше сюжетная особенность – неявленность умозаключений Холмса – заметна во фрагменте диалога-рассуждения Холмса и Уотсона по поводу поведения леди Хильды Трелони Хоуп. Сопоставляя этот эпизод с подобными в других рассказах о Шерлоке Холмсе, можно отметить, что Холмс всегда лишь отмечает факты, никак их не толкуя.



Однако задним числом становится понятно, что подозрение Холмса зародилось именно в момент прихода леди Хильды Трелони Хоуп.

Лестрейд, в отличие от Холмса, сформулировав вопрос по поводу «странного», не стремится найти ответ, отвлекаясь на допрос охранника. Характерное для рассказов о Шерлоке Холмсе сопоставление полицейского и «частного» расследования приобретает во «Втором пятне» особую заостренность. Здесь Холмс не просто *соревнуется* с полицией, а вполне сознательно *противостоит* ей. Так, осознавая необходимость сохранить историю похищения письма в тайне, Холмс говорит Уотсону: «Это тот случай, дорогой Уотсон, где законность столь же страшна для нас, как и нарушение ее» (534–535). Вообще о сложных отношениях Холмса с законом писали многие исследователи. Приведем в качестве примера слова Н.Н. Кириленко: «Шерлок Холмс успешнее полиции не только потому, что он гениальнее и не связан официальными рамками. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только притворяющиеся его частью, а представители закона, подобные Лестрейду, нормальны всегда (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять преступнику), то Холмс является постоянным представителем ненормального в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная плуту»⁷.

Мы отметили, что Шерлок Холмс противостоит не только преступнику, но и полиции; он также противопоставлен и доктору Уотсону как по умственным способностям, так и по выполняемой роли. Во «Втором пятне» Холмс вступает в конфликт даже со своими заказчиками: премьер-министром лордом Беллинджером и министром Трелони Хоупом. Так, в начале разговора Холмс требует, чтобы ему сообщили содержание письма, и в ответ на отказ сделать это объявляет об отходе от дела. Конфликт специально заострен автором и изложен доктором Уотсоном следующим образом: «Премьер-министр вскочил. В его глубоко сидящих глазах сверкнул тот недобрый огонь, который нередко заставлял съеживаться от страха сердца членов кабинета.

– Я не привык, сэръ... – начал он, но овладел собой и снова занял свое место» (523). В финале рассказа Холмс не открывает всю тайну преступления министру и премьер-министру, хотя последний и понимает, что «здесь кроется еще что-то» (546).

Таким образом, мы видим Шерлока Холмса противостоящим *всем* без исключения персонажам: Уотсону, Лестрейду, премьер-министру, министру по европейским делам, леди Трелони Хоуп.

Это противостояние сродни противостоянию актера и публики, к тому же свое расследование Холмс оценивает именно в актерских выраже-



ниях: «Занавес поднят, начинается последний акт» (539)⁸. Противостояние подчеркивает исключительность как самого Холмса, так и его метода. Примечательно, что попытки повторить результат, используя «дедуктивный метод», всегда вторичны и изображены пародийно: и доктор Уотсон, силящийся делать нужные выводы из наблюдений, и Лестрейд, использующий «методические» приемы, не в состоянии сформулировать правильную гипотезу и доказать ее.

Отметим еще один важный факт, касающийся композиционной формы произведения. Общеизвестно, что большинство рассказов о Шерлоке Холмсе представляют собой заметки доктора Уотсона. «Второе пятно» – не исключение. Заметка написана с большим отрывом от реального течения дел, уже после того, как Холмс удалился на покой, «окончательно покинул Лондон и посвятил себя изучению и разведению пчел на холмах Суссекса» (519). Основная функция заметки сформулирована в самом начале – «завершить весь цикл рассказов столь важным эпизодом из области международной политики»; здесь же отмечается повышенная степень тайны описываемого дела, для чего есть «достаточно веская причина» (519). Заметки Уотсона – способ экспликации иной, нежели у персонажа-сыщика, точки зрения на происходящее и, как мы уже отмечали, удобная возможность скрыть размышления Холмса.

Перейдем к анализу рассказа А. Кристи «Чертежи субмарины» (другое название – «Чертежи подводной лодки»; сборник «Ранние дела Пуаро»). В основе сюжета – поиски украденных секретных чертежей подводной лодки. Документы пропали из кабинета будущего премьер-министра в тот момент, когда он хотел обсудить их с адмиралом. Налицо ситуация, напоминающая сюжет в рассказе «Второе пятно». Если учесть, что преступник – министр обороны, в доме которого произошло преступление, то сходство становится еще более близким. Так же, как и во «Втором пятне», читатель может сам догадаться о виновнике, но, в отличие от рассказа А.К. Дойла, в «Чертежах субмарины» Эркюль Пуаро задним числом разъясняет ситуацию Гастингсу, который считает, что все возможные преступники уже исключены из числа подозреваемых: «Подумайте же! Попробуйте просто продолжить вашу мысль! Смотрите, Фицроу выходит из кабинета; он оставляет бумаги на столе. Чуть позже лорд Эллоуэй входит в комнату, идет к столу и видит, что бумаги исчезли. Возможны только две вещи: либо Фицроу не оставил бумаги на столе, а положил их в свой карман... что не имеет смысла <...>, либо эти бумаги были еще на столе, когда лорд Эллоуэй подошел к нему... и в данном случае они перекочевали к нему в карман»⁹.



Как и в рассказе «Второе пятно», Пуаро вынужден держать расследование в тайне не только от посторонних, но и от полиции. Однако противостояние полиции так, как в рассказе А.К. Дойла, не изображено; в рассказе не присутствует ни один полицейский. Если учесть, что большинство рассказов сборника «Ранние дела Пуаро» изображают частное расследование сыщика, этот факт можно считать вполне традиционным для рассказов А. Кристи. Отсутствие полицейского расследования в рассказе – это своеобразный «минус-прием», способ абсолютного противопоставления возможностей частного и официального расследования.

Сохраняется в рассказе противопоставление сыщика и его помощника – капитана Гастингса, хотя оно имеет несколько иной характер, нежели противопоставление Шерлока Холмса – доктора Уотсона. В рассказе о Пуаро Гастингс, как и во многих других рассказах, оттеняет величие Пуаро своей глупостью, окончательной невозможностью понять и правильно оценить произошедшее и роль Пуаро в раскрытии тайны. Так, например, он говорит в финале своих записок о расследуемом деле: «Но я все же по-прежнему считаю, что Пуаро лишь строил предположения. В те дни его слишком часто осеняли удачные догадки» (195).

Но вот совсем иной характер в «Чертежах субмарины» носит противостояние сыщик – преступник (он же «заказчик» расследования). Прежде чем его охарактеризовать, скажем несколько слов о самом Эркюле Пуаро. В рассказе тремя разными способами подчеркнута его непохожесть на других людей, исключительность. Во-первых, Пуаро – иностранец¹⁰, и это отмечается французскими словечками сыщика: *bien juste, parfaitement др.* Известна национальность Пуаро и по другим произведениям цикла о нем. Во-вторых, Пуаро может вести себя довольно эксцентрично: «Наверное, у этих чертежей выросли крылья, и они улетели, подхваченные порывом ветра... *comme ça!* – И он, надув щеки, как потешный херувим, выпустил воздух» (182). Наконец, в третьих, Пуаро не устает повторять, что он великий человек.

Однако самодовольство Пуаро в «Чертежах субмарины» – это не только способ остранения персонажа, с этим связано еще отношение Пуаро к преступнику. На протяжении всего расследования Пуаро отмечает склонность Эллоуэя к «методичности» и умению правильно мыслить: «Я вижу, что вы мыслите здраво и методично» (183) и тем самым «приравняет» Эллоуэя к себе. В конце он заявляет об этом прямо: «– Это свойственно великим. Я со своей стороны мог бы сказать то же самое! – высокопарно заявил Пуаро» (192). Вероятно, именно сходство способа мышления и заставило Пуаро подозревать Эллоуэя в похищении чертежей.



Это также вводит иное, чем в рассказе «Второе пятно», соотношение «сыщик – преступник». Здесь мы видим *игру на равных*, что было невозможно в случае с Холмсом и леди Хильдой Трелони Хоуп.

И, наконец, обратимся к фантастическому детективу – рассказу А. Азимова «Ночь, которая умирает»¹¹, сделав предварительное замечание. Решение написать детектив, сходный с классическим, встречает в фантастике ряд препятствий. Во-первых, уже цитированное нами правило о том, что «как нечто само собой разумеющееся исключается действие сверхъестественных или потусторонних сил» противоречит устройству художественного мира фантастического произведения с его отсутствием границ возможного с точки зрения читателя. В детективе мир должен строиться по ясным и понятным читателю логическим законам, реконструкция которых помогает сыщику выявить несовпадение, противоречие и тем самым восстановить картину преступления. Однако эта ситуация довольно легко поправима: в текст фантастического произведения всегда можно ввести описание логических основ изображаемого мира, хотя бы и не похожего на мир автора и читателя. Есть это и в «Ночи, которая умирает». В самом начале Тальяферро, говоря о трудностях с земным притяжением, дает краткую характеристику тех миров, в которых живут сейчас его одноклассники: на Луне, Церере и Меркурии – иные, чем на Земле, сила притяжения, длительность ночи и дня, качество атмосферы, воздействие Солнца: «– В этом виновата Земля, – точно оправдываясь, проговорил Конес. – Все мы чувствуем себя здесь не в своей тарелке. Я вот, хоть убей, не могу привыкнуть... Он с силой тряхнул головой, но ему не удалось согнать с лица угрюмое выражение.

– Вполне с тобой согласен, – сказал Тальяферро. – Я сам кажусь себе настолько тяжелым, что еле таскаю ноги. Однако ты, Конес, должен чувствовать себя неплохо, ведь сила тяжести на Меркурии – четыре десятых той, к которой мы когда-то привыкли на Земле, а у нас, на Луне, она составляет всего лишь шестнадцать сотых.

Остановив жестом Райджера, который попытался было что-то возразить, Тальяферро продолжал:

– Что касается Цереры, то там, насколько мне известно, создано искусственное гравитационное поле в восемь десятых земного. Поэтому тебе, Райджер, куда легче освоиться на Земле, чем нам.

– Все дело в открытом пространстве, – раздраженно произнес астроном, недавно покинувший Цереру. – Никак не привыкну, что можно выйти из помещения без скафандра. На меня угнетающе действует именно это.

– Он прав, – подтвердил Конес. – Мне еще вдобавок кажется диким, как тут, на Земле, люди существуют без защиты от солнечного излучения».



Именно знание об ином, нежели земное, устройстве мира, (о «ночи, которая умирает») позволяет Уэнделлу Эрту вычислить преступника, определив это по характеру его действий с микропленкой: «Самым большим желанием преступника было обеспечить полную сохранность пленки, которая в тот момент стала для него бесценным сокровищем, ведь от нее зависело все его будущее – его вклад в мировую науку. Так почему, спрашивается, он положил пленку туда, где ее неизбежно должно было разрушить утреннее солнце?.. Только потому, что, как ему казалось, солнце никогда не взойдет. Он думал, что ночь, образно говоря, бессмертна. <...> Меркурий является единственным во всей Солнечной системе небесным телом, которое всегда повернуто к Солнцу одной стороной. Три восьмых его поверхности никогда не освещаются Солнцем, и там царит вечный мрак. Полярная обсерватория расположена как раз на границе теневой части планеты. За десять лет своего пребывания на Меркурии вы, доктор Конес, привыкли считать ночь бессмертной. Вам казалось, что погруженная во тьму поверхность планеты будет оставаться такой вечно. И поэтому вы доверили непроявленную пленку земной ночи, забыв от волнения, что эта ночь обречена на смерть...».

Так же, как и в классическом детективе, читатель может сам обо всем догадаться: условия жизни на Меркурии, Церере и Луне сразу заданы в разговорах одноклассников, к тому же поведение преступника – Конеса – выдает его с головой: «Конес быстрым движением закрыл рукой глаза. – Солнце! – воскликнул он так, что остальные замерли. Лицо его изказил неподдельный ужас, словно он вдруг взглянул незащищенными глазами на то Солнце, которое мгновенно ослепляет в условиях Меркурия».

В рассмотренных нами выше рассказах А.К. Дойла «Второе пятно» и А. Кристи «Чертежи субмарины» мы отмечали, что основной субъект речи в этих произведениях – рассказчик-персонаж, находящийся во время следствия рядом с сыщиком (доктор Уотсон, капитан Гастингс). В отличие от классического варианта детектива в «Ночи, которая умирает» повествование ведется от лица повествователя. Однако мы можем заметить, что точка зрения при этом принадлежит одному из персонажей – Эдварду Тальяферро. Этот персонаж выполняет ту же функцию, что и доктор Уотсон и капитан Гастингс в рассказах о Холмсе и Пуаро. Именно Тальяферро выдвигает ложную версию убийства, опираясь при этом на то же основание для доказательства, что и Уэнделл Эрт впоследствии, т.е. на условия жизни каждого из подозреваемых, но все-таки ошибается: «Планеты, на которых мы работаем, лишены атмосферы. Мы никогда не выходим из помещения без скафандра. Мы отвыкли даже от мысли, что можно выйти наружу без защитного костюма. Ни один из нас не смог бы открыть окно без отчаян-



ной внутренней борьбы. Что касается доктора Мендела, то он жил только на Земле и для него открыть окно – всего лишь приложение мускульной силы. Он способен сделать это не задумываясь, а мы нет. Отсюда логический вывод – преступление совершил он».

Уэнделл Эрт разбивает это обвинение логическими доводами, однако ясно, что не только логика – оружие сыщика. Во-первых, Уэнделл Эрт придумывает поэтическую метафору – «умирающая ночь»; во-вторых, расследование для него становится эмоционально-личным делом: он искренне переживает потерю рукописи с описанием эксперимента по телепортации, а в качестве гонорара желает использовать открытие в личных целях (встретиться с некогда любимой девушкой).

Уэнделл Эрт, как и сыщики в классическом детективе, изображен странным. Об этом прямо говорит доктор Мендел: «Он странный человек. <...> Очень странный. И в своем роде гениальный». Главная странность – нежелание Уэнделла Эрта выходить из своей комнаты; будучи специалистом по экстратеррологии, он не был ни в одном из изучаемых им миров. Это очень важная характеристика сыщика, позволяющая с уверенностью сказать, что преступление раскрывается им исключительно умозрительным путем.

Следует отметить еще один момент. В фантастическом варианте детектива всегда есть дополнительная возможность (кроме собственно расследования) раскрыть тайну. В данном случае это так называемое «зондирование памяти», использование которого может нарушить работу мозга, но при этом точно реконструировать картину преступления.

Игровой и личностный характер расследования проявляется в «Ночи...» в обсуждении гонорара Уэнделла Эрта (чего нет в классических детективных новеллах). Уэнделл Эрт специально обговаривает свой гонорар, и он всегда связан с содержанием расследуемого преступления. Так, в «Ночи, которая умирает» сыщик просит: «Я только хочу, чтобы в будущем, когда сконструируют первый рассчитанный на человека аппарат для телепортации, мне позволили совершить путешествие» (напомним, что экстратерролог Уэнделл Эрт перемещается только в пределах университетского городка, а все свободное время проводит в своей комнате).

Попробуем сопоставить все три рассмотренных выше детектива. Тем, что сближает эти произведения, безусловно, является образ сыщика. Во всех случаях сыщик – странный и не похожий на других человек. У А. Кристи и А. Азимова это подчеркивается не только поведением сыщика, его способностями к раскрытию преступлений, но и портретом и национальностью. Говоря об «иностранном происхождении» первого литературного сыщика, Огюста Дюпена, Х.Л. Борхес отмечает,



что автору нужен «непривычный герой. Чтобы сделать персонажей еще более странными, он заставляет их жить иначе, нежели принято среди нормальных людей»¹². Те же слова можно отнести и к Холмсу (несмотря на то, что Холмс – настоящий англичанин), и к Пуаро, и к Уэнделлу Эрту. В силу своей исключительности сыщик противостоит всем группам персонажей.

Исключительность сыщика связана еще и с тем, что не только логика – орудие расследования; образ сыщика в детективе всегда носит игровой характер.

Все персонажи-сыщики ведут расследование, которое является альтернативой полицейскому. Во всех рассмотренных нами случаях дело оказывается весьма щепетильным и касающимся судеб не только потерпевшего, но и других людей: во «Втором пятне» – судеб всей Европы, как и в «Чертежах субмарины»; в «Ночи, которая умирает» дело и вовсе принимает масштаб Вселенной и касается всего человечества.

Однако собственно расследование в детективах почти не показано, а самое главное – от читателя скрыты умозаключения сыщиков (нам не показана их точка зрения; ее заменяет точка зрения «помощников» сыщика). Только когда уже назван преступник, читатель получает разгадку, а иногда восстанавливается и логическая цепь, приведшая к выводу.

