



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 3(22)
2012**

Москва
2012

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 3 (22) ' 2012

Moscow
2012

Новый филологический вестник

№ 3 (22) ' 2012

Редакционная коллегия:

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),
С.С. Бойко (д-р филол. наук, доцент),
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

№ 3 (22) ' 2012

Editorial board:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief, Dr. of Philological Sciences, Prof.),
S.S. Bojko (Dr. of Philological Sciences, Associate Professor),
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*.

© Editorial board of *The New Philological Bulletin*, 2012

© Russian State University for the Humanities, 2012

ISSN 2072-9316



Содержание

In memoriam

Л.В. Дороженко «Орля» Ги де Мопассана и «Черный монах» А.П. Чехова в свете готической традиции	7
В.Я. Малкина Событие и сюжет в лирическом стихотворении («Небывалая осень построила купол высокий...» А. Ахматовой)	18
Ю.В. Манн Гоголь и утопический социализм (штрихи к теме)	23
А.Е. Махов Антиномии романа: из истории немецкой поэтики XVIII–XIX вв.	28
Е.А. Полякова Апология критики. Отклик на книгу Ольги Седаковой «Апология разума»	36
Г.С. Прохоров Что такое «художественная публицистика»?	44
Т.А. Федяева Сочинение Ф. Эбнера «Слово и духовные реальности» (1921) как источник книги М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929)	53

Теоретические проблемы

Е.И. Зейферт Оптимистический финал лирического сюжета в жанре отрывка	62
В.А. Гавриков Вербальная парадигматика песенно-поэтического текста	79

Прочтения

Б.В. Орехов Мифопоэтика «Мистера Твистера»: между детской литературой и политической дидактикой	87
--	----

Републикация

Д.В. Верташов Ф. Сологуб о реформе школьного образования	96
Ф.К. Сологуб Школа за город	107

Современное образование

Эльса Чернявски де Богдан Песня в рамках национальной культуры испаноязычных стран: звучащий текст как дидактический материал	110
---	-----

Филология плюс...

Э.Г. Шестакова Острота ситуации: пересечение медийной и театральной культур в реалити-шоу	116
Г.А. Степутенко Альберто Санчес в русско-испанском культурном контексте	126

Summary	133
---------------	-----

Сведения об авторах	138
---------------------------	-----



Contents

In Memoriam

L.V. Dorozhenko Guy de Maupassant's «Le Horla» and A.P. Chekhov's «Chyorny Monakh» («The Black Monk») in the Light of the Gothic Tradition 7

Y.Ya. Malkina Event and Plot in a Lyric Poem (A. Akhmatova, «Nebyvalaya osen' postroila kupol vysokiy...») 18

Yu.V. Mann Gogol and Utopian Socialism (an Outline) 23

A.E. Makhov The Antinomies of the Novel: From the History of German Poetics of the 18th and 19th Centuries 28

E.A. Polyakova Apology of Criticism. A response to Olga Sedakova's book «Apology of Reason» 36

G.S. Prokhorov Fictionalized Journalism: Clarifying the Term 44

T.A. Fedyaeva F. Ebner's «The Word and the Spiritual Realities: Pneumatological Fragments» (1921) as a source of M. Bakhtin's book «Problems of Dostoyevsky's Art» (1929) 53

Theoretical Problems

E.I. Zeifert An Optimistic Ending of a Lyric Plot in the Genre of Fragment ... 62

V.A. Gavrikov Verbal Paradigmatics of Sung Poetic Text 79

Interpretations

B.V. Orekhov Mythopoetics of «Mister Twister»: between Children's Literature and Political Didactics 87

Reprint

D.V. Vertashov Sologub on the Reform of School Education 96

F.K. Sologub School out of the Town 107

Modern Education

Elsa Chernyavski de Bogdan A Song in the Context of the National Culture of Spanish-Speaking Countries: a Sounding Text as Didactic Material 110

Philology and...

E.G. Shestakova A Boundary Situation: Overlapping of Media and Theatrical Cultures in a Reality Show 116

G.A. Steputenko Alberto Sánchez in the Russian and Spanish Cultural Context 126

Summary 133

List of Contributors 141



IN MEMORIAM

В этой рубрике мы публикуем материалы, посвященные памяти Н.Д. Тамарченко, которые продолжают поступать в редакцию нашего журнала.

Л.В. Дороженко

«ОРЛЯ» ГИ ДЕ МОПАССАНА И «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А.П. ЧЕХОВА В СВЕТЕ ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Данная статья представляет собой сравнительный анализ новеллы Ги де Мопассана «Орля» и повести А.П. Чехова «Черный монах» с целью выявления в указанных текстах трансформированных инвариантных структур готического романа. Эта работа основана на впервые предлагаемой в литературоведении гипотезе о том, что взятые для сравнения тексты не только связаны с традицией готического романа и содержат в себе его инвариантные черты, правда в трансформированном виде; но, кроме того, имеют общий текст-посредник, через который и Мопассан, и Чехов восприняли данную традицию.

Ключевые слова: готический роман; готический канон; инвариант; мотив вампиризма; сюжет; фантастическое; хронотоп.

Как известно, «фантастические» повести и новеллы, обретшие большую популярность в XIX в. в европейской и русской литературе, являются продолжателями готической традиции. В связи с этим возникает гипотеза о связи с этой традицией новеллы Ги де Мопассана «Орля» и повести А.П. Чехова «Черный монах», а также о продуктивности их сравнения с такой точки зрения. Подобная гипотеза небезосновательна: существуют исследования о связи «Черного монаха» с готической традицией¹. О возможном родстве произведений Мопассана с готическим романом обычно не упоминается, но в его творчестве существует целая серия текстов с фантастическим сюжетом, что свидетельствует о целенаправленном обращении автора к подобной теме.

Что касается сравнительного анализа обоих произведений, следует отметить, что в подобном ключе он никогда не проводился. Обычно творчество этих авторов если и сравнивается, то в аспекте исторического развития жанра новеллы, с точки зрения проявления реализма в их текстах, а также в соотношении биографии писателей с содержанием их произведений (в данном случае произведения с элементом фантастического всегда соотносят с психическими или иными болезнями авторов).



Сравнительный анализ предложенных текстов в свете готической традиции позволит ответить на вопрос: содержат ли оба произведения инвариантные структурные особенности, присущие жанру готического романа, и как эти особенности трансформируются?

Итак, следуя разработанной ранее структуре готического канона², в первую очередь обратим внимание на хронотоп обоих текстов.

Старинный замок, типичное место действия готического романа, в тексте А.П. Чехова трансформируется в громадный дом «с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда»³. Все указанные элементы отсылают читателя в прошлое, а фрачный лакей, столь нетрадиционный для русской усадьбы, придает изображению элемент необычности.

Эта усадьба – своего рода «семейное гнездо» Песочких, к которым приезжает подлечить нервы герой повести – Коврин. В описании самого дома нет характерных черт хронотопа готического замка, как, например, галереи с портретами предков, подземелий, тайных переходов. Единственное исключение, пожалуй, составляет парк: «...старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобными писками кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» (226).

Упоминание о жанре баллады, во-первых, отсылает к мрачным мотивам, а, во-вторых, напоминает о том, что одним из источников готического романа была именно баллада. Следовательно, обстановка, побуждающая к созданию баллад и присутствующая в описании парка, воссоздает в воображении мрачное пустынное место с фантастической атмосферой.

Примечательно также разделение пространства усадьбы Песочких на две части. Сад, расположенный вокруг дома, хорошо организован, систематизирован и находится под неусыпным контролем хозяина дома. Именно это место некогда в детстве приносило Коврину фантастические впечатления, потому что было наполнено самыми разнообразными и удивительными цветами, деревьями, имевшими самые необычные формы – все это было сделано руками Песочкого. Вторая часть пространства, прилегающего к дому, – это уже упомянутый парк, разбитый на английский манер и тем самым противопоставленный саду. Необходимо отметить, что английская планировка парка заключена в стремлении к естественности (в противоположность французской, представленной четкими линиями, выверенными формами и демонстрирующей власть разума над природой). Персонажи повести, за исключением Коврина и Монаха, редко оказываются в парке: однажды, в момент сильного переживания, туда приходит Таня, и еще один раз в парк на прогулку отправляются гости.