В непосредственной связи с этим находятся такие аспекты рассматриваемых детективов, как изображающий субъект и доминирующая в произведении точка зрения. Во «Втором пятне» повествование ведет доктор Уотсон и, соответственно, преобладает его точка зрения на происходящее; в «Чертежах субмарины» записи ведет капитан Гастингс со своей точки зрения. В «Ночи, которая умирает» основной субъект речи – повествователь, однако события изображены преимущественно с точки зрения Тальяферро. Это позволяет «скрывать» мысленный ход расследования и сопоставлять «обыденный» ум персонажа и исключительный – сыщика¹³.

И в классическом, и в фантастическом вариантах детектива определена позиция читателя: он может провести собственное «расследование», т.к. в тексте есть все данные, на основе которых будет разгадана загадка.

Как видно, между фантастическим и нефантастическим детективом есть существенное сходство. Однако есть и то, что различает эти варианты.

В фантастическом детективе, как уже было отмечено, должны присутствовать формы, объясняющие устройство мира и его физических законов, так как именно их нарушение и становится залогом «вычисления» преступника. Подобных форм в классическом детективе практически нет, т.к. мир детектива устроен по образу и подобию реального.

Другое отличие – альтернативность фантастического расследования, которое всегда – не единственная возможность раскрыть тайну; есть еще



другие реальные возможности, хотя и менее предпочтительные. Конечно, в классическом варианте тоже есть иной способ раскрытия тайны преступления – официальное расследование, но этот способ всегда оказывается не столько менее предпочтительным, сколько безрезультатным. К сыщику обращаются как к единственной возможности раскрыть преступление.

Еще одно отличие – в оценке дополнительного персонажа. В фантастическом детективе он не пародиен, но так же, как и в классическом, выполняет параллельное расследование – выдвижение версии с использованием тех же данных, что и сыщик, но версии ошибочной, ложной. В любом варианте детектива необходима параллельная (ложная) линия рассуждений, которая демонстрирует уникальность способа расследования сыщика, его умение из всех возможных вариантов выбора фактов обратить внимание именно на те, которые и приведут к разгадке тайны.

И, наконец, последнее отличие – в масштабе происходящих событий. В классическом детективе преступление касается чаще всего небольшой группы людей, хотя в рассмотренных произведениях речь идет о судьбах европейских государств. Но классический детектив никогда не решает судьбу *всего мира*. В фантастическом же варианте происходит именно так. Здесь речь идет о всем человечестве, поднимаются проблемы не индивидуального плана, а проблемы взаимоотношений человека и мира, т.е. осмысливаются философские вопросы.

Представляется, что эти отличия носят характер, приложимый не только к рассказу «Ночь, которая умирает», а релевантны и для других детективных фантастических произведений, в том числе из цикла А. Азимова об Уэнделле Эрте («Поющие колокольчики», «Говорящий камень», «Ключ»).

В заключение отметим, что детективов в фантастической литературе немного. Вероятно, это связано с тем, что каноны классического детектива довольно устойчивы, и их неумеренное варьирование грозит нарушить модель жанра. Любой детектив тяготеет к классическому варианту, и фантастический – не исключение. Любопытное явление – это классические детективы, созданные писателями-фантастами (в некоторых изданиях такие произведения называются фантастическими, но это не так. Принадлежность писателя к группе фантастов – еще не залог того, что все им написанное должно быть непременно фантастикой): «Детективное агентство “Альтернатива”» Р. Шекли, «Убийство в Эй-Би-Эй» А. Азимова и целый ряд других.

И еще один момент. В фантастическом детективе можно было бы предположить вариант с участием в следствии сыщиков-роботов (как, например, в полицейском романе «Стальные пещеры» А. Азимова престу-



пления вместе с героем-человеком Элайджем Бейли расследует персонаж-робот Дэниэл Оливо). Однако таких вариантов фантастического детектива нам не встретилось. Т. Кестхейи пишет: «Роман всегда говорит о человеке и социальных отношениях людей, детектив, напротив, – соответственно такому восприятию – повествует о вещах и их порядке, при котором человек укрывается среди предметов, попадает с ними в один ряд. Значит, опытным сыщиком может быть не только человек, но и робот, электронный мозг, который измеряет и восстанавливает порядок в мире предметов. Однако подобные толкователи детективов сами обладают складом ума роботов. Сыщик-мастер и читатель комбинируют, делают выводы, которые нельзя выразить математически, оценивают с точки зрения следствия важные человеческие связи, анализируют характеры, на что вовсе не способен робот. Ибо логика детектива-мастера имеет как раз не научный, а именно художественный характер. Какой она уже, безусловно, была и у Эдгара По»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нокс Р. Десять заповедей детективного романа // Как сделать детектив. М., 1990. С. 77.

Noks R. Desjat' zapovedej detektivnogo romana // Kak sdelat' detektiv. M., 1990. S. 77.

² См. об этом подробнее: *Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–32; № 4 (15). С. 23–40.*

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2009. № 2 (9). S. 27–47; № 3 (10). S. 105–115; № 4 (11). S. 74–84; 2010. № 1 (12). S. 16–32; № 4 (15). S. 23–40.

³ Цитаты даются по изданию: *Дойл А.К. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М., 1966. С. 519–546. Номера страниц приводятся в тексте в круглых скобках.*

Dojl A.K. Sbranie sochinenij: V 8 t. T. 2. M., 1966. S. 519–546.

⁴ *Комм Д. Образы неназываемого. URL: <http://detective.gumer.info/txt/komm.doc> (дата обращения 21.04.2012).*

Komm D. Obrazy nenazyvaemogo. URL: <http://detective.gumer.info/txt/komm.doc> (data obraschenija 21.04.2012).

⁵ *Кружков Г. Из предисловия к «Книге NONсенса». URL: <http://detective.gumer.info/txt/kruzkov.doc> (дата обращения 21.04.2012).*

Kruzikov G. Iz predislovija k «Knige NONsensa». URL: <http://detective.gumer.info/txt/kruzkov.doc> (data obraschenija 21.04.2012).

⁶ *Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990. С. 40.*

Van Dajn S.S. Dvadcat' pravil dlja pisanija detektivnyh romanov // Kak sdelat' detektiv. M., 1990. S. 40.

⁷ *Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 42–43.*

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2009. № 2 (9). S. 42–43.



⁸ Более подробно о театрализации и вообще об игровом характере детектива см. в уже упоминавшейся работе Н.Н. Кириленко.

⁹ *Кристи А.* Чертежи субмарины // Кристи А. Ранние дела Пуаро. М., 2010. С. 193.

Kristi A. Chertezhi submariny // Kristi A. Rannie dela Puaro. M., 2010. S. 193.

¹⁰ Иностранное происхождение сыщика как способ подчеркивания его исключительности отмечал еще Борхес. См. *Борхес Х.Л.* Детектив // Как сделать детектив. М., 1990. С. 263–272. См. также замечания Н.Н. Кириленко о Дюпене, Пуаро.

Borhes H.L. Detektiv // *Kak sdelat' detektiv*. M., 1990. S. 263–272.

¹¹ *Азимов А.* Ночь, которая умирает. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/azimov_aizek/azimov_aizek_noch_kotoraya_umiraet/azimov_aizek_noch_kotoraya_umiraet_1.html (дата обращения 21.04.2012).

Azimov A. Noch', kotoraja umiraet. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/azimov_aizek/azimov_aizek_noch_kotoraya_umiraet/azimov_aizek_noch_kotoraya_umiraet_1.html (data obraschenija 21.04.2012).

¹² *Борхес Х.Л.* Указ. соч. С. 268.

Borhes H.L. Ukaz. soch. S. 268.

¹³ *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: К проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 26.

Kirilenko N.N., Fedunina O.V. Klassicheskij detektiv i policejskij roman: K probleme razgranichenija zhanrov // *Novyj filologicheskij vestnik*. 2010. № 3 (14). S. 26.

¹⁴ *Кестхеи Т.* Характерология. URL: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?366> (дата обращения 04.04.2011).

Kestheji T. Harakterologija. URL: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?366> (data obraschenija 04.04.2011).



ЧИЧИКОВ И ЧАЦКИЙ

В статье рассматривается интерпретация в «Мертвых душах» тематики и коллизий «Горя от ума». Специальное внимание уделяется трактовке темы ума в произведениях Гоголя и Грибоедова и в этой связи сопоставлению образа Чичикова с образом Чацкого. Раскрываются особенности осмысления Грибоедовым и Гоголем проблемы ума как экзистенциальной и онтологической.

Ключевые слова: Грибоедов; Гоголь; Чацкий; Чичиков; тема ума; горе от ума; горе уму.

Отражения «Горя от ума» в «Мертвых душах» уже были отмечены в специальной литературе; замечания и наблюдения касались мотива сплетни в комедии и в поэме¹, а также наследования Чичиковым потенциальных свойств Молчалина², характерологической близости этих героев и объясняющих ее биографических и сюжетных параллелей³.

Осталось, однако, без внимания, что Чичиков проецируется Гоголем не только на Молчалина, но и на Чацкого. Параллель 'Чичиков – Чацкий' может показаться не просто неожиданной, но парадоксальной, но она обоснована мотивными перекличками и сюжетными аналогиями и не менее важна для понимания трактовки Гоголем грибоедовской темы ума, чем параллель 'Чичиков – Молчалин'. Представая как «инверсия Дон Кихота», что освещает «всю ситуацию поэмы неожиданным светом»⁴, Чичиков является и инверсированным подобием высокого героя «Горя от ума».

Чацкий, если бы захотел, мог бы сделать успешную служебную карьеру, поскольку обладает необходимыми для этого качествами:

Фамусов

Не служит, то есть в том он пользы не находит,
Но захоти: так был бы деловой.
Жаль, очень жаль, он малый с головой;
И славно пишет, переводит.
Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом...

Чацкий

Нельзя ли пожалеть об ком-нибудь другом?
И похвалы мне ваши досаждают.



Фамусов

Не я один, все также осуждают⁵.

Фамусов своей похвалой сближает Чацкого с Молчалиным:

Один Молчалин мне не свой,
И то затем, что деловой (42).

В «Горе от ума» развиваются и сталкиваются разные представления об уме, его признаках, свойствах и функциях. Ср.: «...“ум” фамусовского общества – так называемый “практический ум”»⁶. Говоря о Молчалине как о «человеке практическом», критик заметил, что он «умен умом его сферы»⁷.

Чацкий *был бы деловой*, тем более что наделен *эдаким умом*. Проблема только в одном: Чацкий не желает быть как *все*. Ср. с Чичиковым, который сердится на «несправедливость судьбы» и недоумевает, почему «беда» обрушилась именно на него: «“Кто ж зевает теперь на должности? – все приобретают”»⁸. Чичиков тоже *малый с головой*: «И вот таким образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240). Однако, в отличие от Чацкого, он, будучи весьма ловким в «деловых делах» (VI, 230), стремится поступать как *все*, хотя и не всегда в этом преуспевает.

Называя других персонажей *глупцами*, Чацкий не щадит и собственное самолюбие, когда признается Софье:

...а разве нет времен,
Что я Молчалина глупее? (27)

Он и в самом деле оказывается *Молчалина глупее*, когда позволяет себе обманываться насчет подлинных чувств Софьи:

Слепец! я в ком искал награду всех трудов!
Спешил!.. летел! дрожал! вот счастье, думал, близко (132).

Чичиков бранит себя за то, что опрометчиво доверился Ноздреву, решив, что «у него даром можно кое-что выпросить» (VI, 69), и слишком поздно прислушался к доводам своего практического ума: «“Просто, дурак я!” говорил он сам себе» (VI, 82). Потому и бранит, что *дураком* он себя,



как показывает его реакция на предложение Собакевича, вовсе не считает: «“Что он, в самом деле”, подумал про себя Чичиков: “за дурака, что ли, принимает меня”...» (VI, 103). И привычно рассчитывает на свое умение использовать «все тонкие извороты ума, уже слишком опытного, слишком знающего хорошо людей» (VI, 237).

Ап. Григорьев, говоря об исполнителях роли Чацкого, утрировавших его характер, подчеркивал, что грибоедовский герой «образованный человек, ни на шаг не отступающий от светских приличий»⁹. Чичиков, стремясь произвести выгодное впечатление, лишь имитирует поведение светского человека: «...отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе» (VI, 161). Пародийной имитацией отмечены и другие его поступки, в которых можно усмотреть аналогию с поступками Чацкого.

Чацкий ссорится с обществом, с которым связан «рождением и воспитанием», однако «выше его умом и сердцем»¹⁰. Рисуя иронический портрет *французика из Бордо*, нашедшего в России *свою провинцию*, он гневно критикует

нечистый этот дух

Пустого, рабского, слепого подражания... (105)

К обличительной риторике прибегает и Чичиков, понося бал у губернатора: «дрянь бал, не в русском духе, не в русской натуре» (VI, 174). Предметом его раздражения тоже как будто становится *рабское, слепое подражание*: «Всё из обезьянства, всё из обезьянства! Что француз в сорок лет такой же ребенок, каким был и в пятнадцать, так вот давай же и мы!» (VI, 175). Но настоящей причиной огорчения было «нерасположение тех самых, которых он не уважал и насчет которых отзывался резко, понося их суетность и наряды» (VI, 175). Потому что *умом и сердцем* Чичиков не выше своего окружения.

Софья так характеризует Чацкого до его возвращения в Москву:

Остер, умен, красноречив,
В друзьях особенно счастлив.
Вот об себе задумал он высоко...
Охота странствовать напала на него... (20)

Чичикову тоже красноречия не занимать, хотя и особого рода: «очень искусно умел польстить каждому» (VI, 12); он и *остер* по-своему: если и



спорил, то «как-то чрезвычайно искусно, так что все видели, что он спорил, а между тем приятно спорил» (VI, 16). И в *друзьях*, если это нужные для дела люди, он *особенно счастлив*: «Все чиновники были довольны приездом нового лица» (VI, 18). О себе он, будучи *умен*, тоже *задумал высоко*: «Конечно, трудно, хлопотливо, страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось, чтобы не вывести из этого истории. Ну, да ведь дан же человеку на что-нибудь ум» (VI, 240). Вот почему и на него напала *охота странствовать*: влекомый планом закупить «всех этих, которые вымерли» (VI, 240), принялся он *разъезжать* «по своим надобностям» (VI, 10).

Чацкий «видит мир в его идеологических, а не бытовых проявлениях»¹¹. И бывает, что «совершенно не в состоянии оценить ситуацию, когда она касается его самого»¹², например, не верит в любовь Софьи к Молчалину, бросая в разговоре с ней реплики *в сторону*: «Она его не уважает»; «Она не ставит в грош его»; «Шалит, она его не любит» (67–68). Зато его ум способен порождать новые идеи, несущие в себе универсальное нравственное содержание.

Что касается ума Чичикова, целиком погруженного в сферу быта и далекого от мира идей, то он весьма изобретателен по части новых *мыслей* и в этом плане оказывается близок уму Чацкого. Но если Чацкий «не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен»¹³, то умственные способности Чичикова, преследующего исключительно собственную выгоду, ограничены отрицательным содержанием его *мыслей*.

Изначально в уме Чацкого не сомневается ни Фамусов, ни Софья, ни кто-либо иной из персонажей комедии; неприятие вызывают свойства его ума (чересчур *остер* и слишком *красноречив*), что и провоцирует развитие сплетни, превратившей того, кто *умен*, в безумного:

София

Он не в своем уме.

Г. Н.

Ужли с ума сошел? (92)

Хлѣстова

В его лета с ума прыгнул! (100)

Загорецкий

А вы заметили, что он

В уме сурьезно поврежден? (119)



Фамусов

Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?
Скажи сурьезно:
Безумный! что он тут за чепуху молол! (134)

Если глупость говорит об отсутствии ума, то безумие есть «определенное состояние ума, его трансформация»¹⁴. Не отказывая Чацкому в уме, сплетня указывает на его качественную трансформацию (своего рода смену ума: *не в своем уме*) и новое состояние, зафиксированное в образной картинке: *с ума сошел*.

Ю.Н. Тынянов выдумку о сумасшествии Чацкого объясняет связью «между безумием и любовью к женщине», которая в грибоедовскую эпоху все еще «казалась само собой разумеющейся»¹⁵. Превращаясь в клевету на Чацкого, запущенную Софьей, выдумка демонстрирует характерную для изображенного Грибоедовым мира «власть женщин»¹⁶, которая и раскрывается в сюжете комедии.