Именно в парке, на берегу реки Коврин впервые встречает Монаха – то ли галлюцинацию, то ли реально существующее явление.

Организация пространства в «Черном монахе» подчеркивает разделение пространства на реальное, рациональное и природное, вносящее балладное настроение и, в некотором роде, представляющее собой потусторонний мир. Границу между этими пространствами свободно могут пересекать лишь Коврин и Монах.

Как уже было замечено, первое появление Монаха происходит на берегу реки, в том месте, где парк Песочких оканчивается обрывом. Коврин переходит на другой берег, и «перед ним теперь лежит широкое поле» и «величаво пламенеет заря» (234).

Фольклорная традиция подсказывает, что пространство, окружающее героя, и время действия являются пограничными между двумя мирами. Река, например, в данном случае непосредственно связана с потусторонним миром, а время суток – вечер – время начала разгула нечистой силы. К тому же поле, где стоит герой, – одно из лучших мест для гадания. В этом пространстве герой испытывает необычные чувства: «<...> кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место» (234).

Вторая встреча с Монахом происходит на скамейке в парке и в этот раз уже по воле героя: Коврин направляет все свои мысли на образ Монаха, и они реализуются. «Едва он вспомнил легенду и нарисовал в своем воображении то темное привидение, которое видел на ржаном поле, как из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек среднего роста с непокрытой седою головой, весь в темном и босой <...>» (241). В эту встречу Коврин задается вопросом о природе происхождения этого явления, но не получает ответа даже от самого Монаха, ответ которого также оставляет вопрос неразрешенным.

В следующую встречу Монах возникает перед окном, являющимся в фольклорной традиции пограничным местом, разделяющим миры. Важно заметить, что если в первый раз Монах появляется на «своей» территории, то со временем он все больше и больше проникает в человеческий мир: например, в городе он уже располагается в кресле рядом с кроватью.

Последнее появление Монаха также происходит на территории человека, в комнате отеля, но время и место действия перекликаются с первой встречей: была прекрасная погода, заход солнца, «бухта, как живая, глядела на него (героя)» (256). Отсылка к первой встрече очевидна: «и кажется, весь мир смотрит на меня» (234), пространство в тексте замыкается кольцом.

Как и пространство, время появления Монаха отсылает нас к границе между мирами: в первый раз он приходит вечером, затем, снова вечером, следующая встреча представляет собой исключение и происходит днем, а ближе к концу повествования – ночью. В финале повести пространство и время снова приходят к границе – море, вечер.



Помимо уже отмеченного пространственно-временного обрамления повествования, здесь появляется еще один мотив, который связывает начало и конец повести: мотив путешествия, столь распространенный в готическом романе. В начале повествования Коврин вынужден покинуть город и отправиться в деревню с тем, чтобы подлечить расстроенные нервы и отдохнуть, но, прежде чем уехать, он получает письмо от Тани. В конце истории он едет в Ялту с другой женщиной (эта поездка, вероятно, также связана со здоровьем героя – он болен чахоткой), и, остановившись проездом в Севастополе, накануне своего отъезда, он снова получает письмо от Тани.

В новелле Мопассана мы видим дом, в котором вырос герой, окруженный садом. Но сказать «видим» было бы неправильно, так как непосредственного описания этого дома в тексте нет, лишь из последующего повествования становится известно, что он двухэтажный, белый (цвет дома играет в тексте очень важную роль). Размышления героя показывают, что это его «семейное гнездо»: «мне нравится здесь жить, потому что здесь мои корни, те глубокие, восприимчивые корни, которые привязывают человека к земле, на которой родились и умерли его предки <...>»⁴. Таким образом, связь этого дома с прошлым, с предками героя и, тем самым, с готическим каноном, очевидна.

Рядом с домом находится сад и течет Сена, по которой 8 мая пройдет «великолепный бразильский трехмачтовик»,⁵ откуда, предположительно, сойдет на землю Орля. Природа этого мистического феномена (как и в ситуации с Черным Монахом) остается загадочной, трактовать ее можно двояко: либо это плод больного воображения, как сам иногда думает герой, либо реально существующее явление.

Рассказывая об окружающем пейзаже, герой акцентирует внимание на Руане, недалеко от которого находится его дом, и с особенным усердием описывает готические колокольни городского собора, отсылая читателя к готическим романам, химерам, тайнам.

Герой Мопассана, как и герой Чехова, дважды совершает небольшие путешествия: в первый раз он покидает свой дом, чтобы посетить Мон-Сен-Мишель (эта поездка приносит ему облегчение и фантастическое существо на несколько дней оставляет его в покое). Во второй раз, чтобы избавиться от преследований фантастического существа, он совершает уже продуманную поездку в Париж. Тот факт, что Орля действует лишь в пределах дома (словно она заточена в его стенах), придает жилищу героя еще больше сходства с готическим замком, окутанным страшной легендой, на территории которого действует потусторонняя сила, привязанная к этому месту и неспособная выйти за его границы.

Что касается субъектной структуры, необходимо отметить, что у Мопассана повествование идет от первого лица: читателю представлен личный дневник героя, что ориентирует его на правдоподобие событий. Все



описанное – реальность, а не вымысел. Но это средство не упрощает понимания, а, напротив, делает его сложнее, поскольку никто не отменял вероятности, что произошедшее является плодом больного воображения героя. Мопассан уходит от конкретного объяснения. Здесь вспоминается типичный прием готического романа: повествование от третьего лица, в которое включены вставные истории, рассказанные разными голосами (в данном случае в тексте новеллы присутствует вставная легенда, рассказанная монахом), что делает возможным увидеть события с разных точек зрения и тем самым различно интерпретировать их.

В «Черном монахе» историю Коврина рассказывает повествователь, но одновременно с этим в текст включены голоса героев: и это не повествователь, а Коврин первым начинает полагать, что он сумасшедший, тогда как Монах настаивает на реальности происходящего, а остальные персонажи принимают болезненное состояние Коврина за проявление его гения, а не за сумасшествие.

Два коротких путешествия героя произведения Мопассана вносят новые возможности интерпретации странных фактов, происходящих в его жизни. В первый раз это рассказанная монахом (важно, что историю герою рассказывает монах, образ которого имеет непосредственное отношение к готическому роману) легенда о странном пастухе, который погоняет беспрестанно ругающихся между собой козла с лицом мужчины и козу с лицом женщины. Монах отмечает, что человек не видит и тысячной части мира и не может даже различить частички ветра, который столь силен, но ведь это не доказывает, что ветер не существует. Следовательно, можно предположить, что и Орля – это реальное существо, но человек просто не способен его почувствовать и увидеть из-за несовершенства своих органов чувств. Путешествие в Париж и присутствие на сеансе гипноза доказывают обратное: человек имеет скрытые способности, а значит, Орля вполне может быть плодом воображения, вызванным мыслями человека. Когда герой находится в обществе, он чувствует себя счастливым и предполагает, что именно одиночество провоцирует появление фантастического существа. Но, став свидетелем сеанса гипноза, герой понимает, что природа Орля не связана с одиночеством.

В противоположность Коврину герой Мопассана страдает от появлений и действий потусторонней силы: сначала ему кажется, что он болен, но лечение не приносит никакого облегчения. Способ и время появлений Орля примечательны: практически с первого момента герой испытывает необычное чувство, а затем несколько дней его лихорадит. Обращение к мотиву болезни заставляет читателя сомневаться в правдоподобии существования Орля. Постепенно герой начинает испытывать непонятное беспокойство, для которого нет причин, страдает от бессонницы. Затем начинается непонятное: во сне он ощущает, как невидимое существо сидит на нем, душит его, пьет его жизнь, и это повторяется каждую ночь. Здесь



очевидно проявление мотива вампиризма, который имеет непосредственное отношение к готическому роману.

Текст наполнен повторениями различных выражений, связанных с потусторонним миром: «таинственные флюиды», «непостижимые Силы», «глубокая тайна Незримого» и т.д., все они появляются гораздо раньше, чем начинают проявляться действия Орля. Например, во второй день героя лишь лихорадит, ничего фантастического нет, но его присутствие ощущается благодаря постоянным упоминаниям.

Заметим, что Коврин, в отличие от героя Мопассана, счастлив от посещений Монаха и не пугается даже при первой встрече. После видения в поле он даже не пытается объяснить для себя природу этого явления. Каждая встреча придает ему сил, работоспособности. После разговоров с Монахом он полон энергии и может работать всю ночь, при том что и до встречи с ним Коврин мог не спать: «...он спал так мало, что все удивлялись; если нечаянно уснет днем на полчаса, то уже потом не спит всю ночь и после бессонной ночи, как ни в чем не бывало, чувствует себя бодро и весело» (232). Этот факт отсылает к таинственным сферам: странные учения, проводящие ночи напролет в лабораториях, монахи-алхимики, пытающиеся изобрести философский камень под покровом ночи. Коврин учит итальянский, язык, вызывающий в памяти южные страны, где так сильно распространена вера в приметы и суеверия – и так часто разворачивается действие готических романов.

Герой Чехова разговаривает с Монахом, спорит, задает ему философские вопросы, и даже в последние минуты жизни он не испытывает никаких проблем с коммуникацией. Черный Монах, по сути, является двойником Коврина. Это иная сторона его натуры, которую герой прячет от мира, это его внутренний голос, который, персонифицировавшись, озвучивает все скрытые желания и тайны.

Большинство исследователей предполагает, что Монах является олицетворением мании величия Коврина, но если принимать такую точку зрения, то необходимо отвергнуть все, что отсылает к миру фантастического и пространству готического романа. К тому же, в конце повести представлена ситуация, которая может быть интерпретирована двояко и тем самым делает невозможным существование одной единственно верной версии произошедших событий – это смерть героя. В процессе повествования несколько раз упоминается о чахотке: мать Коврина умерла от этой болезни, и сам он к концу повествования понимает, что болен, часто у него возникают приступы кровотечений. Во время последней встречи с Монахом у Коврина начинается один из таких приступов, который становится причиной его смерти и который можно соотнести с проявлением мотива вампиризма.

У Мопассана коммуникация героя с потусторонним существом затруднена, он не может разгадать, как оно управляет им, и непосредственно слышит его лишь один раз, с трудом различая слова: «он пришел, он...



он... как он называет себя... это... мне кажется, что он выкрикивает свое имя, но я не слышу его... это... да... он его выкрикивает... я слушаю... я не могу... повтори... это... Орля... я услышал... Орля... это он... Орля... он пришел!»⁶. Этот момент разбивает размеренное повествование дневника героя, который он заполняет ежедневно после событий прошедшего дня.

Герой описывает события ближайшего прошлого, и в этот самый момент появляется Орля, нарушая его относительное спокойствие. Это появление происходит в тот день, когда герой начинает склоняться к версии о реальной природе таинственного существа: он читает в газете статью, которая сообщает об эпидемии сумасшествия, распространившейся в Сан-Пауло. В этот самый момент герой проводит параллель между этой новостью и «прекрасным бразильским трехмачтовиком», который проходил мимо его дома несколько месяцев назад, предполагая, что фантастическое существо могло спуститься именно с этого корабля, «такого белого», и обосноваться в доме «тоже белом». Цвет кажется очень важным элементом, потому что, по мнению героя, именно эта белизна привлекла Орля, именно она заставила его задержаться здесь.

Одновременно с этим герой размышляет: «Он пришел, Тот, кто внушал первые страхи первобытным людям, Тот, кого изгоняли беспокойные монахи, кого колдуны вызывали темными ночами <...>»⁷. Из этих слов можно сделать вывод, что герой говорит о Дьяволе, и, следовательно, предположить, что Орля – это одна из форм присутствия Дьявола в человеческом мире.

Итак, можно заключить, что потусторонняя сила представлена в обоих текстах по-разному, но при этом имеет множество схожих черт. И Черный Монах, и Орля имеют двойственную природу: с одной стороны, они представлены как плод воображения героев, с другой – как реально существующие явления. Оба феномена напоминают Дьявола, мотивы, связанные с этим образом, встречаются в обоих текстах. Фантастическое происхождение обоих существ подтверждает и хронотоп, в котором появляются видения: близкий к потустороннему миру и отсылающий к пространству и времени готического романа.

Монах материализуется в глазах Коврина и появляется как реальный человек, Орля Мопассана сначала напоминает ночной кошмар, затем трансформируется в навязчивую идею, и постепенно проявляется вовне его невидимая сущность: он пьет молоко и воду, переворачивает страницы книги, срывает розу и ближе к концу заслоняет героя так, что тот не видит своего отражения в зеркале: «...я вскочил, вытянув руки и повернувшись так быстро, что мог упасть. И что же?... было светло как днем, а я не увидел своего отражения в зеркале!.. Оно было пустое, чистое, глубокое, наполненное светом! Моего отражения там не было... а я был перед ним, я! <...> И тут я вдруг начал различать себя в глубине зеркала, словно сквозь туман, сквозь поверхность воды <...>. Это было как затмение. То, что скрывало

меня, казалось, не имело четких контуров, но было похоже на непрозрачную прозрачность, которая постепенно прояснялась»⁸.

Это кульминационный момент текста, через несколько дней после него герой подожжет свой дом, чтобы убить Орля. Привычный мир становится угрожающим, чужим, опасным. Зеркало больше не отражает изображение героя. Он не видит своего отражения, как привидение не может увидеть свое. Это изменение привычного мира шокирует героя, который пытается удержаться в реальности, перечисляя предметы обстановки своей комнаты, свои действия, но не преуспевает в этом. Законы человеческого мира больше не действуют, что доказывает нам словосочетание «непрозрачная прозрачность» – оксюморон, представляющий нечто несуществующее.

Указанный фрагмент вводит тему двойника. Герой говорит: «Моего отражения там не было... а я был перед ним, я!»⁹. Пустота, перед которой находится герой, – это то, что отражается в зеркале, и вместе с тем, это отсутствие отражения, поскольку Орля скрывает героя и в зеркале оказывается отражение фантастического существа. Таким образом, герой оказывается лицом к лицу со своим двойником, который отражается в зеркале вместо него. Тема двойника проявляется и раньше, в восклицании героя: «Он во мне, он становится моей душой; я убью его!»¹⁰. Но если фантастический феномен стал душой героя, то, по сути, он стал этим героем, следовательно, если герой хочет убить Орля, то это желание он направляет сам на себя. Убить своего двойника, свою душу равносильно самоубийству.

Происхождение обоих фантастических существ отсылает нас к прошлому и к экзотическим странам. Монах приходит из легенды: «Тысячу лет тому назад какой-то монах, одетый в черное, шел по пустыне, где-то в Сирии или Аравии... За несколько миль до того места, где он шел, рыбаки видели другого монаха, который двигался по поверхности озера. Этот второй монах был мираж <...>. От миража получился другой мираж, потом от другого третий, так что образ монаха стал без конца передаваться из одного слоя атмосферы в другой» (233). Восточное происхождение легенды и самого феномена склоняет к вере в правдоподобие происходящего.

Примечательно, что Коврин не может вспомнить, откуда он знает эту легенду, звучащую в его устах пророчеством: она появилась в его сознании спонтанно, он сам называет ее «странной легендой». Можно предположить, что она вызвана звуками серенады, исполняемой гостями, приехавшими в дом Песочких (мотив музыки также характерен для готического романа), но это не источник легенды, а скорее причина, позволяющая герою вспомнить ее.

Циклический сюжет готических романов при трансформации жанра в повесть сохраняется. В «Черном монахе» цикл «потеря-поиск-обретение» реализуется следующим образом: сначала Коврин находится в гармонии с самим собой и с миром (когда он встречает Монаха, он счастлив, полон

сил), затем происходит ее утрата (после лечения), затем – поиски и, наконец, обретение (в момент смерти). Необходимо подчеркнуть, что если в готическом романе утрата гармонии была связана с появлением потусторонних сил, то в тексте Чехова все происходит наоборот.

В «Орля» процесс формирования сюжета несколько иной: в начале произведения герой находится в гармонии с миром и с собой, затем она разрушается с появлением неизвестного существа, и в этот момент начинаются попытки обретения этой спокойствия, для чего необходимо избавиться от Орля. Герой пытается убить фантастическое явление, чтобы освободиться, но даже после того, как сжигает свой дом, он не перестает ощущать присутствие потусторонней силы. И тогда он решается на самоубийство, которое позволит ему обрести гармонию. Но читателю до конца неизвестно – осуществил ли свое решение герой или нет, избавился ли он от Орля.