В городе NN тоже установился «женский режим»¹⁷, служащий пародийным отражением отношений персонажей в фамусовской Москве. Дамы, которым «совершенно не понравилось» (VI, 170), как обошелся с ними Чичиков на балу у губернатора, сумасшедшим его, правда, не объявляют, но приписывают ему замысел «увезти губернаторскую дочку» (VI, 185), выглядящий вполне безумным, если учесть, что он не был похож на «человека с буйными поступками» (VI, 199). Тема ложного безумия вплетается в сюжет поэмы и выходит на поверхность, когда, пораженный странно изменившимся отношением к нему со стороны чиновников, напуганных слухами и не желавших его более принимать, Чичиков никак не мог «решить, он ли сошел с ума, чиновники ли потеряли голову» (VI, 213).

Чацкий любит Софью – и ведет себя, как влюбленный, почему кажется и смешным, и странным:

Я странен, а не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож;
Молчалин например... (64)

В «Мертвых душах» дело ограничивается «пародией на любовную интригу»¹⁸. Чичиков принадлежит к господам «такого рода», которые вряд ли «способны были к любви», но встреча с губернаторской дочкой нежи-



данно пробудила в нем «что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить» (VI, 169). Между тем новость «про увоз губернаторской дочки», сообщенная ему (вместе с другими касающимися его слухами) Ноздревым, навела на Чичикова «порядочный испуг», вызвав желание не «мешкать более» и «убираться поскорей» (VI, 215).

Влюбленному Чацкому присущи определяющие его поведение «страсть», «чувство», «пылкость» (64). Он не только умен, но и представляет собою «натуру в высшей степени страстную»¹⁹. У Чичикова, внезапно выбитого из колеи встречей с «занимательной блондинкой» (VI, 168), действительно «сердчишко прихрамывает», как подшучивают над ним «почтмейстер, и председатель, и даже сам полицеймейстер» (VI, 173), но по настоящему владеет им только страсть к приобретению. Его вынужденный отъезд в конце поэмы так же не похож на добровольное бегство Чацкого в финале комедии, как *порядочный испуг* плута на *оскорбленное чувство* (134) влюбленного идеалиста.

По мнению Н.К. Пиксанова, в первоначальном замысле комедии, озаглавленной «Горе уму», «предполагалось придать сценическому конфликту не местный, бытовой и современный, но более общий, быть может даже философский характер»²⁰. Изменив название на «Горе от ума», Грибоедов по-иному расставил сюжетно-тематические акценты, но это не сказалось на трактовке им самой проблемы ума, которую он понимает не только как социально-бытовую, но и как философскую. Способность независимо и свободно мыслить связывает Чацкого с просветительской традицией, сформировавшей представление о служении истине и законам разума²¹. В известном смысле Чацкий родствен и мыслящему человеку Паскаля, сохраняющему величие и достоинство в трагической ситуации поражения.

В биографической истории Чичикова, рассказанной автором в последней главе поэмы, и в его жизненном сюжете каждый раз повторяется ситуация горя уму: герой на пути к приобретению вновь и вновь терпит житейское поражение и вынужден все начинать сначала. Речь идет о горе практическому уму, за пределы которого не может выйти гоголевский приобретатель, не осознающий причины настигающих его «бедствий» (VI, 238). Гоголь, подобно Грибоедову, осмысляет и решает проблему ума как экзистенциальную и онтологическую, но следует он не философской, а религиозно-нравственной традиции.

Вот как характеризует Гоголь состояние «человека века» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Ничему и ни во что он не верит; только верит в один ум свой. Чего не видит его ум, того для него



нет» (VIII, 414). Чичиков, тоже *человек века*, полагается исключительно на свой ум, но ум его видит только то, что отвечает целям приобретения, почему герой и пускается в аферу с мертвыми душами, когда его «осенила вдохновеннейшая мысль, какая когда-либо приходила в человеческую голову» (VI, 239). Именно такого рода ум, не способный различать добро и зло, и был назван *превратным*, отличающим тех, кто «заменяли истину Божию ложью» (Рим 1: 25). Ср. призыв: «...И не сообразуйтесь с веком сим, но преобразуйтесь обновлением ума вашего, чтобы вам познавать, что есть воля Божия, благая, угодная и совершенная» (Рим 12: 2).

Говоря о возможном происхождении страсти Чичикова и предвещая, почему «в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес», автор относит ее к тем страстям, «которых избранье не от человека» и которые вызваны «для неведомого человеком блага» (VI, 242). К неведомому Чичикову благу влекут его и поражения его ума, который гоголевскому герою в намеченной автором перспективе предстоит *обновить* и изменить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 80–83.

Smirnova E.A. Pojema Gogolja «Mertvyje dushi». L., 1987. S. 80–83.

² Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова. 2-е изд. М., 1974. С. 99–100.

Medvedeva I.N. «Gore ot uma» A.S. Griboedova. 2-e izd. M., 1974. S. 99–100.

³ Фомичев С.А. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983. С. 182–183; Мецержаков В.П. А.С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX вв.). Л., 1983. С. 231.

Fomichev S.A. Komediya A.S. Griboedova «Gore ot uma»: Kommentarij. M., 1983. S. 182–183; *Mescherjakov V.P. A.S. Griboedov: Literaturnoe okruzenie i vospriyatje (XIX – nachalo XX vv.).* L., 1983. S. 231.

⁴ Манн Ю.В. Галерея «наставников-пиитов» в «Мертвых душах» (Из комментариев к поэме) // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 480. Генетическая связь между образами Чичикова и Дон Кихота прослежена (с опорой на литературу вопроса) в кн.: Бagno В. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 75–77.

Mann Ju.V. Galereja «nastavnikov-piitov» v «Mertvyh dushah» (Iz kommentarijev k pojeme) // Mann Ju.V. Tvorcestvo Gogolja: smysl i forma. SPb., 2007. S. 480. *Bagno V. «Don Kihot» v Rossii i russkoe donkihottstvo.* SPb., 2009. S. 75–77.

⁵ Грибоедов А.С. Горе от ума. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 47. (Лит. памятники). Далее цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

Griboedov A.S. Gore ot uma. 2-e izd., dop. M., 1987. S. 47. (Lit. pamjatniki).

⁶ Ильев С.П. «Ум» и «горе» в комедии Грибоедова // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 56.



П'ев S.P. «Um» i «gore» v komedii Griboedova // *Problemy tvorcestva A.S. Griboedova.* Smolensk, 1994. S. 56.

⁷ *Григорьев Ап.* По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб. 1862 // Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 507.

Grigor'ev Ap. Po povodu novogo izdanija staroj veschi. «Gore ot uma». SPb. 1862 // Grigor'ev Ap. Literaturnaja kritika. M., 1967. S. 507.

⁸ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. VI. [М.; Л.], 1951. С. 238. Далее цитируется по этому изданию с указанием в тексте тома римскими и страниц арабскими цифрами.

Gogol' N.V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. T. VI. [M.; L.], 1951. S. 238.

⁹ *Григорьев А.А.* Александринский театр. [«Горе от ума»] // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 39.

Grigor'ev A.A. Aleksandrinskij teatr. [«Gore ot uma»] // Grigor'ev A.A. Teatral'naja kritika. L., 1985. S. 39.

¹⁰ Там же.

Tam zhe.

¹¹ *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 338.

Lotman Ju.M. Besedy o russkogo kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – nachalo XIX veka). SPb., 1994. S. 338.

¹² *Корман Б.О.* Конфликт, герой и автор в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 82.

Korman B.O. Konflikt, geroy i avtor v komedii A.S. Griboedova «Gore ot uma» // Korman B.O. Izbrannye trudy. Istorija russkogo literatury. Izhevsk, 2008. S. 82.

¹³ *Гончаров И. А.* «Милion терзаний» (Критический этюд) // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. VII. М., 1955. С. 13.

Goncharov I. A. «Mil'on terzaniy» (Kriticheskij jetjud) // Goncharov I.A. Sobr. soch.: V 8 t. T. VII. M., 1955. S. 13.

¹⁴ *Агапкина Т., Белова О.* Категории УМ и БЕЗУМИЕ в народной традиции славян // Мудрость, праведность, святость в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2011. С. 225–226.

Agapkina T., Belova O. Kategorii UM i BEZUMIE v narodnoj tradicii slavjan // Mudrost', pravdnost', svjatost' v slavjanskoj i evrejskoj kul'turnoj tradicii. M., 2011. S. 225–226.

¹⁵ *Тынянов Ю.Н.* Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 354.

Tynjanov Ju.N. Sjuzhet «Gorja ot uma» // Tynjanov Ju.N. Pushkin i ego sovremenniki. M., 1969. S. 354.

¹⁶ Там же. С. 375.

Tam zhe. S. 375.

¹⁷ Там же. С. 376.

Tam zhe. S. 376.

¹⁸ *Гиппиус В.В.* Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 116.

Gippius V.V. Gogol' // Gippius V. Gogol'; Zen'kovskij V. N.V. Gogol'. SPb., 1994. S. 116.



¹⁹ *Мейерхольд В.Э.* «Горе уму» (первая сценическая редакция) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, беседы, речи: В 2 ч. Ч. 2. М., 1968. С. 168.

Mejerhol'd V.Je. «Gore umu» (pervaja sceničeskaja redakcija) // Mejerhol'd V.Je. Stat'i, pis'ma, besedy, rechi: V 2 ch. Ch. 2. M., 1968. S. 168.

²⁰ *Пиксанов Н.К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 303.

Piksanov N.K. Tvorčeskaja istorija «Gorja ot uma». M., 1971. S. 303.

²¹ См.: *Фомичев С.А.* Грибоедовская энциклопедия. СПб., 2007. С. 103.

Sm.: *Fomichev S.A.* Griboedovskaja jenciklopedija. SPb., 2007. S. 103.



ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ЦЕЛОСТНОСТЬ:

о филолого-педагогическом завещании

Натана Давидовича Тмарченко

В статье рассматриваются основные принципы и подход к развитию читательской культуры, предложенные в литературно-образовательной концепции Н.Д. Тмарченко, а также в программе по литературе, разработанной под научным руководством выдающегося теоретика литературы, где впервые в отечественном образовании была выстроена целостная филолого-педагогическая система освоения литературы в школе.

Ключевые слова: литературное образование; образовательные технология и методика; психолого-педагогические принципы учебной программы; диалог литературоведения и психологии; культурный возраст читателя; «язык» художественного произведения; восприятие, анализ, интерпретация произведения; учебная деятельность.

Вначале позволю себе несколько общих соображений.

В настоящее время в России существует, казалось бы, переизбыток подходов к преподаванию литературы в школе, представленных в многочисленных программах и учебниках, а с недавнего времени и в пособиях по подготовке к сдаче ЕГЭ. Однако основная их часть, к сожалению, оторвана и от современного уровня литературоведения как гуманитарной науки, и от инновационной педагогики, делающей ставку на открытую коммуникацию субъектов обучения, на их креативный и исследовательский потенциал. Между тем, необходимость коренного пересмотра основ литературного образования и подготовки специалистов в этой области давно назрела – культура эстетического восприятия и «честного чтения» (А.П. Скафтымов), востребованных современной культурой, в отечественной школе, за редким и счастливым исключением, не развивается. Десятилетнее посещение монологических уроков литературы продолжает формировать своего рода социокультурную дислексию – оно окончательно отбивает у потенциальных и реальных читателей интерес к чтению. Если «глобальная визуализация» является одной из, так сказать, «объективных» причин снижения читательского интереса, то школьная практика авторитарного отношения к литературе и читателю – второй, не менее, а скорее, более существенной.

Натан Давидович Тмарченко был одним из первых отечественных литературоведов-теоретиков, который всерьез начал менять ставшее привычным отношение к литературе в школе. В самом начале 1990-х гг. он



предложил оригинальную концепцию, тотально альтернативную традиционному литературному образованию и обслуживающей его методике.

Начало 90-х – время больших надежд и желания принципиально изменить образовательную ситуацию, сложившуюся в России. Педагоги, включенные в инновационные поиски, знают не понаслышке, что коммуникативно-деятельностные проблемы активно обсуждались отечественной гуманитарной наукой на протяжении целого десятилетия – с конца 80-х до конца 90-х гг. Среди наиболее известных и продуктивных упомяну образовательные технологии, разработанные в рамках инновационных философских и психолого-педагогических подходов: школу развивающего обучения В.В. Давыдова, лабораторный опыт которой в настоящее время активно осваивается американской педагогикой; школы мыследеятельностной педагогики (Г.П. и П.Г. Щедровицкие, Ю.В. Громыко); школу диалога культур В.С. Библера; школу преемственной смыслосодержательности В.В. Сильвестрова, школу коммуникативной дидактики В.И. Тюпы и Ю.Л. Троицкого¹...

Однако – странное дело! – традиционную теорию, методику и практику литературного образования обсуждение коммуникативно-деятельностных вопросов как-то обошло стороной. Складывается впечатление, что накопленный инновационный опыт филолого-педагогическим сообществом так до сих пор и всерьез и не отрефлектирован.

«Один из важнейших недостатков современного изучения литературы в школе, – писал в самом начале 90-х Натан Давидович, – неизбежное расхождение между непосредственным читательским восприятием художественного произведения (учителем, учеником) и той интерпретацией его, которая навязывается учебной, а отчасти и научной литературой и, как правило, предлагается учителем в качестве заранее известного ему итога “изучения”».

Чему же, по мнению Натана Давидовича, учили и, к сожалению, до сих пор учат школьников на уроках литературы? «С точки зрения сложившихся за долгие годы традиций школьного изучения литературных произведений, – писал он в одной из своих первых статей, посвященных проблемам литературного образования, – настоящее знание их текстов совсем не обязательно. Более того, оно может оказаться помехой. Ведь “обязательные знания” содержатся не в самом произведении, а вне его. Само оно рассматривается лишь как источник примеров, с помощью которых можно подтвердить верность тех или иных обязательных для усвоения суждений. Суждения же эти могут считаться подлежащими усвоению потому, что они авторитетны. Поэтому-то они и черпаются если не “из забытых газет вре-



мен Очаковских и покоренья Крыма”, то из учебников (чем старше, тем надежнее) или статей великих критиков прошлого века»². Размышления Натана Давидовича во многом перекликались с мыслями Б.М. Эйхенбаума³ и Г.А. Гуковского, учеными, одними из первых начавшими концептуально критиковать бестолковость школьного изучения литературы.

На семинарах Школы словесника⁴ Натан Давидович часто обращал внимание участников на «странности» традиционного подхода к литературе: что значит изучить «Преступление и наказание» Достоевского? Подобрать ряд примеров, доказывающих: поведение Раскольникова – это «индивидуалистический бунт» или, как считал один известный критик, «самообман». Нелепости советских учебников можно, конечно, заменить глубокими мыслями выдающихся литературоведов: Лотмана, Лихачева, Гаспарова... Но сути дела это не меняет. Интрига смысла пропадает, читать книгу уже не хочется: зачем, ведь о героях и авторе уже заранее все известно. Альтернативой одномерности такого обучения является, по мысли Натана Давидовича, другая распространенная сейчас крайность: приучить школьника искать в произведении исключительно себя любимого, то есть самовыражаться за чужой счет, не обращая внимания на автора и оставленные им знаки смысла.

В традиционных программах Натана Давидовича, как и его предшественников, не устранивал принципиальный акцент на «воспитательных функциях» литературы и полное или частичное игнорирование сути самого предмета. Ведь не секрет, что до сих пор чтение воспринимается многими педагогами не как эстетическое событие, а произведения не как факты искусства, но исключительно в качестве инструментов достижения целей, непосредственно с искусством не связанных: раньше это были коммунистические идеалы, сегодня – «демократические», религиозные, экологические и т.п. Именно поэтому на уроках часто осваивается не столько художественный текст и выраженный им смысл – то, что Лев Толстой называл «лабиринтом сцеплений», – сколько готовые и «единственно верные» интерпретации.

В 90-е на фоне многочисленных разработок новых гуманитарно-технологических маршрутов в образовательном пространстве требовалось отразить и переосмыслить исходные единицы отдельных учебных предметов. В литературном образовании эта задача непосредственно связана с ответами на следующие вопросы: «Что является его содержанием? Каковы цели литературного образования, в чем именно состоят задачи обучения? Что является основным предметом освоения? Какая роль на уроках литературы должна отводиться субъектам обучения – учителю и ученику? Как отдельные элементы литературного образования (учебный



материал, методика обучения, учебная деятельность, общение читателей и т.п.) связаны друг с другом? Какова роль литературоведческого анализа произведения и как он связан с читательским восприятием?»

Любопытно, что многие из специалистов (как учителя, так и литературоведы) до сих пор на эти вопросы так и не ответили. Между тем, отсутствие научно обоснованных представлений об «источках» литературного образования особенно выгодно многочисленным разработчикам «пособий по подготовке к сдаче ЕГЭ», программ и многотиражных учебников и пособий, которые в течение десятилетий держали и продолжают держать читателей-школьников на «голодном пайке», а учителям литературы предлагают пользоваться традиционной «методикой общего места», направленной на изучение набора необходимых для сдачи ЕГЭ годами устоявшихся в школьном образовании «художественных идей» и «выразительных средств», иногда слегка подкорректированных «в духе времени»⁵.