Сюжет «Орля» тяготеет к кумулятивной схеме построения, что характерно для жанра новеллы. Но при этом текст Мопассана не является каноническим образцом жанра, поскольку в этом произведении отсутствует характерная черта новеллы: пуант, кульминационная точка, после которой действие поворачивает в другое русло и приходит к неожиданному финалу. Практически каждое появление Орля, каждое новое открытие, связанное с этим существом являются кульминационными. Навязчивое присутствие потустороннего существа приводит все действие к логическому завершению: герой оказывается на грани сумасшествия, что не представляет собой спонтанного, неожиданного финала.

Возникает вопрос относительно финалов повести и новеллы. С одной стороны, оба финала трагичны, поскольку Коврин умирает, прожив жизнь не так, как мечтал, и взывая в конце к своему прошлому. В этом эпизоде создается впечатление, что Монах или мстит Коврину, или же осуществляет обещание, как если бы между ними был заключен договор. Получается, что не только природа Монаха как явления до конца не ясна (реальность/галлюцинация), но и его функция как героя неоднозначна. С одной стороны, он – вдохновитель Коврина, а с другой – его природа сродни дьявольской: он отвечает на вечные вопросы, рассказывает, как обрести рай земной, не ожидая конца времен, но когда Коврин поддается влиянию «серой массы» (в лице Тани и Песочкого) и начинает лечение, разрушая тем самым планы Монаха, его постигает череда наказаний, последним из которых является смерть.

Герой Чехова пассивен, он отдает свою жизнь в руки Монаху, реализует его идеи, но не действует сам. Он не выказывает протеста и в тот момент, когда его лишают источника физических и интеллектуальных сил, отправляя в больницу: «...в девять часов утра на него надели пальто и шубу, окутали его шалью и повезли в карете к доктору» (249). Его попытки сопротивляться, выразить свое мнение ничтожны. Он пассивен, когда



живет без Тани, с женщиной старше него, которая ухаживает за ним, как за ребенком, и в тот момент, когда Монах появляется в последний раз и упрекает его в неверии: «Коврин уже верил тому, что он избранник божий и гений, он живо припомнил все свои прежние разговоры с черным монахом <...>» (257). Коврин меняет свое мнение, он пытается вернуть былое, но уже поздно, договор нарушен.

У Мопассана иная ситуация: таинственное существо может напугать, выпив воду, переворачивая страницы, срывая цветы, но эти действия, кажущиеся безобидной шуткой, на самом деле лишь видимые проявления феномена, который пьет жизнь героя: «Этой ночью я почувствовал, как кто-то присел на меня, и, прильнув своими губами к моим,пил мою жизнь. Да, он черпал ее из моего горла, как это делает пиявка. Затем, насытившись, он поднялся и я проснулся, столь разбитый, подавленный, истерзанный, что долго не мог прийти в себя. Если это будет продолжаться еще хоть несколько дней, я снова уеду» [267]. Здесь изображение отлично от чеховского: герой активен, но Орля стремится подчинить его своей власти, несмотря на все сопротивление. И если Коврин умирает с улыбкой на губах, то герой Мопассана охвачен сумасшествием, он в панике, читатель так и не узнает, как же разрешается его ситуация: останавливается ли он на сожжении своего дома или накладывает руки и на себя? Тем не менее, несмотря на все различия, в обоих случаях потусторонняя сила побеждает.

Таким образом, сравнительный анализ художественных структур «Орля» и «Черного монаха» подтверждает гипотезу о том, что оба произведения содержат в себе трансформированный готический канон, и позволяет предположить наличие общего для обоих текстов источника готической традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полякова А.А. Готический канон и его трансформация в русской литературе XIX века: (на материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; Тамарченко Н.Д., Полякова А.А. «Черный монах» А.П. Чехова и готическая традиция // Дискурсивность и художественность. М., 2005. С. 136–146.

Poljakova A.A. Goticheskij kanon i ego transformacija v russkoj literature XIX veka: (na materiale proizvedenij A.K. Tolstogo, I.S. Turgenewa i A.P. Chehova): Dis. ... kand. filol. nauk. M., 2006; Tamarchenko N.D., Poljakova A.A. «Chernyj monah» A.P. Chehova i goticheskaja tradicija // Diskursivnost' i hudozhestvennost'. M., 2005. S. 136–146.

² Полякова А.А. Указ. соч.

Poljakova A.A. Ukaz. soch.

³ Чехов А.П. Черный монах // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1985. С. 226. Далее текст приводится по этому изданию, страницы указываются в круглых скобках после цитат.



Chehov A.P. Chernyj monah // Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. T. 8. M., 1985. S. 226.

⁴ *Maupassant G. de. Le Horla // Le Horla et autres réctis fantastiques. P., 2000. P. 259–260.* Здесь и далее текст цитируется в моем переводе, текст оригинала приведен в сносках. Страницы указываются в квадратных скобках после цитат.

Maupassant G. de. Le Horla // Le Horla et autres réctis fantastiques. P., 2000. P. 259–260.

« J'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et mort ses aieux <...>».

⁵ « un superbe trois-mats brésilien » [260].

⁶ « Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu !... » [287].

⁷ « Il est venu, Celui qui redoutaient les premières terreurs des peuples naïfs, Celui qu'exorcisaient les pretres inquiet, que les sorciers évoquaient par les nuits sombres <...>» [287].

⁸ « Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh! bien?... on y voyait comme en plein jou, et je ne me vis pas dans ma glace !.. Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! <...> Puis, voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau <...> C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclairissant peu à peu » [290–292].

⁹ « Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi!» [290]

¹⁰ « Il est en moi, il devient mon ame; je le tuerai!» [289]



В.Я. Малкина

СОБЫТИЕ И СЮЖЕТ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ

(«Небывалая осень построила купол высокий...» А. Ахматовой)

В статье делается попытка сформулировать определение понятия лирического сюжета, основываясь на разработанной теории эпического сюжета. Теоретические положения применяются к практическому анализу лирического текста на примере стихотворения А. Ахматовой.

Ключевые слова: лирический сюжет; лирическое событие; лирическая ситуация; анализ лирического текста.

Несмотря на то, что словосочетания «лирический сюжет» или «сюжет в лирическом стихотворении» давно привычны и часто встречаются в литературоведческих работах, так и не выработано единое понимание этого термина, да и специальных теоретических работ по данной проблеме практически нет¹.

Зато достаточно изучена и разработана проблема сюжета в эпическом произведении. Поэтому нам представляется, что именно его имеет смысл взять за отправную точку.

Три основных понятия сюжетологии, без которых невозможно рассмотрение сюжета, – это пространство, время и событие, а эпический сюжет – художественно целенаправленный ряд поступков персонажей и событий их жизни².

Насколько это определение применимо к лирике? Пространственно-временная организация в лирическом стихотворении обычно есть и играет достаточно важную роль. И хотя ряд событий выстраивается не всегда, отдельное лирическое событие присутствует³.

Вместе с тем, «поэтический сюжет – не ряд событий, а процесс “рождения”, возникновения единственного события»⁴. Только связано оно не с персонажем, как в эпике, а с лирическим субъектом. Для лирики как рода литературы специфические субъектные отношения – отсутствие четких границ между субъектами – являются определяющими⁵; в зависимости же от типа субъекта (повествователь – лирическое «я» – лирический герой – герой ролевой лирики)⁶ меняются границы семантического поля.

С субъектом в лирике связана и ситуация – еще один важный элемент лирического сюжета. Ситуация понимается нами как временное статическое положение⁷, только не действующих лиц (как в эпосе и драме), а лирического субъекта. Лирическая ситуация может быть единичной, может варьироваться, переосмысливаться, перетекать в другую ситуацию и в событие, но так или иначе она присутствует. Существует и развивается лирическая ситуация во времени и/или пространстве и при помощи лирических мотивов, специфика которых определена в исследовании И.В. Силантьева:



ва: «Всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как предикаты темы развертывают ее через действие – конечно, применительно к лирическому субъекту. <...> В целом же лирическая тема принципиально и предельно *репатична*, и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом»⁸.

Таким образом, если суммировать все вышесказанное, то лирический сюжет – это система событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данная с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. Для его корректного анализа необходимо учитывать следующие аспекты: лирический субъект, событие, ситуация, мотив, пространство и время. Эти аспекты в итоге выстраиваются в единую систему – лирический сюжет стихотворения.

Попробуем применить теорию на практике – при анализе стихотворения А.А. Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий».

А. Ахматова

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студеные, влажные дни?..
Изумрудною стала вода замутненных каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильнее,
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомнили все мы до конца наших дней.
Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

1922⁹.

В анализируемом тексте две неравные части: в первой из них одиннадцать строк, во второй – одна, последняя, отделенная от предыдущего текста многоточием. В этой строке («Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему») меняются все названные выше элементы лирического сюжета:

1. Появляется фабула как экспликация события (приближение персонажа к героине).
2. Появляется движение (*подошел*) и конкретный пространственный мотив (*крыльцо*).
3. Появляется конкретный временной момент, так или иначе закрепленный (*вот когда*).



4. Появляется субъект, выраженный личным местоимением первого лица единственного числа (*моему*) и объект, выраженный личным местоимением второго лица единственного числа (*ты*).

Что же касается первой части стихотворения, то любого рода попытки хоть как-то структурировать те или иные элементы, входящие в понятие лирического сюжета, наталкиваются на определенные препятствия.

Так, пространство, казалось бы, организовано строго по вертикали: верх (*купол, облака*) – низ (*каналы, подснежник*). Но купол – это не верхняя точка, а выпуклый свод, облаков же на самом деле нет («*Был приказ облакам этот купол собой не темнить*»), в то время как подснежник по определению тянется вверх.

Время вначале вроде бы определено совершенно точно – осень, конец сентября (*осень, «проходят сентябрьские сроки»*), но с употреблением оксюморона «*весенняя осень*» и эта определенность исчезает.

Обращает на себя внимание также насыщенность текста тропами (сравнения и эпитеты практически в каждой строке – кроме, опять-таки, последней). Все это тоже подчеркивает необычность происходящего, завыленную уже первым словом («*небывалая*»).

Что касается субъектной структуры, то до середины стихотворения личные местоимения отсутствуют вообще. В восьмой строке появляются личные местоимения первого лица во множественном числе (*мы, наших*), что сопровождается заметным перебоем ритма. Тем не менее, возникает субъект речи – который, однако, не является субъектом изображения. Следовательно, тип субъекта можно определить как собственно автора, согласно концепции Б.О. Кормана и С.Н. Бройтмана: когда грамматически выраженное лицо присутствует в тексте как «я» или «мы», которому принадлежит речь, но в центре внимания при этом не сам говорящий, а некая картина.

И только в последней строке тип лирического субъекта меняется на лирическое «я» – когда субъект речи является одновременно и субъектом изображения.

Таким образом, две части стихотворения можно представить как две модели возможного развертывания того, что принято называть лирическим сюжетом.

Обе части содержат присущие лирическому сюжету элементы, только в первой части они представлены в виде нарочито оксюморонной структуры, а вернее, неструктурированного (или ложно структурированного) образования. Во второй же части все строго систематизировано. И именно в сочетании друг с другом обе эти части и формируют единый и целостный лирический сюжет стихотворения А. Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий...».



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. обзор работ по проблеме лирического сюжета: *Копылова Н.И.* О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (к историографии вопроса) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Воронеж, 1981. С. 107–121; *Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 387–393, а также: *Альми И.Л.* Стихотворение Н.А. Некрасова «Похороны». Лирический сюжет и жанровая форма // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 247–251; *Альми И.Л.* О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 260–275; *Гаркави А.М.* Лирическая ситуация и лирический сюжет // Гаркави А.М. Лирика Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1975. С. 17–18; *Грехнев В.А.* Лирический сюжет // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 160–179; *Заманский Л.А.* К вопросу о сюжетостроении в лирике // Вопросы теории и истории лирики. Воронеж, 1988. С. 58–69; *Каминский В.И.* О структуре лирического сюжета в русской романтической поэзии // Эволюция жанрово-композиционных форм. Калининград, 1987. С. 11–20; *Кулешов В.И.* О сюжетостроении в гражданской лирике // Кулешов В.И. Этюды о русских писателях. М., 1982. С. 34–41; *Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 90–97; *Сильман Т.И.* Семантическая структура лирического стихотворения // Philologica: исследования по языку и литературе: сб. памяти академика В.М. Жирмунского Л., 1973. С. 416–425 и др.

Kopylova N.I. O mnogoznachnosti termina «sjuzhet» v sovremennyh rabotah o lirike (k istoriografii voprosa) // Sjuzhet i kompozicija literaturnyh i fol'klornyh proizvedenij. Voronezh, 1981. S. 107–121; *Levitana L.S., Cilevich L.M.* Sjuzhet v hudozhestvennoj sisteme literaturnogo proizvedenija. Riga, 1990. S. 387–393; *Al'mi I.L.* Stihotvorenije N.A. Nekrasova «Pohorony». Liricheskij sjuzhet i zhanrovaja forma // Al'mi I.L. O poezicii i proze. SPb., 2002. S. 247–251; *Al'mi I.L.* O liricheskijh sjuzhetah Pushkina v stihotvorenijah Anny Ahmatovoj // Al'mi I.L. O poezicii i proze. SPb., 2002. S. 260–275; *Garkavi A.M.* Liricheskaja situacija i liricheskij sjuzhet // Garkavi A.M. Lirika Nekrasova i problemy realizma v liricheskij poezicii. Kaliningrad, 1975. S. 17–18; *Grehnev V.A.* Liricheskij sjuzhet // Grehnev V.A. Mir pushkinskoj liriki. Nizhnij Novgorod, 1994. S. 160–179; *Zamanskij L.A.* K voprosu o sjuzhetostroenii v lirike // Voprosy teorii i istorii liriki. Voronezh, 1988. S. 58–69; *Kaminskij V.I.* O strukture liricheskogo sjuzheta v russkoj romanticheskij poezicii // Jevolucija zhanrovo-kompozicionnyh form. Kaliningrad, 1987. S. 11–20; *Kuleshov V.I.* O sjuzhetostroenii v grazhdanskoj lirike // Kuleshov V.I. Jetjudy o russkijh pisateljah. M., 1982. S. 34–41; *Sapogov V.A.* Sjuzhet v liricheskom cikle // Sjuzhetoslozhenie v russkoj literature. Daugavpils, 1980. S. 90–97; *Sil'man T.I.* Semanticheskaja struktura liricheskogo stihotvorenija // Philologica: issledovanija po jazyku i literature: sb. pamjati akademika V.M. Zhirmunskogo L., 1973. S. 416–425.

² См. определение Н.Д. Тмарченко (*Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 178, 185).

Tamarchenko N.D., Tjupa V.I., Brojtmann S.N. Teorija literatury: V 2 t. T. 1. M., 2004. S. 178, 185.

³ Вслед за Ю.М. Лотманом мы считаем, что «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 223). Ср. расширенное определение



Н.Д. Тмарченко: «Событие – переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)» (*Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 184). Н.Д. Тмарченко говорит также о том, что «семантическое поле» может быть синонимом термина «тематическое поле», и «переход лирического субъекта от одной группы слов с общим значением к другой подобной, безусловно, может быть лирическим событием» (Там же).

Lotman Ju.M. Struktura hudozhestvennogo teksta // Lotman Ju.M. Ob iskusstve. SPb., 1998. S. 223; Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 184

⁴ *Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 353.

Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 353.

⁵ С.Н. Бройтман пишет, что «специфика конститутивных для лирики эпохи синкретизма отношений между автором и героем состоит в том, что в ней между субъектами сохраняются субъект-субъектные связи. Плата за них – отсутствие между субъектами четкой внешней границы: это генетический код лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей будущей истории» (Там же. Т. 2. С. 98).

Там же. Т. 2. С. 98.