Однако вернусь к началу 90-х. В отличие от своих предшественников и современников – литературоведов, высказывающих серьезное недовольство системой отечественного (кстати, не только советского, но и дореволюционного) образования, но не предлагавших путей его принципиального изменения – Натан Давидович такой путь предложил. Вместе с Людмилой Евгеньевной Стрельцовой, высококвалифицированным педагогом и филологом, специалистом по детскому чтению и начальной школе, он разработал программу, которая должна была преодолеть те тупики, что долгое время существовали в литературном образовании. Впервые в России была предложена научно обоснованная система освоения литературы с 1 по 11 классы, выстроенная на продуманном диалоге теории литературы и инновационной педагогики.

Опираясь в первую очередь на литературоведческие идеи М.М. Бахтина о целостности художественного произведения и психологические положения Л.С. Выготского о развитии высших психических функций (восприятия, воображения, мышления и речи), авторы программы определили логику преемственности в обучении. В программе используется не тематический и формально-хронологический подход, столь любимый в традиционной методике, но принципиально компаративистский, историко- и жанрово-типологический. «Определенные стадии развития ученика-школьника как личности и как читателя, – писали авторы новой литературно-образовательной концепции, – могут быть сопоставлены с важнейшими стадиями развития мировой (точнее – европейской) литературы, такими как первоначальный “синкретизм” (А.Н. Веселовский), или “традиционализм” (С.С. Аверинцев), “рефлексивный традиционализм” и “антитрадиционализм” (С.С. Аверинцев). И, следовательно, в процессе



обучения жизненный опыт, психические структуры, возрастные интересы ученика и смена изучаемого словесно-художественного материала могут быть приведены в органическое соответствие друг с другом»⁶.

В отличие от дорогих сердцу многих отечественных педагогов «духовности» и «нравственности», развитие которых – цель традиционной программы, культуру читательского восприятия, по мнению Натана Давидовича, действительно можно развивать и диагностировать. Он постоянно подчеркивал в своих работах и выступлениях перед учителями, что культурный читатель отчетливо должен понимать: в произведении есть три грани – мир героев, речевой материал с его особой композиционно-речевой структурой (собственно текст) и ценностная позиция автора, с которым читатель и вступает в диалог. В программе был намечен постепенный путь (от простого к сложному) освоения всех трех граней.

Если целью литературного образования признать постижение сущности художественной литературы как вида искусства и одновременно формирование культуры читательского восприятия, т.е. способности к адекватному и глубокому пониманию этой сущности, то, по мысли Натана Давидовича, его предметом будет являться «словесно-художественное произведение в его общекультурном и историческом контексте», а главной задачей обучения на уроках станет последовательное освоение «языка» художественной литературы во всем его многообразии. В программе отчетливо прописан путь освоения этого «языка». Так, например, «внутренний мир» произведения постигается через рассмотрение художественного пространства и времени, событий, сюжета, системы персонажей... Организация художественного текста – через композиционно-речевые формы, систему точек зрения... «Одна из главных задач литературного образования, – писал в пояснительной записке к программе Натан Давидович, – состоит в том, чтобы сформировать “двойную” точку зрения читателя-школьника и его способность подниматься с первой ступени восприятия произведения на вторую и затем на третью, добываясь тем самым целиком самостоятельного, органически личностного и в то же время обоснованного, убедительного и общезначимого прочтения смысла любого художественного произведения»⁷.

Литературовед и педагог настаивал: постигать «язык» литературы нужно систематически, поступательно. Часто он задавал аудитории вопросы: почему в математическом образовании преемственность всегда была, там все принципы и понятия связаны, а в литературном – ее не было никогда, да и сейчас редко встречается? Неужели вас никогда не удивляло, что, не рассмотрев на уроках литературы ни одного романа, школьники изучают в 9-м классе «Евгения Онегина»? У них ведь нет ни опыта, ни



читательских «инструментов» восприятия романа. В то время как сам Пушкин предполагал, что его читатель прекрасно знаком с существующей романной традицией. А «Преступление и наказание»? Какой смысл братья за его чтение, если ни одного произведения, относящегося к социально-криминальному и детективному жанру, школьники не изучали?

Программа Натана Давидовича учит читателей работать непосредственно с текстом, определять, что в нем представляется странным, непонятным, анализировать «сложно организованный смысл» (Ю.М. Лотман), выяснять, «почему автор “строит” текст именно так, а не иначе» (это была его любимая формулировка). Технология и методика, предложенная программой, не игнорирует позицию автора, а главное – не пренебрегает потенциальными способностями читателя самостоятельно ее понимать. Неслучайно, один из первых вариантов программы так и назывался – «Путь читателя к автору»: этапы «Текст» (1-4 классы), «Мир героя в произведении» (5-7 классы), «Автор и жанровая традиция» (8-9 классы); «Искусство и жизнь: индивидуальное творчество в смене эпох» (10-11 классы).

Не вдаваясь в детали, замечу: благодаря программе впервые в контекст литературного образования были введены тексты, которые раньше в школе не изучались⁸.

Это в первую очередь касается начальной и средней школы. В учебники начальных классов, помимо многочисленных и ранее не использовавшихся образцов фольклорной и игровой поэзии, вошли определенным образом сгруппированные кумулятивные, волшебные и бытовые сказки, пересказы мифов народов мира, героический эпос древности («Рамаяна», «Махабхарата», «Илиада», «Одиссея», русские былины), лирические стихотворения А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Майкова, Я. Полонского, Ф. Тютчева, А. Фета, А. Ахматовой, А. Белого, К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой А. Тарковского и других русских поэтов, где использовались мифопоэтические и фольклорные мотивы.

В программу и учебники 5-7 классов, где предлагается осваивать категорию художественного мира и связанный с ней «язык» пространства, времени, сюжета и т.п., включены (тоже в определенной системе) яркие образцы авантюрной литературы: «географическая» приключенческая повесть-сказка («Хоббит» и «Путешествие Нильса»), «географический» роман приключений («Затерянный мир» Конан Дойля, «Остров сокровищ» Р. Стивенсона, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Таинственный остров» Жюль Верна и т.п.); историческая повесть и исторический роман (повести о доисторических людях, «Принц и нищий» Марк Твена, «Квентин Дорвард» Вальтер Скотта, «Три мушкетера» Александра Дюма, «Князь Серебряный»



А.К. Толстого, «Тарас Бульба», «Капитанская дочка»); новеллы и романы выдающихся фантастов А. Азимова, Ф. Брауна, Р. Брэдбери, Р. Желязны, К. Саймака, Р. Шекли, А. и Б. Стругацких; готическая новелла, повесть и роман, представленные произведениями В. Скотта, Э. По, Э. Гофмана, Г. Лавкрафта, А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, В. Брюсова и др. Много новых для школы текстов использовано и в группировке материала в разделах программы, посвященных 8-11 классам.

Программа выстроена так, чтобы учитель, обученный по ней работать, сохраняя логику и образовательную технологию, мог бы самостоятельно либо сокращать, либо, наоборот, разворачивать материал – в зависимости от уровня подготовки и способностей читательской аудитории. Знаю по собственному опыту, что школьники, занимающиеся по данной программе, активно включаются в ее «доработку» и усовершенствование: предлагают для сравнения тексты, не включенные в список обязательной литературы, но как-то по-особому связанные с изучаемым материалом. В ходе обсуждения со своими учениками многочисленных «продуктов» учебной деятельности – творческих, исследовательских, проектных – учитель определяет, в какой мере читатель овладел способами понимания произведений.

Учебники, созданные Натаном Давидовичем и Людмилой Евгеньевной Стрельцовой (к ним впоследствии присоединились и другие соавторы программы – С.П. Лавлинский и Д.М. Магомедова), являются, по сути, гуманитарными задачками. Натан Давидович не только сам составлял блестящие вопросники, с четко продуманной логикой, но и учил делать это педагогов, участвовавших в семинарах Школы словесника – учил с надеждой, что словесники, в свою очередь, смогут обучить своих учеников искусству формулировать вопросы, адресованные автору произведения и другим читателям. Забавно, что ни одна традиционная методика никогда не предполагала: прежде чем отвечать на чужие вопросы (вопросы учителя), необходимо в первую очередь научиться задавать свои собственные. В предложенной Натаном Давидовичем системе обучения без вопросов читателей учебная коммуникация оказывается бессмысленной.

И Натана Давидовича, и его соавторов часто упрекали и упрекают в том, что программа для реализации слишком сложна, что это уже не школьный, а вузовский уровень. На эти упреки мы всегда отвечали: в нашем подходе нет одного – формальности и скуки. Научная обоснованность образовательного подхода позволяет придать освоению литературы приключенческий характер. Программа пробуждает интерес к произведению, интригует и педагога, и его учеников. В них раскрывается потенциал, о котором, они, возможно, и не догадывались. Учителя, принявшие про-



грамму, с удивлением обнаруживают, что, если как теоретики и историки литературы они знают больше своих учеников, то смысл произведения зачастую постигают вместе с ними. Практика показывает, что в ходе диалога школьники могут обращать внимание учителя на такие стороны текста, о которых он прежде никогда не задумывался.

Если программу и учебники начальной школы чиновники министерства образования после соблюдения необходимых в подобных случаях ритуалов все ж таки «загрифовали», то программе 5-11 классов повезло меньше. Последний раз мы с Натаном Давидовичем после существенных корректив пытались «загрифовать» программу для средних и старших классов в 2004 г. Пробовали это сделать два раза. К сожалению, не получилось. Чиновничье мракобесие, поддерживаемое охранительными взглядами «педагогов со стажем», не допустило программу и учебники по литературе к массовому изданию. По сути, лишило возможности многих думающих филологов-педагогов познакомиться и выбрать продуктивную литературно-образовательную стратегию. Когда последний раз мы покидали министерское пространство, учитель мне сказал: «Знаете, я к ним больше не пойду. Это унижительно». Я испытывал похожее чувство. Люди, определявшие в середине нулевых российскую образовательную стратегию, и сейчас на чиновничьем коне – они влияют на политику литературного образования (и не только!), разрабатывают тесты и задания по ЕГЭ (и неплохо на этом зарабатывают), издают сотнями тысяч экземпляров бездарные учебники и продолжают во всеуслышание жаловаться в педагогических изданиях и на ТВ на «снижающийся интерес школьников к чтению», «распространение безнравственности», – одним словом ведут себя так, чтобы и прибыль не потерять, и в лице сохранить остатки человечности.

Однако, несмотря на безумие эпохи, которой мы все принадлежим, идея литературного образования, предложенная Натаном Давидовичем, разработанная на ее основе программа и учебники оказались востребованы. В настоящее время интересный опыт работы по программе накоплен в нескольких московских гимназиях и частных школах. Вот уже второй десяток лет по программе продолжают работать и в других городах – Екатеринбург, Кемерово, Красноярске, Севастополе...

Многие словесники, попробовав учить своих учеников в русле, предложенном программой, очень быстро осознают, что возвращаться к традиционной логике вдалбливания знаний, «необходимых для сдачи экзаменов», они уже не могут.

Натан Давидович особенно радовался, когда узнавал, что литературно-образовательный подход, им предложенный, интересуется студентов и мо-



лодых учителей литературы, не знакомых с традиционными методиками, с интересом относящихся как к литературоведческому труду, так и к педагогической деятельности. Когда учителя, проводившие занятия по программе, рассказывали о своих результатах, показывали творческие и исследовательские работы своих учеников, он был по-настоящему счастлив: программа, несмотря на чиновничьи препоны, давала реальные результаты и превращала урок литературы в осмысленное культурное пространство диалога ответственных читателей.

Очень хочется верить, что путешествие в мир литературы, маршрут которого был проложен Натаном Давидовичем, продолжит новое поколение филологов-педагогов⁹.

Список филолого-педагогических трудов Натана Давидовича Тмарченко

1. Зачем и кому нужны учебники? // Детская литература. 1989. № 3. С. 51–54.

2. Программа литературного образования в гуманитарных школах и классах. М., 1991. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

3. Поэзия времен года // Литература в начальной школе: Сб. трудов. М., 1991. С. 97–103.

4. Углубленно – значит профессионально // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1991. № 7. С. 19–24. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой, А.М. Гуревичем).

5. Мастерская слова: Уч. книга по лит-ре для 1 кл. школ гуманитар. типа. М., 1992. 237 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

6. Литературное образование в гуманитарной школе // Литература в гуманитарных школах и классах: Сб. трудов. М., 1992. С. 4–26. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

7. Учебная книга по литературе для младшего школьника // Искусство в школе. 1993. № 2. С. 24–28. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

8. Мастерская слова: Эксперимент: Учебник по литературе. М., 1993. 246 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

9. О преподавании словесности в единстве развития учащегося, литературы как искусства и науки о ней // Відродження. Мови, літератури, історія народів України в національних школах. 1994. № 3. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

10. Мастерская слова: Учебная книга по литературе для 1 класса школ гуманитарного типа. Тверь, 1994. 245 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

11. Глаголь и добро: Учебная книга по литературе для 2 класса школ гуманитарного типа. Кн. 1. Мифы и предания. Тверь, 1994. 343 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).



12. Глаголь и добро: Учебная книга по литературе для 2 класса школ гуманитарного типа. Кн. 2. Волшебные и бытовые сказки. Тверь, 1994. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

13. Глаголь и добро. Кн. 2. Волшебные и бытовые сказки. Эксперимент: Учебник по литературе для 2 кл. школ гуманит. типа. М., 1994. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

14. Новый взгляд на цели и задачи литературного образования // Искусство и образование. 1994. № 1. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

15. Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений: Учебное пособие по литературе для 5 классов школ гуманитарного типа. М., 1994. 239 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

16. Мастерская слова: Учебник по литературе для уч-ся гуманит. классов нач. шк. Первый год обучения. М., 1994. 256 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

17. Глаголь и добро: учебник по литературе. Второй год обучения. Кн. 1. Мифы и предания. М., 1995. 271 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

18. Глаголь и добро. Ч. 1. Мифы и предания. Тверь, 1995. 335 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

19. Мастерская слова: Учебная книга по литературе для 1 класса школ гуманитарного типа. Тверь, 1995. 247 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

20. Сказания о великих битвах и подвигах: Учебник по литературе для 3 класса. Кн. 1. Героический эпос. Тверь, 1995. 399 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

21. Путешествие в «чужую» страну: Учебное пособие по литературе для 5 кл. М., 1995. 236 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

22. Мастерская слова // Дошкольное образование. 1995. № 4. С. 76–81; № 5. С. 26–29; № 6. С. 35–41; С. 41–44. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

23. Мастерская слова. М., 1996. 256 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

24. Мастерская слова // Дошкольное образование. 1996. № 2. С. 13–16; № 6. С. 17–49. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

25. Азбука словесного искусства. Концепция и программа литературного образования в начальных классах: Пособие для учителей и студентов педагогических учебных заведений. Ч. 1. 56 с.; Ч. 2. 60 с. М., 1997. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

26. «Азбука словесного искусства»: программа по лит. образованию // Начальная школа. 1997. № 8. С. 9–25. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

27. К вопросу о стратегии учебного предмета (литературное образование в начальной школе) // Дискурс. 1997. № 3–4. С. 153–156. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).



28. Мир без границ возможного: Антология авантюрной фантастики. Ч. 1–2. Кемерово, 1997. (В соавторстве с С.П. Лавлинским).

29. Путешествие в другую эпоху: Учебное пособие для 6 кл. гуманитар. школы. М., 1998. 351 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

30. Литературное образование «Азбука словесного творчества» // Программно-методические материалы: Чтение. Начальная школа. М., 2000. С. 125–161. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

31. Мастерская слова: учебник по лит. чтению для 1 кл.: В 2 ч. Изд. перераб. М., 2001. Ч. 1. 144 с.; Ч. 2. 144 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

32. Мир без границ возможного: Учебник по литературе для 7 кл. гуманитар. школ. Ч. 1. Екатеринбург, 2001. 352 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой и С.П. Лавлинским).

33. Глаголь и добро: Учебник по литературе. Второй год обучения. Кн. 1. Мифы и предания. М., 1995. 271 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

34. Глаголь и добро: Учебник по лит. чтению для 2 класса: В 2 ч. М., 2002. Ч. 1. 192 с. Ч. 2. 192 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

35. Азбука словесного искусства: концепция и программа литературного образования в начальной школе // Всероссийская конференция «Новое образование – новой России»: Сб. материалов. М., 2002. С. 134–147.

36. Программа по литературному чтению для четырехлетней начальной школы / Под ред. С.П. Лавлинского. М.: Ювента, 2002. 48 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой и О.А. Баранник).

37. Литература: 5–11 классы: Программа для общеобразовательных школ / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Екатеринбург, 2003. 68 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой, С.П. Лавлинским, Д.М. Магомедовой).