⁶ Дифференцированное описание лирических субъектов было впервые проделано Б.О. Корманом (см., например: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 42–115), затем дополнено С.Н. Бройтманом. В статье «Лирический субъект», написанной для учебника «Введение в литературоведение» 1999 г., он выделяет следующие типы лирического субъекта: *автор-повествователь* (высказывание принадлежит третьему лицу, субъект речи грамматически не выражен), *собственно автор* («я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам переживающий, а некая картина и ее переживание), *лирическое «я»* (носитель речи становится субъектом-в-себе, самостоятельным образом), *лирический герой* (носитель речи становится субъектом-для-себя, т.е. своей собственной темой), *герой ролевой лирики* (субъект открыто выступает в качестве «другого»). (См.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–153). Мы будем опираться именно на эту, подробную, классификацию, хотя в более поздних работах С.Н. Бройтмана она была урезана (см., например: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учебное пособие. М., 2004. С. 310–322).

Korman B.O. Lirika Nekrasova. Izhevsk, 1978. S. 42–115; Brojtmann S.N. Liricheskij subjekt // Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: Osnovnye ponjatija i terminy. M., 1999. S. 141–153; Brojtmann S.N. Liricheskij subjekt // Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie. M., 2004. S. 310–322.

⁷ Определение Н.Д. Тмарченко (*Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 190). В.И. Тюпа говорит о том, что в лирике «вместо квазиреальной цепи событий» – «единичная квазиреальная ситуация (реже – некоторая последовательность таких ситуаций)» (*Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006. С. 104).

Tmarchenko N.D., Tjupa V.I., Brojtmann S.N. Указ. соч. Т. 1. С. 190; *Tjupa V.I.* Analiz hudozhestvennogo teksta. М., 2006. С. 104.

⁸ *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004. С. 87–88.

Silant'ev I.V. Pojetika motiva. М., 2004. С. 87–88.

⁹ *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987. С. 152.

Ahmatova A.A. Sochinenija: V 2 t. Т. 1. М.: Hudozhestvennaja literatura, 1987. S. 152.



ГОГОЛЬ И УТОПИЧЕСКИЙ СОЦИАЛИЗМ

(*штрихи к теме*)

Отношение Гоголя к утопическому социализму обусловлено его представлением о структуре современного общества и путях его эволюции. Анализ проблем: «Я» и «Другой», потрясение общества и психологии отдельного человека, наследования и слома традиций – производные от этой задачи.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; утопический социализм; «Я»; «Другой».

Н.А. Бердяев говорил об «апокалиптическом» переживании, свойственном его современникам, людям рубежа XIX и XX вв.; оно, это переживание, связано с «эсхатологическими предчувствиями и надеждами». В более раннюю эпоху, скажем у славянофилов, «не было этой тревоги, этой жути, этого трагизма, почва не колебалась под ними, земля не горела, как под нами... Славянофилы жили, как люди, имеющие свой град – древнюю Русь. Мы же живем, как града своего не имеющие, как Града Грядущего взыскующие...»¹. А как же Гоголь? При всей практичности, выношенности, последовательности, подчас даже схематизме гоголевских построений чувства тревоги, уходящей из под ног почвы ему было не занимать. Тут он намного превосходил славянофилов, предвосхищая тип сознания более позднего времени.

Однако же функции «чувства тревоги» у Гоголя многообразны. Одна из них по-своему благотворная, ибо исправление общества, по Гоголю, должно произойти через потрясение каждого его члена. Знаменательно, что в настрое «Шинели» развивается один характерный пассаж из «Шинели», а именно тот, который получил название «гуманного места». «Один молодой человек», принимавший вместе с другими участие в издевательствах над Акакием Акакиевичем, однажды «вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним...». Так должен содрогнуться и читатель «Выбранных мест...», когда узнает, «что есть такие страдания человека, от которых и бесчувственная душа разорвется...»². Молодой человек из «Шинели» услышал в жалобе Башмачкина «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» «другие слова: «Я брат твой». «...Все люди – братья той же семьи, и всякому человеку имя брат, а не какое-либо другое» (VIII, 412) – провозглашено и в «Выбранных местах...», в статье «Светлое воскресенье» (курсив в цитатах везде, кроме оговоренных случаев, мой – Ю.М.).

Это означает, что при сохранении социальной структуры в обществе должны утвердиться христианские, истинно *братские* отношения.

Проблема исправления общества путем исправления каждого человека приближала мысль Гоголя к кругу социалистических идей, особен-



но в его последней книге. «В заключительной главе “Выбранных мест из переписки с друзьями” (“Светлое воскресенье”) Гоголь проговаривал свое знакомство с социал-христианскими идеями...»³. О факте такого «проговаривания» писал еще Чижевский в 1978 г., определяя отношение Гоголя к этим идеям в категориях одновременного приятия и отталкивания, «да» и «нет», «Ja» и «Nein» (статья написана на немецком языке). «...Рядом со своими “реакционными” взглядами в своей “теоретической” книге [подразумеваются «Выбранные места...» – Ю.М.] Гоголь говорит о социализме без всякого отторжения, даже с определенной долей признания», – с ним связано «открытие», направленное на то, «чтобы все было общее – и дома и земли». «Кажется, и здесь, в области социального, противоположности, да и нет могут находиться рядом, не нуждаясь в том, чтобы кто-либо подумал о возможности их примирения и объединения»⁴.

Чтобы увидеть, справедлив ли вывод Чижевского, приведем соответствующее место из статьи о празднике Воскресенья максимально полно.

«Как бы этот день пришелся, казалось, кстаги нашему девятнадцатому веку, когда мысли о счастье человечества сделались почти любимыми мыслями всех; когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество, как возвысить внутреннее достоинство человека; когда почти половина уже признала торжественно, что одно только христианство в силах это произвести; когда стали утверждать, что следует ближе ввести Христов закон как в семейственный, так и в государственный быт; когда стали даже поговаривать о том, чтобы все было общее – и дома и земли; когда подвиги сердоболия и помощи несчастным стали разговором даже модных гостиных; когда, наконец, стало тесно от всяких человеколюбивых заведений, странноприимных домов и приютов. Как бы, казалось, девятнадцатый век должен был радостно воспринять этот день, который так по сердцу всем великодушным и человеколюбивым его движениям! Но на этом-то самом деле, как на пробном камне, видишь, как бледны все его христианские стремления и как все они в одних только мечтах и мыслях, а не в деле. И если, в самом деле, придется ему обнять в этот день своего брата, как брата – он его не обнимет. Все человечество готов он обнять, как брата, а брата не обнимет. Отделись от этого человечества, которому он готовит такое великодушное объятие, один человек, его оскорбивший, которому повелевает Христос в ту же минуту простить, – он уже не обнимет его. Отделись от этого человечества один, не согласный с ним в каких-нибудь ничтожных человеческих мнениях, – он уже не обнимет его. Отделись от этого человечества один, страждущий видней других тяжелыми язвами своих душевных недостатков, больше других требующий сострадания к себе, – он оттолкнет его и не обнимет. И достанется его объятие только тем, которые ничем еще не оскорбляли его, с которыми не имел он случая столкнуться, которых он никогда не знал и даже не видел в глаза. Вот какого рода объятие всему человечеству дает человек нынешнего века, и часто именно тот самый, который думает о себе, что он истинный человеколюбец и совершеннейший христианин! Христианин! Выгнали на улицу Христа, в лазареты и больницы, на место того, чтобы призвать его к себе в дома, под родную крышу свою, и думают, что они христиане!» (VIII, 411).



Источник напряжения гоголевской мысли – в столкновении двух начал: человечество в целом и один человек. Оказывается, легче полюбить человечество, чем отдельного его представителя (предвосхищение знаменитого тезиса Достоевского – полюбите не людей вообще, а своего соседа). Отдельный человек конкретен, осязаем, между ним и тобою (нами) разнообразны видимые свойства и поступки, порою действительные оскорбления, а порою какие-нибудь ничтожные несогласия, недоразумения, мелкие прегрешения или вообще отсутствие таковых. Источник диссонанса уже в том, что *он* (равно как и *ты* по отношению к нему) *ближний*; человечество же в целом – абстракция. К абстракции невозможно питать те же чувства, что к живому существу, только *другому*.

«Другой», как известно, – один из важнейших элементов теории литературы, обозначающий различные степени независимости персонажа от автора (рассказчика, повествователя, хроникера и т.д.). Самая высокая степень независимости, когда герои выступают по отношению к автору как «субъекты равноправного сознания»⁵. Но в контексте гоголевской мысли о жизнестроении степень самосознания не важна, вопрос поставлен по-другому и сводится к элементарному притязанию человека на существование, на жизнь.