38. Учебник по литературному чтению для 3 класса: В 2 ч. Ч. 1. М., 2003. 273 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

39. Учебник по литературному чтению для 3 класса: В 2 ч. Ч. 2. М., 2003. 240 с. (В соавторстве с Л.Е. Стрельцовой).

40. У кого должен «учиться жизни» читатель-школьник на уроках литературы? // Педагогические идеи русской литературы. Коломна, 2003. С. 27–30.

41. Школа сотворчества // Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход: Учебное пособие для студентов-филологов / С.П. Лавлинский. М., 2003. С. 8–10 (Предисловие).

42. Какой именно из «традиционных методов литературоведческого анализа» можно считать вполне продуктивным для школы? // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2004. С. 134–136.

43. Как учат в школе писать сочинение, и как это стоило бы делать? // Литература в школе. 2006. № 2. С. 23–25.

44. Текст и знание о тексте в литературоведении и литературном образовании // Понимание: Опыт мультидисциплинарного исследования. М., 2006. С. 168–172.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об инновациях в отечественном образовании см.: Образовательные системы современной России: Справочник / Сост. Ю.Л. Троицкий. М., 2010.

Образovatel'nye sistemy sovremennoj Rossii: Spravochnik / Sost. Ju.L. Troickij. M., 2010.

² *Тамарченко Н.Д.* Зачем и кому нужны учебники? // Детская литература. 1989. № 3. С. 51.

Tamarchenko N.D. Zachem i komu nuzhny uchebniki? // Detskaja literatura. 1989. № 3. S. 51.

³ См.: *Эйхенбаум Б.М.* О принципах изучения литературы в средней школе // Русская школа. 1915. № 12. С. 110–128; *Гуковский Г.А.* Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. М.; Л., 1966.

Jejhenbaum B.M. O principah izuchenija literatury v srednej shkole // Russkaja shkola. 1915. № 12. S. 110–128; *Gukovskij G.A.* Izuchenie literaturnogo proizvedenija v shkole: Metodologicheskie ocherki o metodike. M.; L., 1966.

⁴ Семинары Школы словесника, организованной Натаном Давидовичем Тамарченко и Людмилой Евгеньевной Стрельцовой в 1991 г., регулярно проходили в Москве до 2004 г. Параллельно занятия в Школе словесника проводились С.П. Лавлинским в Кемерово и некоторых других городах. В настоящее время традиция профессиональной переподготовки учителя литературы, начатая в Школе словесника, продолжена учениками Натана Давидовича – С.П. Лавлинским и Т.Н. Волковой.

⁵ Подробно о «методике общего места» см.: *Лавлинский С.П.* Технология литературного образования: Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2003. С. 73–92.

Lavlinskij S.P. Tehnologija literaturnogo obrazovanija: Kommunikativno-dejatel'nostnyj podhod. M., 2003. S. 73–92.

⁶ *Стрельцова Л.Е., Тамарченко Н.Д.* Литературное образование в гуманитарной школе (опыт теоретического обоснования программы обучения) // Литература в гуманитарных школах и классах: Сб. трудов. М., 1992. С. 15.

Strel'cova L.E., Tamarchenko N.D. Literaturnoe obrazovanie v gumanitarnoj shkole (opyt teoreticheskogo obosnovanija programmy obuchenija) // Literatura v gumanitarnyh shkolah i klassah: Sb. trudov. M., 1992. S. 15.

⁷ *Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е., Лавлинский С.П., Магомедова Д.М.* Литература: 5–11 классы: Программа для общеобразовательных школ / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Екатеринбург, 2003. С. 4.

Tamarchenko N.D., Strel'cova L.E., Lavlinskij S.P., Magomedova D.M. Literatura: 5–11 klassy: Programma dlja obweobrazovatel'nyh shkol / Pod red. N.D. Tamarchenko. Ekaterinburg, 2003. S. 4.

⁸ Любопытно, что в конце 1990-х и 2000-х в некоторых «обновленных» вариантах традиционных программ известных методистов появились художественные тексты и «рассыпанные» элементы методики их изучения, позаимствованные из программы Натана Давидовича (разумеется, без соответствующих ссылок). Любопытно и то, что кое-кто из этих «авторов» прямо или косвенно повинен в трудной судьбе прохождения программы по чиновничьим инстанциям Министерства Образования. Однако это тема отдельного и весьма неприятного разговора...

⁹ Подробнее о концепции литературного образования Натана Давидовича Тамарченко, программе, разработанной на ее основе, а также коммуникативно-деятельностной технологии ее реализации см.: *Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е., Лавлинский С.П., Магомедова Д.М.* Указ. соч.; *Лавлинский С.П.* Технология литературного образования: Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2003.

Tamarchenko N.D., Strel'cova L.E., Lavlinskij S.P., Magomedova D.M. Ukaz. soch.; *Lavlinskij S.P.* Tehnologija literaturnogo obrazovanija: Kommunikativno-dejatel'nostnyj podhod. M., 2003.



**«СЛЕДОВАТЕЛЬ-ЖЕРТВА»
В КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
к вопросу о типологии героя и жанра**

В статье рассматриваются генезис и типологические особенности одного из основных субъектов расследования в криминальной литературе – потенциальной жертвы преступления. Делается попытка выявить взаимосвязь между типом сыщика и жанровой спецификой произведений с таким героем.

Ключевые слова: криминальная литература; герой; жанр; следователь-жертва; триллер; расследование; сюжет.

Опираясь на определение детектива как романа-расследования, принадлежащее К. Авелину, французские авторы и исследователи криминальной литературы Буало-Нарсежак выделяют два типа героев-следователей: «посторонний», который «никогда не будет безраздельно увлечен загадкой»¹, и тот, для которого поиск разгадки становится жизненной необходимостью. Именно на его личной заинтересованности в результатах расследования держится криминальный сюжет и читательский интерес к его развитию. Как раз о такой разновидности криминальной литературы и пойдет речь. Буало-Нарсежак достаточно расплывчато определяют ее то как «роман-следствие» (*le roman d'enquête*), то как «роман-ожидание» (*suspense*), а то и вовсе как триллер. Не вдаваясь слишком глубоко в довольно печальную ситуацию с разграничением типов криминальной литературы, процитируем определение триллера из «Литературной энциклопедии терминов и понятий», вполне отражающее современное состояние этой проблемы: «...сенсационный, захватывающий боевик <...> с искусно организованным, напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. <...> Характерные образцы Т. – романы А. Кристи (“Десять негрятя”, 1943; “Свидетель обвинения”, 1953), С. Кинга»². Приведенное определение ничуть не проясняет, чем же отличается триллер от боевика, а названные в качестве примера романы А. Кристи являются чем угодно, только не «сенсационным, захватывающим боевиком» (который в сознании читателей обычно ассоциируется не столько с работой «серых клеточек», сколько со стрельбой и кровавыми разборками).

Выбор определенного типа «следователя» в качестве основного субъекта расследования тесно взаимосвязан с особенностями развития сюжета, хронотопа и субъектной организации произведения, благодаря чему форми-



руется особая разновидность криминальной литературы³. Представляется, что *триллер* как понятие, не имеющее в сложившейся научной традиции отчетливого содержания и границ, едва ли можно считать достаточно «надежным» для определения этого явления. Очевидно, что оно нуждается и в адекватном наименовании, и в более четком и подробном описании структуры, что позволит лучше отграничивать его от сходных, но не тождественных форм. В качестве одного из возможных вариантов жанровой номинации в рабочем порядке может быть предложено «*расследование жертвы*».

Отметим, что названный тип героя-«следователя» может также появляться, в частности, в произведениях с серийным «знаменитым сыщиком» («Спящее убийство» А. Кристи, такие романы Патриции Вентворт о Мод Сильвер, как «Мисс Силвер вмешивается» и «Мисс Силвер приехала погостить»). Но в таком случае речь идет лишь о части расследования, проводимого потенциальной жертвой; распутать дело целиком она обычно не может, и на заключительной стадии требуется вмешательство более опытного сыщика. Поэтому здесь можно говорить о смешении двух моделей (с классическим детективом или полицейским романом), но не о выделяемом нами типе в чистом виде.

Не во всех произведениях такого рода расследование как цепь до известной степени осознанных и активных поступков «следователя», направленных на «установление личности преступника, его мотивов»⁴, составляет основу сюжета. Назовем в качестве примеров «Коттедж “Филомела”» и «Три слепые мышки» А. Кристи, «Винтовую лестницу» Э.Л. Уайт и др. Во всех этих случаях потенциальная жертва не столько проводит расследование, сколько ограничивается смутными ощущениями и подозрениями. Истина здесь чаще устанавливается только после признания преступника, предшествующего догадкам героя-«следователя», как это происходит, например, в «Кривом домишке» А. Кристи или в «Винтовой лестнице» Э.Л. Уайт. Видимо, некоторая второстепенность логической составляющей в действиях героя-следователя связана со своего рода памятью жанра.

Если говорить о генезисе «следователя-жертвы» как героя особого типа, истоки, очевидно, следует искать в сентиментальной готике А. Рэдклиф. Хотя отдельные попытки выявить связь криминальной литературы с готическим романом предпринимались, они касались в основном классического детектива. Значимым этапом в изучении этого вопроса являются замечания Н.Д. Тмарченко о том, что «если место действия – родовое имение и дом (замок), а преступление уходит корнями в прошлое рода», то детектив «вплотную смыкается с *готической прозой* (“Собака Баскервильей” А. Конан Дойля)»⁵. Однако влияние литературной готики на различные



криминальные жанры проявляется по-разному и не ограничивается заимствованием особого хронотопа и отдельных сюжетных мотивов. Одной из важных точек соприкосновения является как раз типология героев. Так, в романе А. Рэдклиф «Тайны Удольфского замка» мы обнаруживаем активную героиню-жертву, которая с завидным упорством пытается разгадать смысл происходящих вокруг нее таинственных событий. Основная мотивировка, по которой жертва включается в расследование, – смесь страха и любопытства: «...что-то как будто толкает человека увидеть тот предмет, который ему внушает трепет» (т. 1, гл. XIX)⁶. Неумеренная склонность героини подозревать тайну даже там, где ее нет, становится объектом иронии в известной пародии на готический роман – в романе Джейн Остен «Нортенгерское аббатство», что говорит о том, что такой тип героини воспринимался как неременная составляющая «готического канона».

Из готического романа криминальная литература заимствует и известную однозначность характеров: если уж герой «преступник, то имеет одни отрицательные черты, а если положительный персонаж, то не совершает ни одного дурного поступка»⁷. Однако в процессе развития жанра это нередко становится предметом авторской игры: достаточно вспомнить произведения тех же Буало-Нарсежака (например, «Та, которой не стало» или «Смерть сказала: может быть»), «Ловушку для Золушки» С. Жапризо или «Железную розу» Б. Обер, где «следователь-жертва» может быть далеко не безгрешной.

Модель, где расследование вынуждена вести потенциальная жертва, оказалась очень продуктивной. Она может считаться уже вполне сформированной, о чем говорит появление рефлексии над жанровым канонам в русле самой традиции. Ярким примером такого рода служит роман современной французской писательницы Брижит Обер «Лесная смерть» (*La mort des bois*, 1996)⁸, анализ которого позволит, во-первых, выявить типические черты этой разновидности криминальной литературы, а во-вторых, увидеть, что происходит, если автор пытается обыграть их и доводит до некоторого «предельного» варианта.

Как обычно бывает в произведениях этого типа, главная героиня как бы случайно оказывается в водовороте событий: молодая женщина Элиза Андриоли знакомится в супермаркете с девочкой Виржини, которая начинает рассказывать ей странную историю о Лесной Смерти, убивающей детей в их маленьком городке: «Если бы в тот майский день Иветта не оставила мое кресло под деревом на стоянке возле супермаркета, я никогда бы не познакомилась с Виржини, и обо всей этой истории знала бы лишь то, о чем сообщали в телевизионных новостях». Затем Элиза сама становится предметом внимания со стороны убийцы и из свидетеля превращается в



потенциальную жертву (хотя, как мы узнаем в финале, на самом деле она была мишенью убийцы с самого начала – по личным мотивам). Завязка криминальной линии сюжета сопряжена с нарушением нормального, привычного течения жизни, которое восстанавливается только с установлением личности убийцы и исчезновением опасности, угрожающей жизни главной героини. Не случайно в эпилоге романа при упоминании о похоронах Поля и Элен Фанстан говорится о возврате к «нормальной жизни»: «Гнусные подробности, о которых всегда забывают, хотя именно благодаря им люди быстро возвращаются к нормальной жизни с ее маленькими неприятностями и большими радостями или наоборот».

«Следователь-жертва» является в романе Б. Обер одновременно и основным субъектом рассказывания, причем между событиями рассказывания и самого рассказа нет явной временной дистанции. Т.е. в терминологии В. Шмида здесь диететический нарратор, который «фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»⁹, причем нет явных несовпадений кругозоров повествующего и повествуемого «я». Это создает эффект присутствия читателя наравне с героиней «внутри» рассказываемой истории. По классификации Ц. Тодорова «Лесная смерть» относится, таким образом, к *roman noir* – такому типу детектива, где «момент повествования <...> совпадает с действием. Ни один черный роман не представляется в форме воспоминаний: там нет той исходной точки, с которой нарратор бросает взгляд на прошедшие события, мы не знаем, доберется ли он живым до конца истории»¹⁰.

Основным субъектом рассказывания и «видения» (насколько здесь применимо это понятие) в романе Обер является слепая, немая и парализованная героиня, несомненно, «идеальный» свидетель, который не может ни видеть что-либо, ни рассказать: «...я есть не что иное, как существо, страдающее тетраплегией. Казалось бы, одного этого уже вполне достаточно, так нет – меня угораздило переплунуть всех себе подобных: потеря зрения и способности говорить – ни дать ни взять вышедший из строя телевизор. Я нема, слепа и абсолютно неподвижна. Короче – без пяти минут живой труп». Делая, таким образом, отсылку к фильму А. Хичкока «Окно во двор» (1954) и его литературной основе, произведению К. Вулрича (У. Айриша) «Должно быть, это было убийство», Б. Обер намеренно доводит ситуацию до абсурда, тем самым заостряя именно вопрос о кругозоре своей героини, степени ее осведомленности и источниках, из которых она получает информацию о происходящих событиях и ходе официального расследования. Поскольку Элиза лишена способности говорить, перед нами ее воображаемое обращение к потенциальному слушателю / читателю. «Внутренняя» речь здесь как бы подменяет собой внешнюю, при-



чем это никак не мотивировано (объяснение дается лишь во второй части дилогии, романе «Снежная смерть»).

При этом совершенно очевидно, что героиня в ходе своего расследования очень сильно зависит от косвенных источников информации, основным из которых является Виржини, странная девочка, осведомленная о преступлениях подчас даже лучше, чем полиция. Мотивом, по которому Элиза ввязывается в расследование на начальном этапе, является как раз опасность, угрожающая девочке: «...ведь в том случае, если Виржини действительно является свидетельницей смерти Микаэля, ей грозит реальная опасность. Убийца наверняка решит устранить и ее <...> Я должна как-то вмешаться во все это».

Несомненный рубеж в развитии криминального сюжета – первое непосредственное соприкосновение с убийцей, который подкрадывается к Элизе и колет ее иголкой. При этом рассказчица, разумеется, не может видеть лица убийцы; все, что ей доступно, это ощущения и звуки: «Чувствую чье-то разгоряченное тело – совсем рядом. Запах пота – незнакомый мне запах. <...> Мне совсем не смешно – мне почти уже страшно». За этим нападением вскоре следует еще одно: Элизу пытаются утопить, столкнув инвалидную коляску в пруд. Именно после этого героиня впервые соединяет происходящие странные события в одну логическую цепочку: «...я совершенно не понимаю того, что со мной происходит – хотя создается такое впечатление, будто события цепляются одно за другое, с бешеной скоростью превращаясь в единую цепочку».

Помимо непосредственного личного опыта прибавляется и еще один источник информации, на тот момент воспринимаемый героиней как официальный: персонаж, называющий себя комиссаром Исэром. Именно он впервые определяет Элизу уже не как свидетеля, а как жертву «более чем странного покушения», сравнивая также расследование с головоломкой: «...факты, как правило, подобны деталям игрушки-головоломки: их всего лишь нужно расставить по своим местам. Если же они упорно не складываются в единую картинку, значит, среди них есть одна поддельная, подsunутая специально». Все это оказывается тесно связанным с мотивами *игры*, которую убийца ведет с Элизой и властями, а также *ложного следа*: фактически до самой развязки рассказчица остается в неведении относительно истинной личности убийцы. Ее неоднократные утверждения «Определенно я напала на след и, по-моему, очень близка к разгадке!», «Теперь расследование наверняка сдвинется с мертвой точки и пойдет наконец как положено» совершенно не соответствуют истине, т.к. всякий раз она подозревает не настоящего убийцу, а подставного, на которого преступник отводит от себя подозрения.