Как и в других случаях, выводы Гоголя основаны на личном опыте, вернее на попытке его преодоления. В письме к С.Т. Аксакову от 18 декабря н. ст. 1847 г. Гоголь делает неожиданное признание, высказывает «сушью правду»: «...Я вас любил, точно, гораздо меньше, чем вы меня любили. Я был в состоянии всегда (сколько мне кажется) любить всех вообще, потому что я не был способен ни к кому питать ненависти. Но любить кого-либо особенно, предпочтительно я мог только из *интереса*». Однако, продолжает Гоголь, положение меняется: «Мне кажется, что я теперь все-таки люблю вас больше, нежели прежде, но это потому только, что любовь моя ко всем вообще увеличилась: она должна была увеличиться, потому что это *любовь во Христе*» (XIII, 415–416; курсив в оригинале).

Итак, один вид любви – это просто отсутствие ненависти. Другой – более заметен, активен, но это потому, что он проистекает из личного интереса. Но высший тип любви не обусловлен никакими условиями, потому что это просто любовь – «любовь во Христе».

Вне гоголевского контекста может показаться странным сетование на то, что Христа «выгнали на улицу <...>, в лазареты и больницы» – разве там он не нужен? Но речь опять идет о почине, стимуле, исходном пункте: «призвать его [Христа] к себе в дома, под родную крышу свою» – значит начинать с себя, чтобы раскрыть ближнему своему объятия любви. И шпилька в адрес тех, кто поговаривает о том, чтобы «все было общее – и дома и земли» – это продолжение той же мысли о неадекватности средств и путей. Обобществление собственности (мысль, по Гоголю, настолько непродуктивная, что он упомянул ее лишь вскользь) не приведет к перестрой-



ке психики, а значит, и к установлению человеческой гармонии. (Гоголь сильнее подчеркнет эту мысль чуть позже в ответ на критику «Выбранных мест...» Белинским: «Кто же, по-вашему, ближе и лучше может истолковать теперь Христа? Неужели нынешние ком<м>унисты и социалисты, объясняющие, что Христос повелел отнимать имущества и гра<бить> тех, [которые нажили себе состояние?]]» – XIII, 440).

С ироническим упоминанием «странноприимных домов» («... стало тесно от всяких человеколюбивых заведений, странноприимных домов и приютов») как будто бы контрастирует реальный факт: Гоголь, по словам его сестры Анны Васильевны, «мечтал построить такой дом, чтобы всем была хорошая комната, а в середине общая гостинная. Он желал, чтобы сестры не выходили замуж и устроить вроде монастыря или странноприимного дома»⁶. Однако в данном случае Гоголь, говоря его языком, действительно приглашает Христа к себе в дом, то есть снова начинает с себя и своих близких.

И, кроме того, гоголевский «странноприимный дом» в корне отличается от человеколюбивого заведения социалистического толка. Имущественные отношения, власть помещика над крестьянином остаются неизбывными; более того, они освящаются, укрепляются обоюдным исполнением каждой из сторон своего долга, обязанностей – всего того, что Гоголь определял словом «поприще». Отсюда своеобразный обряд инициации. Помещику Гоголь рекомендует: «Припомни отношения прежних помещиков-хозяинов к своим мужикам: будь патриархом, сам начинателем всего и передовым во всех делах. Заведи, чтобы при начале всякого общего дела, как-то: посева, покоса и уборки хлеба – был пир на всю деревню...» и т.д. (VIII, 324), Радостное, с энтузиазмом, участие всех в «общем деле» только укрепляет положение помещика как «хозяина», а вместе с тем и всю социальную структуру общества.

Дело это не простое ни в масштабе одного хозяйства (имения), ни тем более всего государства. Из общественных событий Гоголь готов признать благотворным не социальные потрясения, чреватые нарушением всех человеческих связей, но, скажем, общенациональный подъем «двенадцатого года», когда «всякие ссоры, ненависти, вражды – все бывает позабыто, брат повиснет на груди брата, и вся Россия – один человек» (VIII, 418). Но этот пример только оттеняет безмерную трудность установления братских отношений, Всемира⁷ в мельтешении, суете, дрязгах будничной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бердяев Н.А. А.С. Хомяков. М., 1912. С. 28–29.

Berdjaev N.A. A.S. Homjakov. M., 1912. S. 28–29.

² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. XIII. Б.м., 1952. С. 204. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochinenij. T. XIII. B.m., 1952. S. 204.



³ Михед П.В. Гоголь и сен-симонизм // Феномен Гоголя. СПб., 2011. С. 360.

Mihed P.V. Gogol' i sen-simonizm // Fenomen Gogolja. SPb., 2011. S. 360.

⁴ Tschizewskij D.I. Gogol's Ja und Nein // Archiv fuer das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1978. Bd. 215. S. 349.

⁵ Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 10.

Tamarchenko N.D. Tipologija realističeskogo romana. Krasnojarsk, 1988. S. 10.

⁶ Цит. по: Крутикова Н.Е. Дослідження і статті різних років. Київ, 2003. С. 298 (настоящее письмо А.В. Гоголь к В.И. Шенроку находится в архиве).

Krutikova N.E. Doslidzhennja i statti riznih rokov. Kiiv, 2003. S. 298

⁷ Янушкевич А.С. Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя. СПб., 2011. С. 33–49.

Janushkevich A.S. Filosofija i pojetika gogolevskogo Vsemira // Fenomen Gogolja. SPb., 2011. S. 33–49.



А.Е. Махов

**АНТИНОМИИ РОМАНА:
из истории немецкой поэтики XVIII–XIX вв.**

Существование и соперничество противоположных воззрений на роман в немецкоязычной поэтике XVIII – XIX вв. может быть представлено в виде системы антиномий. Описаны пять антиномий этого жанра: 1) в романе преобладает «художественное» повествовательное начало – «научное» исследование психологии героев и каузальных связей; 2) роман представляет собой модификацию древнего эпоса – нечто принципиально новое, пришедшее на смену эпосу; 3) роман объективен – роман субъективен; 4) автор романа активно проявляет себя – автор скрыт; 5) герой – основной предмет романного повествования или всего лишь техническое средство повествования, его «нить» (В. Алексис).

Ключевые слова: роман; антиномии жанра; история немецкой поэтики.

В своей последней книге Натан Давидович Тмарченко описал поэтологические воззрения А.А. Потебни как систему антиномий – «тезисов» и «антитезисов», словно бы ведущих неявный спор. В «глубокой и многосторонней антиномичности»¹, свойственной поэтике Потебни, следует видеть не противоречивость, но необходимую форму развития его мысли.

Мне кажется, что идея Н.Д. Тмарченко исключительно плодотворна: его анализ поэтики Потебни может оказаться моделью, применимой к другим явлениям из истории поэтики. И что, если антиномии определенной поэтологической системы в той или иной степени отражают антиномичность, присущую поэтике в целом? Не имея возможности обосновать здесь эту гипотезу, укажем лишь на тот несомненный факт, что поэтика с самого начала заявила о себе как некая *coincidentia oppositorum*: в ней сразу проявились и вступили в спор противоположные воззрения. Так, уже в греческой протопоэтике утверждение поэзии как правды (у Гомера и Гесиода) дополнилось обратным – допущением ее лживости (у того же Гесиода и Пиндара); выдвинутое Платоном понятие мимесиса, ставшее ключевым для всей европейской традиции, сразу же получило противоположную интерпретацию у Аристотеля, и т.п.

Ограничившись материалом немецкой поэтики XVIII–XIX вв., мы попытаемся показать, как проявляется антиномичность в теории одного лишь жанра – романа: поэтологическое сознание по ходу развития романной теории постоянно балансирует между противоположными полюсами, примыкая то к одному, то к другому. Так образуются антиномии романа, к описанию которых мы и обратимся.



Повествование или исследование?

Базовое, восходящее к Платону и Аристотелю разграничение двух способов мимесиса – посредством повествования или (квази-)драматического изображения действий – казалось бы, предопределяло понимание нового жанра: роман – подражание посредством повествования. Однако уже самый ранний из рассматриваемых нами текстов – «Опыт о романе» Фридриха фон Бланкенбурга (1774, издан анонимно) – обманывает наши ожидания.