Необходимо отметить, что играет здесь только убийца. «Следовательно-жертве», ближайшая цель которого даже не столько раскрытие истины во всех деталях, сколько спасение собственной жизни, не до игры. Поэтому применительно к этой жанровой разновидности нельзя говорить об игровых взаимоотношениях сыщика и преступника, свойственных, по наблюдениям Н.Н. Кириленко, классическому детективу, где стихия игры в равной мере свойственна обоим главным героям¹¹. Негативное отношение к игре, которую ведет преступник, ярко выражено в описании первого нападения на Элизу: «Я слышу чье-то дыхание. Тяжелое дыхание. Отвратительно! Мне омерзительна эта идиотская игра!»

С нежеланием «следователя-жертвы» участвовать в игре, очевидно, связана другая характерная особенность этого героя: способность постоянно попадать в *ловушки*, расставленные преступником. Элиза не раз становится объектом покушений, оказываясь при этом абсолютно беззащитной. Помимо чисто физической опасности, которой подвергается «следователь-жертва», нужно отметить и интеллектуальные ловушки – выстроенную убийцей целую систему лже-подозреваемых, причем в виновность одного из них, Тони Мерсье, Элиза с подачи убийцы верит практически до самого исхода финальной схватки. Таким образом, убийца все время переигрывает жертву, фактически манипулируя ее оценками происходящих событий.

Возникает естественный вопрос, насколько удачлива героиня в роли сыщика, которую она с иронией примеривает на себя: «И почему я в свое время не выбрала себе профессию полицейского? Дивизионный комиссар Элиза Андриоли. Суперспециалист». Однако даже когда при ней прямо называют убийцу («Виржини – явно с трудом – произносит: – Мама...»), Элиза не придает этому никакого значения. Не уверена она и в «реальности» происходящих страшных событий: «Такое ощущение, будто мне приснился кошмарный сон» и т.д. Совершенно очевидно, что этот мотив является сквозным, вероятно, также восходя к сентиментальному готическому роману, где проблеме реальности таинственных событий отводится особое место. Ср. с одним из многочисленных примеров в «Тайнах Удольфского замка» А. Рэдклиф: «Ее теперешняя жизнь представлялась ей каким-то болезненным сном расстроенного воображения, или одной из тех диких фантазий, какие иногда рождаются в уме поэтов» (т. 1, гл. XXII)¹².

Честь установления истины принадлежит не рассказчице, а ложному подозреваемому Тони Мерсье, бывшему возлюбленному Элен. И до того, как он провоцирует убийцу и та выдает себя, Элиза ни о чем не подозревает. Оценка убийцы весьма недвусмысленна: «Ну и долго же до вас все доходит!»



За счет того что рассказчица может «видеть» лишь в своем воображении, информация о происходящих событиях складывается для нее из отдельных кусочков, большую часть которых добывают другие персонажи. Постоянно составляя разные куски «головоломки» в ходе расследования, Элиза все же не может собрать всю картину целиком. И дело здесь не только в том, насколько героиня способна делать логические выводы. Подобно тому как Элиза меняет в воображении лица и волосы действующих лиц истории («как если бы мне нужно было составить их фотороботы»), не зная их настоящего внешнего облика, происходит и ее движение от одного ложного следа к другому. Она не в состоянии без посторонней помощи выпутаться из череды бесконечных подмен (лже-подозреваемых и лже-полицейских), заслоняющих собой истину. В итоге героиня оказывается на грани утраты самой себя как личности: «В конечном счете подобную игру можно продолжать до бесконечности. И вдруг я сама – поддельная Элиза? А настоящая в данный момент резвится где-нибудь на лугу, собирая маргаритки...».

Тенденция к почти бесконечному усложнению криминального сюжета благодаря наслоению ложных следов и масок соотносится с очень плотным, насыщенным событиями *временем* (оно течет медленно лишь в промежутках, в ожидании новостей) и сужающимся по мере приближения к развязке *пространством*. В эпизоде финальной схватки с убийцей оно сжимается до изолированной от внешнего мира квартиры Бенуа (погибшего жениха Элизы), где «следователь-жертва» и другие заинтересованные лица оказываются наедине с преступницей. Обратим внимание, что это пространство имеет статус своего рода «проклятого места», отсылающего к подобным топосам в готическом романе: это пространство смерти, где убийца прячет части тел своих прежних жертв.

В ходе последнего противостояния «следователя-жертвы» и убийцы встает очень актуальный для данной жанровой модели вопрос о том, кто же должен карать преступника. Примечательно, что «следователь-жертва» в романе Б. Обер отказывается от этого права. Когда мадам Фанстан собирается убить Тони Мерсье, Элиза, к тому времени еще подозревающая его, мысленно обращается к Элен: «Нет! Нет, Элен, не делай этого! У нас с тобой нет права вершить суд! <...> Ну как же так: есть и другое решение. Нужно просто вызвать полицию. Даже если Мерсье и сумасшедший, он все равно имеет право, как и положено, предстать перед судом». Наказание преступника является привилегией не «следователя-жертвы», а официальных структур или, возможно, какой-то высшей силы. Хотя это последнее соображение может казаться натяжкой, погибает Элен по чистой случайности, сама напорвшись на нож, который держит Элиза. Отказ «следователя-



жертвы» от мести и возможности самой покарать преступницу ставит ее в моральном плане выше убийцы, которая не задумываясь отнимает чужие жизни и ставит себя «по ту сторону социальных и нравственных норм»¹³: «Как бы там ни было, я вовсе не требую от вас понимания. Мне плевать, понимают меня люди или нет. Я вольна делать все что хочу. И ваши дурацкие нормы нравственности и морали нисколько меня не касаются». Вероятно, здесь можно также усмотреть еще одну ниточку, ведущую к истокам жанра, к готическому роману, где «человек не вправе распоряжаться жизнью другого»¹⁴.

На основании проведенного анализа романа Б. Обер «Лесная смерть» и других литературных произведений и фильмов такого рода можно выделить типическую структуру этой модели (наличие таковой напрямую связано с неоднократно отмечавшейся клишированностью криминальной литературы в целом и – добавим – отдельных ее разновидностей).

В плане сюжета важнейшей особенностью является то, что преступление как центральное событие воспринимается в качестве нарушения нормы (привычного для героя течения жизни) и связано с непосредственной опасностью для «следователя-жертвы». Ситуация, в которой оказывается подобный герой, является исключительной, до крайности обостренной. Поэтому для таких произведений не характерна серийность.

Жертва может быть как случайной, поскольку она просто оказалась в поле действий преступника (фильмы «Психоз» А. Хичкока, 1960; «Невинность на продажу», 2005), так и изначальной мишенью убийцы (хотя выясняется это, как в «Лесной смерти» Б. Обер, не сразу). До определенного момента жертва обычно не знает об этом и считает все происходящее цепью случайностей, а себя – лишь свидетелем. Расследование, составляющее основу сюжета, является, таким образом, единственным способом для жертвы избежать опасности для жизни.

В роли следователя может выступать сама потенциальная жертва готовящегося преступления («Цена тревоги» Ж. Галлерна) или лицо, близкое жертве («Кривой домишко» А. Кристи). Это определяет личную заинтересованность героев в исходе дела. В любом случае, участие в расследовании для «следователя-жертвы» носит *вынужденный характер*, в отличие особенно от полицейского романа, где оно входит в профессиональные обязанности героя.

Все события обычно показываются с точки зрения «следователя-жертвы». Повествование может вестись от лица такого героя («Танцующий детектив» У. Айриша) или же от лица повествователя («Жизнь вдребезги» Буало-Нарсежака). Но выходов за пределы его кругозора обычно не про-



исходит, что позволяет читателю соотносить себя с героем, а автору – держать читателя в напряжении вплоть до того момента, когда герой узнает истину.

Цель расследования – установить личность преступника как источник опасности, либо, если это известно с самого начала, представить необходимые доказательства официальным властям. Как правило, следователь-жертва не стремится овладеть «излишней» информацией, не связанной с непосредственной целью расследования. Преступник обычно не входит в круг изначально подозреваемых «следователем-жертвой».

И преступник, и «следователь-жертва» действуют исключительно по *личным* мотивам, не связанным с их профессиональной деятельностью (в отличие от полицейского или шпионского романа).

Несмотря на значимость мотива *игры*, игровые отношения между преступником и «следователем-жертвой» оцениваются негативно. Стихия игры чужда этому типу следователя, в отличие от сыщика классического детектива. Он либо играет роль «пешки», вынужденно подчиняясь манипуляциям со стороны преступника, либо, если все же ввязывается в игру, испытывает от этого дискомфорт. Один из ярких примеров – французский фильм «Встречное расследование» (2002), где герой, профессиональный полицейский, расследует убийство своей дочери, совмещая, таким образом, черты следователя из полицейского романа и лица, близкого к жертве. Он начинает собственную игру против манипулирующего всеми преступника и в итоге переигрывает его; однако сам процесс для него мучителен, и никакого облегчения, даже покарвав преступника, герой не испытывает.

Отсутствие у «следователя-жертвы» своего рода вкуса к игре, очевидно, является причиной того, что преступник до самой финальной схватки переигрывает его, подстраивая интеллектуальные и чисто физические *ловушки*. Потенциальные «защитники» последовательно выводятся из игры, делая финальное столкновение преступника и жертвы неизбежным, чему способствует и своего рода сужение *пространства* до изолированной точки этого противостояния. С перевесом преступника в ходе игры связано и то, что «следователь-жертва» узнает правду благодаря не столько собственным логическим умозаключениям, сколько стечению случайностей или прямому признанию преступника.

Это финальное признание рассматривается самим преступником как доказательство его победы над всеми законами, его «сверхчеловеческой» природы, ибо он не был пойман, пока сам не сказал о совершенном или планирующемся преступлении. Однако оно же парадоксальным образом



становится причиной поражения преступника, т.к. делает известной его личность и мотивы преступления, позволяя вмешаться властям.

Расследование, проводимое потенциальной жертвой, обычно дублируется официальным. Помощь полиции, как правило, обязательна. Однако ее деятельное вмешательство обычно возможно в полном объеме только в финале. Общение с официальными структурами может влиять на степень осведомленности «следователя-жертвы». В «Лесной смерти» Б. Обер фигура сыщика разделяется даже не на двух (потенциальная жертва и представитель официальной структуры), а на трех героев: жертву, полицейского и ложного подозреваемого, которому в итоге и принадлежат все лавры по восстановлению логической цепочки событий. Очевидно, это связано с особенностями образа героини-жертвы в данном романе.

Официальным структурам обычно отдается и право карать преступника, если только он не погибает по чистой случайности (как в «Лесной смерти») или не кончает с собой (как во «Фламандской доске» А. Переса-Реверте). Один из характерных примеров – роман французского писателя Ж. Галлерна, где «следователь-жертва» отказывается от намерения в ходе финальной схватки добить преступника¹⁵. Однако не везде предлагается именно такое решение проблемы. Более редкий вариант – непосредственное противостояние «следователя-жертвы» и преступника «до победного конца» (фильм «Идеальное убийство», 1998, по пьесе Ф. Нотта; «Отчим», 1987).

Таковы, если обрисовывать их вкратце, особенности «расследования жертвы» как отдельной разновидности криминальной литературы, генетически связанные с истоками жанра – готическим романом и во многом определяемые самим типом героя – «следователем-жертвой».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Буало-Нарсежак*. Детективный роман // Классический детектив: Поэтика жанра. URL: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc> (дата обращения 21.09.2010).

Bualo-Narsezhak. Detektivnyj roman // Klassicheskiy detektiv: Pojetika zhanra. URL: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc> (data obraschenija 21.09.2010).

² *Н[иколюкин] А.* Триллер // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стлб. 1097. См. также определение триллера в Википедии: «Жанр не имеет четких границ. Часто к триллерам относят детективно-приключенческие произведения, акцент в которых смещен на подготовку к какому-то сложному преступлению. Другие детективы тоже часто относят к триллерам, но если повествование в них ведется не от лица сыщика, а от лица жертвы или преступника». Триллер // Википедия. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80> (дата обращения 10.10.2011).



N[ikoljukin] A. Triller // Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M., 2003. Stlb. 1097. Triller // Vikipedija. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80> (data obraschenija 10.10.2011).

³ Развернутый анализ других подходов к классификации криминальных жанров см. в статье: *Амирян Т.Н.* Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. 2011. № 3 (15). С. 146–154. (Российская и зарубежная филология).

Amirjan T.N. Tri sposoba tipologizacii detektivnogo zhanra segodnja // Vestnik Permskogo universiteta. 2011. № 3 (15). S. 146–154. (Rossijskaja i zarubezhnaja filologija).

⁴ *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55.

Tamarchenko N.D. Detektivnaja proza // Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008. S. 55.

⁵ *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 55. См. также: *Рычагова А.В.* Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: Дипломная работа / Иркутский государственный университет.

Tamarchenko N.D. Ukaz. soch. S. 55. *Rychagova A.V.* Tradicii goticheskogo romana v tvorcestve Agaty Kristi: Diplomnaja rabota / Irkutskij gosudarstvennyj universitet. Irkutsk, 2005.

⁶ *Рэдклиф А.* Тайны Удольфского замка. М., 1993. С. 305.

Rjedklif A. Tajny Udol'fskogo zamka. M., 1993. S. 305.

⁷ *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 27.

Malkina V.Ja. Pojetika istoricheskogo romana: Problema invarianta i tipologija zhan-ra. Tver', 2002. S. 27.

⁸ Одна из явных отсылок к повести Буало-Нарсежака «В заколдованном лесу» (*Au bois dormant*, 1957; другой перевод – «Замок спящей красавицы»), а через нее – к известному сюжету о Спящей Красавице (*La Belle au bois dormant*). Приведем также слова главной свидетельницы преступлений, Виржини: «Вообще-то я боюсь Смерти. У нее такое ужасное лицо. Мне бы очень хотелось жить в Диснейленде, в замке Спящей Красавицы». *Обер Б.* Лесная смерть / Пер. с фр. Е. Капитоновой. СПб., 2001. URL: <http://readr.ru/brighit-ober-lesnaya-smert.html> (дата обращения 10.10.2011). Далее ссылки даются по этому источнику.

Ober B. Lesnaja smert' / Per. s fr. E. Kapitonovoj. SPb., 2001. URL: <http://readr.ru/brighit-ober-lesnaya-smert.html> (data obraschenija 10.10.2011).

⁹ *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 81.

Shmid V. Narratologija. M., 2003. S. 81.

¹⁰ *Todorov Tz.* Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris, 1980. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm (дата обращения 25.03.2012).

Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris, 1980. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm (data obraschenija 25.03.2012).

¹¹ *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 29 сл. См. также другие части ее работы, опубликованные в следующих номерах журнала.

Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyj filologicheskij vestnik. 2009. № 2 (9). S. 29 sl.



¹² Рэдклиф А. Указ. соч. С. 367.

Rjedklif A. Ukaz. soch. S. 367.

¹³ Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 55.

Tamarchenko N.D. Ukaz. soch. S. 55.

¹⁴ Малкина В.Я. Указ. соч. С. 30.

Malkina V.Ja. Ukaz. soch. S. 30.

¹⁵ Галлерн Ж. Цена тревоги. М., 2004. С. 316.

Gallern Zh. Cena trevogi. M., 2004. S. 316.



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФРАГМЕНТА

На материале ряда начальных фрагментов произведений в статье рассматривается то, как возникает литературная саморефлексия.

Ключевые слова: интерпретация; фрагмент; связь художественной действительности и реальной жизни; литературная саморефлексия; чтение.

Нам уже приходилось рассматривать начальные строки текстов в связи с проблемой начала развертывания художественного смысла¹. Предлагаемая статья является своего рода продолжением. Однако задача все та же: сосредоточить внимание на самой границе перехода от нехудожественной реальности к художественной. При этом мы не абстрагируемся от своей позиции читателя, превращая художественную реальность в *объект* специального изучения, а пытаемся прояснить именно сам читательский опыт, как он нам дан в переходе от «слов» к «вещам», то есть к образным феноменам.

КАК ЛАНДЫШ ПОД СЕРПОМ УБИЙСТВЕННЫМ ЖНЕЦА (...)

[К. Батюшков]

Можно сразу заметить: стих сводит воедино то, что обычно разделено. Ведь для собирания цветов не нужен серп, а на поле жатвы ландыш оказывается, в свою очередь, чем-то лишним. Причем такая вещественная *неуместность* открывает совершенно различные ситуации и установки человеческого существования. Столкновение жизни со смертью здесь предельно осложнено. Серп назван «убийственным», но такая характеристика дана как бы именно «с точки зрения» погибающего цветка. Ведь жнец, скорее всего, просто не замечает маленький цветок среди высоких колосьев, ради которых он пришел на поле. Их же зрелость для жатвы предвещает будущий посев. Для жнеца жизнь и смерть органически объединены в земледельческом цикле. Трудовая позиция жнеца во время жатвы и ее «правда» оказываются совершенно недоступны с «чисто» эстетической точки зрения гибели красоты. С другой стороны, ландыш лишь в читательском горизонте приобретает эстетическую ценность, которая совершенно внеположна крестьянской трудовой установке. В поэтическом горизонте сталкиваются и спорят различные грани изображаемой жизни – «беспольная» красота и «бесчувственная» польза.



ГЛУБОКИЙ ВЗОР ВПЕРИВ НА КАМЕНЬ (...)

[Е. Баратынский. Скульптор].

Название стихотворения проясняет смысл слова «глубокий». Имеется в виду не материальная глубина камня: ведь камень в своей глубине такой же, как и на поверхности, – монолитно бесформенный.

Речь идет о глубине самого творческого видения, которое имеет как внешнее измерение (где дан пока лишь камень), так и внутреннее – то, что должно быть запечатлено в камне (печать здесь – форма). Но этот глубинный план видения скрыт от всех. Его обнаружение и составляет творческую задачу. В первой строке эта задача лишь *идеально* намечается. Дать возможность увидеть всем то, что видит художник, означает необходимость камня как средства обнаружения, то есть вывода внутреннего видения художника наружу, к «внешнему взору» зрителя. Глубина должна выйти на поверхность, раскрыться. Так что смысл «глубокого взора» скульптора как минимум двойной: во-первых, он прозревает внутреннюю форму, а во-вторых – готовится к ее овнешнению, материализации.

В ПЕСЧАНЫХ СТЕПЯХ АРАВИЙСКОЙ ЗЕМЛИ (...)

[М. Лермонтов. Три пальмы]

Синтаксическое единство понятий «песок» и «земля» обнаруживает внутреннюю нестыковку, напряженность, имплицитный спор смерти и жизни. Песок – нечто распадающееся, сыпучее; земля – органическая целостность. Этот спор поддержан формой числа: *степи – земля*. К тому же, неохватному пространству «песчаных степей» противостоят «три пальмы» как островок жизни. Правда, такое оксюморонное построение выявляется в связи с пониманием земли как почвы. Другое же значение этого слова (в данном словосочетании – основное, хотя оба значения «работают») – страна.

Однако оксюморонность присуща и словосочетанию «песчаные степи». Это перифраз – *пустыни*. Аравийская земля названа на российский лад, что дает еще одно совмещение несовместного – обычное – экзотичное: в «степях» растут «пальмы». Слова «аравийской», «пальмы» называют что-то чужое и далекое, но в связи с родным и близким – «степи», «земля». Это напряжение родного и чужого поддерживает спор жизни и смерти, который готовится развернуться в стихотворении.



КАК ЧАСТО ПЕСТРОЮ ТОЛПОЮ ОКРУЖЕН (...) [М.Ю. Лермонтов]

Два последние слова свидетельствуют о нерастворенности героя в толпе, его к ней непричастности и одиночества. Здесь легко опознается романтический код с его разорванностью бытия и противопоставлением личности (какого-то *внутреннего духовного* измерения) и толпы (увиденного *извне* случайного сборища ничем не связанных человеческих фигур, *тел*). Эта беспорядочность и случайность соседства «частиц» толпы усиливается определением «пестрою», что означает бессвязность, визуальную смесь, разрозненность.

Причем бессмысленность разнообразия дополняется в стихе Лермонтова бессмысленностью однообразия, тем, что такая ситуация «часто» бывает.

Важно отметить то, что упомянутая романтическая разорванность бытия выявляется в первой строке стихотворения как особая архитектоника простирающегося мира. Этот мир выстраивается именно как окружающий героя, который находится в центре. В центре же находится и смысл, отсутствующий или, по крайней мере, непроницаемый – на периферии. Смысл приходится искать в направлении, противоположном наличному окружающему миру – внутри. Это что-то *простое и целостное* – антоним составной, беспорядочной пестроте вокруг.

В ГОРОХОВОЙ УЛИЦЕ, В ОДНОМ ИЗ БОЛЬШИХ ДОМОВ, НАРОДОСЕЛЕНИЯ КОТОРОГО СТАЛО БЫ НА ЦЕЛЫЙ УЕЗДНЫЙ ГОРОД, ЛЕЖАЛ УТРОМ В ПОСТЕЛИ, НА СВОЕЙ КВАРТИРЕ, ИЛЬЯ ИЛЬИЧ ОБЛОМОВ (...) [И. Гончаров. Обломов].

Домашний образ, вписанный в интерьер, повествователь сразу как бы лишает домашнего характера, начиная с «улицы», а дом определяя как «один из». Тем самым дом становится у-личным, безличным. Кстати, название улицы указывает на дробность, множественность. Место обитания героя здесь – именно *казенная* квартира, одна из многих в доме. «Дом», уравниваясь с «городом», утрачивает свой изначальный духовный смысл. Та же самая редукция понятия «дом» наблюдается в его определении «большой», которое имеет здесь отрицательный (антисентиментальный) смысловой оттенок: это не частный, не семейный, а общий (и тем самым мнимый) дом, что усиливается ироническим словом «народонаселение». Позже в романе появится образ Ноева ковчега, который несет семантику грешного погибающего мира и спасаемого праведника.



На фоне чего-то недомашнего резко выделяется, ставится в центр (что подчеркивается названием романа) домашняя поза героя, представленного сразу полным именем. В этой первой рекомендации героя обращает на себя внимание то, что читатель знакомится с ним, лежащим в постели. Эта первая поза знакомства является поэтому как бы визитной карточкой героя. Очень важно то, что утро – время подъема, но герой не собирается вставать. Такое состояние инерции покоя на фоне не останавливаемого движения времени и открывает сразу самую существенную черту Обломова и коллизию открываемого романа.

СРЕДЬ ШУМНОГО БАЛА, СЛУЧАЙНО (...) [А. К. Толстой]

Определение бала как «шумного», во-первых, характеризует изображаемое сугубо с внешней стороны, а во-вторых – открывает точку зрения героя, который воспринимает бал именно извне – как посторонний, а не настоящий, участник. Его тело здесь, а душа далеко от праздничного, легкого – «бального» – настроения. Поэтому для него бал – это шум, то есть не музыка, не красота, а некий хаос, бессмысленность, дисгармония. И в такой плоскости понятие «случайно» как раз семантически сближается с определением «шумного». Беспорядочность и непредсказуемость того, что происходит на балу, – вот что содержит слово «случайно» (иными словами: так, что могло бы и не случиться).

Однако вся строка настраивает на грядущее событие именно благодаря этому же последнему ее слову. Причем коль скоро любое событие происходит как переход границы различных состояний, то толкователь должен предугадывать его в направлении *противоположном* «шумному балу». Должно случиться что-то нешумное, несуетливое и, возможно, более значимое, чем просто развлечение. На фоне («среди») *развлечения* происходит *привлечение* внимания к чему-то более глубокому, нежели внешний шум, – к нематериальному аспекту бытия.

Трехсложный ритм (амфибрахий), ассоциирующийся с вальсом (можно вспомнить здесь известный романс П.И. Чайковского на это стихотворение), обнаруживает циклический, повторяющийся характер бального движения, на фоне которого намечается нечто неповторимое, разрывающее этот круг, как сквозь маску светской галантности может открыться «случайно» индивидуальное лицо, а сквозь нечто легкое, ни к чему не обязывающее – что-то весомое, значительное, настоящее.



– ИМЕНЕМ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА, ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА ПЕРВОГО, ОБЪЯВЛЯЮ РЕВИЗИЮ СЕМУ СУМАСШЕДШЕМУ ДОМУ!

ЭТИ СЛОВА БЫЛИ СКАЗАНЫ ГРОМКИМ, РЕЗКИМ, ЗВЕНЯЩИМ ГОЛОСОМ. ПИСАРЬ БОЛЬНИЦЫ, ЗАПИСЫВАЮЩИЙ БОЛЬНОГО В БОЛЬШУЮ ИСТРЕПАННУЮ КНИГУ НА ЗАЛИТОМ ЧЕРНИЛАМИ СТОЛЕ, НЕ УДЕРЖАЛСЯ ОТ УЛЫБКИ (...)

[В. Гаршин. Красный цветок].

Изображение регистрации нового пациента указывает на пограничное положение – встречу человека с казенной системой государственного учреждения. Записанное в больничную книгу имя определяет официальный статус человека как больного, однако оно не названо повествователем. Поэтому в образе героя сохранена отчужденность. Он до конца не вписывается в свою роль пациента, что подчеркивается его фразой. Сама по себе ревизия казенного заведения – дело обычное, однако здесь это слово звучит в устах больного, что совершенно переворачивает его прагматику. Речь идет не об официальной проверке, а о ревизии сумасшедшим «нормального» официального мироустройства. Это смешно с точки зрения самого мироустройства (улыбка писаря), но «через головы» героев апеллирует к читателю, который воспринимает слово героя всерьез как слово страдающего человека. Его «ревизия» – суд страдания над безразличием, механическим и формальным ходом происходящего. Имя Петра Первого, с одной стороны, говорит об анахронизме как знаке болезни. Но при этом и напоминает о создателе до сих пор существующего, реального имперского порядка.

Сама запись больного в регистрационную книгу есть жест упорядочивания, бюрократическая необходимая формальность. Но соседство образа «залитого чернилами стола» указывает на нечто противоположное – стихийное, беспорядочное. Запись в книге репрезентирует «нормальное», «членораздельное» сознание, а пролитые чернила – больное, помраченное.

МНЕ СЛЫШАЛИСЬ ОБРЫВКИ СЛОВ СВЯТЫХ (...)

[А. Белый. Таинство].

В этом стихе уже пассивный залог («мне слышались...») сразу задает некую дистанцию, рас-стояние между героем и событием, причем обязательно это физическое расстояние. Такая дистанция связана с характером самого события: таинство лишь касается «явного» мира, продолжая хранить свою сокровенность.



Указанный разрыв сакрального события и профанного сознания героя обнаруживается и в том, что, с одной стороны, в слове «святых» хранится благоговейная серьезность отношения к происходящему, а с другой – «обрывки» указывают на действительную отчужденность героя, его непричастность. Собственно, профанный план существования и характеризуется обрывочностью (и, тем самым, бессмысленностью). Целостность же бытия в приведенном стихе, а точнее, в мире, который начал с ним открываться, трансцендентна по отношению к герою. Эта целостность есть искомый, таящийся смысл.

НОЧЬ, УЛИЦА, ФОНАРЬ, АПТЕКА (...) [А. Блок].

Первое, что бросается в глаза при чтении этого стиха, – назывной, перечисляющий характер высказывания, которое, на первый взгляд, просто *суммирует* образы мира без какого-то объединяющего их принципа. Обычно такая объединяющая роль принадлежит ценностному горизонту изображаемого. Здесь же это голая и внешне нейтральная, монотонная фиксация случайно попавших в обзор вещей. Но как раз такая демонстративная индифферентность и выявляет интенцию изображения как пафос бессмысленности и распада.

Вместе с тем, можно заметить, что перечисляемые предметы все же складываются в конкретную картинку городского пейзажа, имеющую тенденцию к постепенной локализации – от «ночь» к «аптека». Правда, только благодаря фонарю становится зримой аптека (может быть, лишь вывеска, так как ничего другого мы тут не видим), и этот образ ни к чему не ведет, кажется совершенно случайно, «наугад» выхваченным из безлюдной ночной темноты. Тем не менее, мы не можем игнорировать указание этого образа на *болезнь*, что вполне согласуется со всем миром, увиденным под знаком бессмысленности и распада. Ведь это и есть патологическое, болезненное его (мира и человека) состояние.

ХОЛОДОК ЩЕКОЧЕТ ТЕМЯ (...) [О. Мандельштам].

Здесь истолкование, по-видимому, должно начинаться с опознавания не названной, но угадываемой лысины. Такое узнавание само по себе мало что дает. Однако помещение лысины в центр художественного изображения задает сразу печальную, хоть и сниженную, тему – течение времени.

Так как в интерпретации художественного произведения мы исходим всегда из образа человека, то отсюда вытекает, наряду с внешним, телесным аспектом изображения, обязательное наличие внутреннего, духов-



ного измерения. Это предположение, или некая герменевтическая задача, требует как бы перевода всех материальных образов стиха в идеальный план. Такой перевод диктуется также тем, что и сама тема времени воспринимается здесь именно в человеческом – ценностном – горизонте. Поэтому в указании на приход старости важно почувствовать не нейтральную констатацию, а печальное признание неизбежности. В связи с этим, слово «холодок» будет означать не только буквальное физическое ощущение, а и страх, внутренний холод как ощущение приближающейся смерти, которая уже начинает заигрывать с героем («щекочет»). Может быть, имеет значение и то, что ход времени ощущается прежде всего на «верхнем» участке человеческого тела, указывающем на «рассудочную» зону, то есть на топологию *осознания* печальной истины преходящего существования.

О АНГЕЛ ЗАЛГАВШИЙСЯ (...) [Б. Пастернак].

Созвучие слов подчеркивает их семантическую взаимную чуждость. Ангел как духовное существо – буквально несущий Весть, – здесь в соседстве со словом «залгавшийся» содержит иное, вполне «земное» значение: прекрасная женщина. Слово «ангел» выражает восторженное отношение влюбленного, не разрушающееся даже трезвым сознанием лживости прелестного существа.

Красота не обманывает и не отвращает от истины. Лгать могут уста «ангела», но сама красота все равно несет настоящую благуя весть нездешнего мира. «Залгавшийся» – запутавшийся в своей лжи, но «ангел» (= красота) указывает на то, что идет не от самого человека. Красота – дар свыше, напоминающий человеку об этой высоте и, кстати, намечающий ценностную инстанцию подлинности, истины (вести), на фоне которой как раз и оказывается заметной лживая мелочность жизни.

В СНЕГУ КИПИТ БОЛЬШАЯ ДРАКА (...)

[Н. Заболоцкий. Игра в снежки].

Легко заметить, что описание построено на сведении воедино противоположностей. Слово «игра» парадоксально объединяется с «дракой» как что-то несерьезное, легкое – с нешуточным выяснением отношений. Этот смысл поддерживается контрастом маленького («снежки») и большого. Холодный «снег» объединен с горячим «кипит».

Налицо событие контакта человека и природы, своего рода зимнее «крещение». Игра – нечто искусственное, конвенциональное, модель войны, но при этом слепленные «снаряды» («снежки») – это снег, то есть нечто естественное, натуральное.



Очень важно отметить, что объединение большого и малого состоит в невозможности определить, что более значительно. В игре обнаруживается высшая серьезность – шутивная, то есть свободная от какого-либо полезного дела, тем самым – божественная, космическая. Вот в чем смысл объединения всех противоположностей. Кстати, сам снежок – единство, побеждающее множественность, раздробленность.

Шутивная интонация возникает от иллюзии страшного, от смешения детского («большая драка») и взрослого («игра») взглядов на происходящее. Общий пафос раскрытия в малом большого, а в большом – малого освобождает от ограниченности взрослой или детской точек зрения.

ПРОЙДЕТ МНОГО ЛЕТ, И ПОЛКОВНИК АУРЕЛИАНО БУЭНДИА, СТОЯ У СТЕНЫ В ОЖИДАНИИ РАССТРЕЛА, ВСПОМНИТ ТОТ ДАЛЕКИЙ ВЕЧЕР, КОГДА ОТЕЦ ВЗЯЛ ЕГО С СОБОЙ ПОСМОТРЕТЬ НА ЛЕД (...). [Г. Г. Маркес. Сто лет одиночества. Перевод Н. Бутыриной].

Проекция названия на первую фразу романа дает две темы: время и одиночество. И то и другое уже намечены в начале, так как «много лет» – это, по сути, то же, что «сто лет», а ожидание расстрела предполагает именно предсмертное состояние одиночества. Однако в названии фигурирует скорее однородное время, тогда как в первом предложении событие воспоминания такую однородность нарушает. Ведь воспоминаемый момент противоположен состоянию одиночества. Кроме того, он вообще выделен на фоне не оставивших следа в памяти «многих» лет. Налицо два противоположных смысловых полюса жизни: это детство и старость; восприятие самых обыкновенных вещей как чуда и восприятие смерти как чего-то обыденного (такова смерть для пожилого солдата). Образ льда здесь репрезентирует состояние удивления: вода затвердевает в лед аналогично затвердеванию потока времени, остановке перед лицом чудесного зрелища.

Старость в первом предложении романа дана как окончательная потеря способности удивляться, как *закрытость* по отношению к миру (стена), за которой остается лишь смерть. Правда, здесь воспоминание, *открывающее* героя живому прошлому, как раз связано со спасением, что выясняется позже: ведь полковника так и не расстреляют...

Я УЧИЛСЯ ТРАВЕ, РАСКРЫВАЯ ТЕТРАДЬ (...) [А. Тарковский]

Уже начало чтения сразу сигнализирует о поэтической речи не только стихотворной метрической упорядоченностью, но и явной странностью – объединением далеких, с прозаической точки зрения, сфер: познания и бы-



тия, школы и жизни. «Трава», нечто естественное, становится предметом обучения, то есть в широком смысле искусства – умения, знания. Что же за школа имеется здесь в виду? В каком случае естественная трава может рассматриваться как приобретаемое искусство? – Очевидно, подразумевается существование, далеко ушедшее от исходной натуральной естественности, во всяком случае нуждающееся в таковой, испытывающее недостачу того, чем в избытке обладает трава. Это, конечно, существование человека вообще, который, научившись многому, утратил нечто изначальное. Однако, по всей видимости, возможно уточнение, конкретизация семантики в связи с образом раскрываемой тетради, которая предназначена для неких *записей*. Поэтому речь идет, скорее всего, именно о письме, о слове, стремящемся обрести органичность и потерянную первозданную естественность травы; речь идет о поэзии, об искусстве, которое хочет учиться у самой природы.

ЧТО КАСАЕТСЯ ЗВЕЗД, ТО ОНИ ВСЕГДА (...) [И. Бродский].

Разговорное выражение «что касается...» отсылает к *обыденной* беседе, в которой можно переходить от одного предмета к другому. Ср.: «коснуться до всего слегка...». Однако в данном случае предмет оказывается слишком *необыденным*. Слово «касается» подразумевает в данном случае, конечно, фигуральное значение, но космический, недоступно-далекий план («звезд») актуализирует буквальное значение этого невозможного прикосновения, делая ситуацию парадоксальной, внутренне напряженной. Первая половина стиха открывает план события – беседы, – имеющей конкретные место и время. Вторая половина переносит нас в неприкосновенный план вечности. Стих по сути обрезает обыденную нить высказывания. В конце строки стоит точка, что делает обстоятельство «всегда» сказуемым. Но это означает, что начатое суждение о звездах обрывается именно на этой ноте вечности, как бы не может далее продолжиться. Человеческое, слишком человеческое намерение дотянуться до вечности представляется несбыточным. «Звезды» оказываются чем-то трансцендентным для земного слова и его возможностей. Вечность несказанна.

Что дают подобные наброски толкования фрагментов? Они, сосредоточившись на самой границе прозаической и поэтической реальностей, описывают начало разворачивания произведения. Смысл «приходит в движение» уже с началом чтения, а не в конце. Именно чтение и запускает «механизм» самораскрытия произведения, что и является его интерпретацией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Фуксон Л.Ю. Анализ одной строки // Дискурс. 2000. № 8/9.

Fukson L.Ju. Analiz odnoj stroki // Diskurs. 2000. № 8/9.



SUMMARY

From N.D. Tamarchenko's Manuscript Legacy

Vyach. Ivanov's Folklore and Mythological Poem «Solntsev Persten'» («The Sun Ring»).

The analysis of the poem by Vyach. Ivanov «Solntsev Persten'» («The Sun Ring») is a fragment from N.D. Tamarchenko's unfinished book «Russian Poem of the Silver Age» (in Russian) which he worked on during the last year of his life.

Key words: folklore and mythological poem; genre; plot; folklore; fairy tale; Vyach. Ivanov.

Articles

T.N. Volkova. **Sound and Silence in V. Levanov's Play «Vyglyadki»¹.**

The article is an attempt of «honest» reading of the contemporary play telling about the death of two little boys. Examining the collision of the world of grown-ups and the child's world, the investigator reveals the differences in the author's and the supposed reader's conceptual horizons² (krugozory). While the reader excludes himself from the world of grown-ups who ruin children's lives, the author, on the other hand, tries to show that he shares guilt with others.

Key words: author; grown-ups; children; life; conceptual horizon (krugozor); conflict; word; death; reader.

I.G. Drach. **Fragmentarity and Unity in the Composition of Episodes and Plot of the Novel «Manhattan Transfer» by J. Dos Passos.**

The article analyzes the way fragmentarity and unity complement each other in the plot of the novel «Manhattan Transfer» by J. Dos Passos. The scholars' positions on this complementarity are also outlined.

Key words: *Manhattan Transfer*; montage; episodes; hero; alter ego; cyclic plot; cumulative plot; fragmentarity; unity; montage novel.

V.B. Zuseva-Özkan. **Novel With Author Intrusions: To The Origins Of Metanovel.**

The article deals with the problem of distinguishing novel with author intrusions and metanovel in view of the question about genesis of the latter one. There is hypothesis about connection existing between metanarrative devices in the early novels and the ancient syncretism of author's and character's forms of the representing subject. Conclusion is made that during whole second phase of poetics these devices exist in the form of discrete author intrusions without transforming into the coextensive to the text itself reflection on this same text as an aesthetic integrity, a special world.



Key words: metanovel; author intrusions; syncretism of author and character.

F.Kh. Israpova. The Idea of Meta-Artistry in the Aesthetics of Russian Symbolism.

The article examines several variants of the idea of meta-artistry within the framework of the theory of Russian symbolism. They include theurgic creative work in the interpretation by Vyach. Ivanov and A. Bely, Pushkin's poetry about poetry in V.S. Solovyov's description and bifacial artistic form in Vyach. Ivanov's interpretation.

Key words: theurgic task of art; V.S. Solovyov; «poetry of poetry»; Vyach. Ivanov; bifacial artistic form.

N.N. Kirilenko. «Adventure investigation» or Classic Detective Story.

The author highlights the necessity of describing «adventure investigation» as a substantive genre of crime fiction that is related but not equal to a classic detective story, in order to distinguish between the two genres.

Key words: criminal genres; classic detective story; adventure investigation; classic sleuth; adventure sleuth; play; norm.

E.Yu. Kozmina. Classic and Fantastic Detective Story.

The author compares two short stories («The Adventure of the Second Stain» by A. C. Doyle and «The Submarine Plans» by A. Christie) that belong to the genre of a classic detective story and A. Azimov's short story «Noch', kotoraya umiraet» («Night that is dying») that is a fantastic detective story. Similarities and differences of these two kinds of a detective story are characterized in the article.

Key words: «The Adventure of the Second Stain»; «The Submarine Plans»; «Noch', kotoraya umiraet» («Night that is dying»); classic detective story; fantastic detective story.

V.Sh. Krivonos. Chichikov and Chatsky.

In article interpretation of subjects and collisions of «Grief from Mind» in «Dead Souls» is considered. The author pays special attention to treatment of a theme of mind in Gogol's and Griboedov's products and compares an image of Chichikov with image of Chatsky. Griboedov's and Gogol's approaches to a problem of mind as to existential and ontological problem are analyzed.

Key words: Griboedov; Gogol; Chatsky; Chichikov; theme of mind; grief from mind; grief to mind.



S.P. Lavlinsky. Literary Education as Wholeness: on Philological and Pedagogic Legacy of Natan D. Tamarchenko.

The article examines the basic principles and approach to the development of readers' culture that are proposed in N.D. Tamarchenko's literary and educational conception. The program of teaching literature developed under this outstanding literary theorist's supervision is also considered. This program is the first attempt in the history of Russian education to build up a unified philological and pedagogic system of learning literature at school.

Key words: literary education; educational technology and methodology; psychological and pedagogical principles of academic program; dialogue of literary studies and psychology; the reader's cultural age; language of an artistic product; reception, analysis and interpretation of an artistic product; academic activity.

O.V. Fedunina. An «Investigator-Victim» in Criminal Literature: on Typology of the Hero and Genre.

The article examines genesis and typological peculiarities of one of the main subjects of investigation in criminal literature that is a potential victim of the crime. An attempt is undertaken to elucidate the connection between this type of a detective and genre characteristics of literary works with such a hero.

Key words: criminal literature; hero; genre; investigator-victim; thriller; investigation; plot.

L.Yu. Fukson. The Interpretation of a Fragment.

This article describes a beginning of a self-revealing of a literary work. A number of initial fragments serves as material for this description.

Key words: interpretation; fragment; bound of an art reality and a real life; self-revealing of a literary work; reading.

ENDNOTES

¹ The title is the word play: it means «bastards» and «those who are looking out of the window».

² The translation of the word «krugozor» is taken from the glossary of the book: *Bakhtin M.M. The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin / Ed. by M. Holquist; Transl. by C. Emerson and M. Holquist. University of Texas Press, Austin and London, 1981. P. 425.*



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Берсон Мордух (Матвей) Самуилович – кандидат исторических наук, доцент. Автор работ по вопросам культурной и общественной жизни, а также книги воспоминаний «Дорогие моей памяти люди» (Бат-Ям, 2001). Работал в Елабужском государственном педагогическом институте (ныне Елабужский государственный педагогический университет, в составе Казанского (Приволжского) федерального университета), сейчас живет в Израиле. E-mail: mvitaly90@gmail.com

Волкова Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и художественно-эстетических дисциплин Кузбасского регионального института повышения квалификации и переподготовки работников образования, доцент кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета. Автор работ по теории русского романа XIX в. и новейшей драмы. E-mail: tvolkova2005@yandex.ru

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Директор Государственного института повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов РГГУ. Специалист в области теории и истории литературы. Направления научной деятельности – художественная циклизация литературных произведений, история русской лирики, анализ художественного текста, книга в контексте художественного развития литературы. E-mail: darvin@rsuh.ru

Драч Инна Геннадьевна – аспирант, преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: жанрология; повествовательная техника монтажа в литературе; киноповествование; поэтика жанра романа-монтажа. E-mail: innadrach@googlemail.com

Зусева-Озкан Вероника Борисовна – кандидат филологических наук, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: теория литературы, жанр метаромана, литература модернизма и постмодернизма. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Исрапова Фарида Хабибовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета. Сфера научных интересов: теория литературы, лирика, автореф-



лекция в художественном произведении, русская литература начала XX в., раннее творчество В. Маяковского. E-mail: brentano@mail.ru

Кириленко Наталья Натановна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика антидетектива и детектива; русская и англо-американская проза XIX–XX вв. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Козьмина Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Екатеринбургской академии современного искусства. Научные интересы: авантюрная литература; поэтика романа-антиутопии; фантастика XX в.; методика преподавания литературы. E-mail: klen063@gmail.com

Кривonos Владислав Шаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара); заведующий кафедрой теории и истории литературы Самарской государственной областной академии (Наяновой). Автор книг: «Проблема читателя в творчестве Гоголя» (1981); «“Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования» (1985); «Мотивы художественной прозы Гоголя» (1999); «Русская литература XIX века» (2001); «Повести Гоголя: Пространство смысла» (2006); «От Марлинского до Пригова: Филологические студии» (2007); «Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема» (2009 – в соавт. с О.В. Зыряновым, Е.К. Созиной и др.); «Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации» (2009); «“Мертвые души” Гоголя: Пространство смысла» (2012). E-mail: vkriwonos@gmail.com

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



Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Специалист по истории русской литературы Серебряного века. Занимается вопросами поэтики и эстетики русского символизма, а также текстологией творчества А. Блока. E-mail: dinamag@gmail.com

Полякова Александра Алексеевна – окончила историко-филологический факультет ИФИ, а также факультет истории искусства РГГУ. Кандидат филологических наук. Научные интересы: готический роман, книжная иллюстрация, творчество Э.А. По. E-mail: tuesco@mail.ru

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент учебно-научного центра глобалистики и компаративистики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.); социокультурный феномен 1960-х гг. в научной традиции. E-mail: olguita2@yandex.ru

Фуксон Леонид Юделевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета. Научные интересы: герменевтика и рецептивная эстетика. E-mail: 12lf@rambler.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Berson Mordukh (Matvej) S. – Cand. Sc. (History), assistant professor. The author of papers on issues of cultural and social life and the book of memoirs *Dorogie moej pamyati ludi (People Invaluable to My Memory)*, Bat-Yam, 2001. Worked at Elabuga State Pedagogic Institute (now Elabuga State Pedagogic University included in Kazan (Volga Region) Federal University). Lives in Israel. E-mail: mvitaly90@gmail.com

Darvin Mikhail N. – Doctor of Philological Sciences, professor of the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Head of State Institute for Advanced Training and Professional Development of RSUH Specialists. Specializes in theory and history of literature. Research interests: artistic cyclization of literary works, history of Russian poetry, analysis of a poetical text, a book in the context of artistic development of literature. E-mail: darvin@rsuh.ru

Drach Inna G. is a postgraduate student and lecturer at the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: montage narrative technique in literature; film narration; poetics of the genre of montage novel. E-mail: innadrach@googlemail.com

Fedunina Olga V. – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Research and Education Centre for Global and Comparative Studies, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: typology and functions of dreams as an artistic form in Russian literature in the 19th and the first third of the 20th century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.); the 1960s socio-cultural phenomenon in scientific tradition. E-mail: olguita2@yandex.ru

Fukson Leonid Yu., Doctor of Philology, is a professor and the head of the Chair of the Literary Theory and Foreign Literatures, the Kemerovo State University. Research interests: hermeneutics and receptive aesthetics. E-mail: 12lf@rambler.ru

Israpova Farida Kh. – Cand. of Sc. (Philology), assistant professor of the Chair of Russian Literature, Dagestan State University. Research interests: theory of literature, poetry, self-reflexion in an artistic work, Russian literature of the beginning of the XXth century, V. Mayakovsky's early creative work. E-mail: brentano@mail.ru



Kirilenko Natalia N. is a postgraduate student of the Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); anti-detective and detective poetics; the Russian and English American prose of the 19th and 20th centuries. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Kozmina Elena Yu. – Cand. Sc. (Philology). Heads the Chair of the Humanitarian Disciplines of Yekaterinburg Academy of Contemporary Art. Research interests: picaresque literature; the poetics of the anti-utopian novel; fantastic literature of the XX century; the methods of teaching literature. E-mail: klen063@gmail.com

Krivonos Vladislav Sh. – Doctor of Philology, is a professor at the Chair of Russian and Foreign Literatures and Literature Teaching Methods of the Volga State Academy for the Humanities and Social Sciences; the head of the Literary Theory and History Chair of the Samara State Regional Academy. The author of the books (in Russian): «The Reader Issue in Gogol's Works» (1981), «Gogol's *Dead Souls* and Formation of New Russian Prose: Narrative Issues» (1985), «Motifs in Gogol's Fictional Prose» (1999), «Russian Literature in the 19th Century» (2001), «Gogol's Stories: Meaning Space» (2006), «From Marlinsky to Prigov: Philological Studies» (2007), «Gogol: Issues of Creative Work and Interpretation» (2009), «Nikolai Gogol as a Hermeneutical Issue. A Collective Monograph» (2009; joint authorship with O.V. Zyryanov, E.K. Sozina, et al.), «N. Gogol's *Dead Souls*: the Space of Meaning» (2012). E-mail: vkrivonos@gmail.com

Lavlinsky Sergey P. – Cand. Sc. (Pedagogics), an associate professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities; the author of works on reception strategies of fiction and theoretical aspects of the newest Russian drama; the author of books on the theory and methodology of contemporary literary education; a specialist in the sphere of technologies of humanitarian communications; a developer and coordinator of numerous innovative research and education projects; the author of the university academic course «The Poetics of the Newest Russian Drama and Contemporary Cultural Context». E-mail: slavlinsky@mail.ru

Magomedova Dina M. – Doctor of Philological Sciences, professor, heads the Chair of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, RSUH. Specializes in the history of Russian literature of the Silver Age.



Investigates poetics and aesthetics of Russian symbolism and deals with textual studies of A. Blok's creative work. E-mail: dinamag@gmail.com

Polyakova Alexandra A. – graduated from Historical and Philological Faculty of Institute for Philology and History and from Faculty of History of Art, RSUH. Cand. of Sc. (Philology). Research interests: gothic novel, book illustration, E.A. Poe's creative work. E-mail: tuesco@mail.ru

Tyupa Valery I. – Doctor of Philology, professor and the head of the Poetic Theory and History Chair of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. The author of numerous books and articles on literary theory, poetic history, historical aesthetics, rhetoric, narratology. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Volkova Tatiana N. – Cand. of Sc. (Philology), assistant professor of the Chair of Humanitarian, Artistic and Aesthetic Disciplines of Kuzbass Regional Institute for Advanced Training and Professional Development of Educational Workers, assistant professor of the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of Kemerovo State University. The author of papers on the theory of Russian novel of the XIXth century and the newest drama. E-mail: volkova2005@yandex.ru

Zuseva-Özkan Veronika B. – doctoral candidate in the Chair of theoretical and historical poetics, Russian State University for Humanities. Research area: literary theory, self-conscious novel (metanovel), modern and post-modern fiction. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Корректор М.А. Якименко
Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 22.06.2012.
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