Роман отрывается Бланкенбургом от аристотелевской категории повествования: роман – не рассказ (в отличие от эпоса – «простого повествования» о событиях), но наглядное представление причинно-следственных связей в мире и душе человека. Романист – этот «внимательный наблюдатель человеческой природы» – умеет наглядно показать «ряд связанных между собой причин и следствий», «связь внутреннего и внешнего бытия персонажей»².

Итак, романист – не рассказчик, но скорее исследователь; сама принадлежность романа к «изящной словесности» оказывается под сомнением. И в самом деле: ряд текстов конца XVIII в. свидетельствуют о стремлении если не отдать роман полностью в ведение психологии, то по крайней мере выделить в нем особую внехудожественную, чисто психологическую составляющую. Так, автор анонимной статьи «О драматическом романе» (1791) протестует против трактовки романа как чисто развлекательного жанра, «средства скоротать часы досуга»: для мыслящего человека роман представляется «цепью причин и следствий, позволяющих в результате разрешить психологическую проблему»³. Готлоб Натанаэль Фишер предлагает рассматривать роман в двух планах: «сначала как поэтическое произведение (*Gedicht*), согласно эстетическим правилам, а затем как прагматическое изображение вымышленных и истинных фактов, согласно правилам логики и психологии»⁴.

Негативная реакция на частичное подчинение романа психологическому дискурсу (психология – модная наука в Германии конца XVIII в.) ясно проявилась у Ф. Гельдерлина: в собственном романе «Гиперион» он «хотел бы скорее занять способность вкуса картиной идей и чувств <...>, чем разум – планомерным психологическим развитием»⁵.

Торжествует, конечно, воззрение на роман как на художественное повествование. Однако второй полюс антиномии (роман – научное психологическое исследование) удерживается в поэтологической памяти и порой пробивается на поверхность. Так, Герман Марггаф, преисполненный сознания новизны «нашей эпохи, устремленной к практическому», объявляет «наивностью» былое «удовольствие от чистой художественной формы»: «мы больше не люди искусства, но скорее люди политических дебатов, социальных учений...». Как некогда Бланкенбург, так теперь и Марггаф находит недостаточной категорию повествования: в романе есть нечто прин-

ципиально иное – он «сумел прекрасно использовать способность к рассуждению (zu raiſonniren), которая была заложена в нем изначально <...> он обладает бесконечной способностью к экспансии и с каждой новой фазой все больше расширяет себя в сферы политики, повседневной истории, философии, эстетики, науки...»⁶.

Вновь, как и в конце XVIII в., возникает проблема трансграничности романа, преодолевающего разделение художественного и научного.

Модификация эпоса или не-эпос?

Теоретики романа неизбежно должны были соотнести роман с эпосом как древнейшим повествовательным жанром. При этом роман то резко противопоставляется древнему эпосу, то рассматривается как его модификация: актуализировалась то стратегия разделения жанров, то, напротив, стратегия консолидации, объединения их в нечто единое. При этом сторонники разделения считали, что роман, будучи совсем иным жанром, «занял место» древнего эпоса: антиномия приобретает вид «роман – разновидность эпоса / роман – вместо эпоса».

Разделительная стратегия проведена в «Опыте о романе» Бланкенбурга. Осторожно сформулированная аналогия между романом и древним эпосом («...Роман для нас является тем, чем для греков, соответственно был эпос») служит лишь отправной точкой для того, чтобы обосновать фундаментальное различие между жанрами, обусловленное историко-антропологически. Люди стали другими: античный человек – прежде всего член полиса, гражданин (Bürger), современный – просто человек (Mensch). Соответственно, адресаты эпоса и романа – разные люди с разными интересами: грека занимали внешние события, современного человека – душевные процессы⁷.

Заданное Бланкенбургом разделение эпоса и романа воспроизводится в некоторых текстах романтиков (например, в «Письме о романе» Ф. Шлегеля). Вильгельм Гримм утверждает, что в современной (moderne) поэзии «роман в определенном отношении занял место эпоса»; однако если эпос, создававшийся в эпоху великих национальных идей (Nationalgesinnung), «соединял в целое отдельных людей», то роман возникает там, «где жизнь стала одиночной (einsam)», его предмет – характер и устремления «отдельного» человека⁸.

Много позже, в 1857 г., Фридрих Теодор Фишер в «Эстетике» повторяет ту же комбинацию двух идей: 1) роман в современную эпоху занимает «место эпоса»; 2) «закон» романа особенный, отличный от «закона эпоса»: в эпосе «поэт постоянно ведет нас к внешнему, к явлениям», в романе центр тяжести переносится на «внутреннюю жизнь»; эпос пластичен, роман – «живопись души»⁹ и т.д.

Грань, которую Бланкенбург проводит между романом и древним эпосом, могла не ощущаться иными его современниками, более склонны-

ми консолидировать эпос и роман в нечто единое. Для них роман был не заменой эпоса, но его модификацией: современным (гражданским, бюргерским, социальным) эпосом. Так рассуждает Иоганн Карл Вецель: эпос и роман различаются лишь «тоном языка, характеров и ситуаций», однако в эпоху все «взвинчивается до идеала», а в романе все выдерживается «в настроении реальной жизни». Роман, сближенный с биографией и комедией, станет истинной «бюргерской эпопеей (bürgerliche Epopée)»¹⁰.

Определение романа как бюргерской эпопеи по отношению к Бланкенбургу выглядит полемиически: ведь последний связал эпос с гражданином (в его понимании слова Bürger), а роман – с «отдельным» человеком. Способность жанра быть (или не быть) бюргерским (в данном смысле многозначного слова bürgerlich) на этом этапе, возможно, и выполняет роль ключевого признака, отделяющего роман от эпоса или объединяющего их в единое целое: признание за романом гражданской/социальной сущности предполагало его единство с эпосом, отрицание таковой предполагало разделение.

Г.В.Ф. Гегель, в лекциях по эстетике (1818–1828) также определивший роман как современную бюргерскую (bürgerliche – в данном случае скорее в смысле «общественный», «социальный») эпопею, придерживался объединительной стратегии. Сходство романа с эпосом им подчеркивается: изображение жизни в романе столь же многосторонне, как в эпосе; его предмет – весь мир (totale Welt); приветствуется обширность пространства действия (Spielraum) и т.д.¹¹

Похоже, в дальнейшем развитии теории проблема соотношения романа и древнего эпоса теряет остроту, а возобладавшей оказывается точка зрения Гегеля. В. Алексис видит в романе «эпопею, снизошедшую до прозы»¹², выражая расхожее представление.

Обрисованная антиномия никогда не принимала вид жесткой дилеммы; между крайностями существовал целый набор уклончивых, диалектических решений. От крайностей «уклонялись», в частности, динамические модели, в которых роман представал как эволюционирующий жанр, например, движущийся от эпоса к некоему высшему жанру (роду). Именно так понимает роман Ф.В. Шеллинг («Философия искусства», 1802–1803), понявший роман как этап на пути от эпоса к высшему (по Шеллингу) драматическому роду. Жан-Поль также помещает роман между эпосом и драмой как между двумя «фокусами поэтического эллипса»¹³.

Для Фридриха Аста, ученика Ф. Шлегеля, роман движется не вперед, к некоей идеальной форме будущего, но – вопреки шлегелевской концепции «прогрессирующей универсальной поэзии» – возвращается к эпосу, хотя и на некоем новом уровне, вобрав в себя принцип нового искусства – «дух индивидуальности»¹⁴.

Объективное – субъективное (внешнее – внутреннее; мир – идея)

Всем было очевидно, что эпос обращен скорее к внешнему, роман – к внутреннему; значит, сторонники сближения эпоса и романа должны, по идее, подчеркивать «объективный» характер последнего, а сторонники разделения этих двух жанров – отмечать устремленность романа к «субъективному», внутреннему. Первый «отделитель» романа от эпоса, Бланкенбург, в самом деле следует именно такой логике: эпос изображает «публичные деяния и события, т. е. действия гражданина»; в романе же мы должны видеть «все внутреннее бытие действующих персонажей...»¹⁵.

Бланкенбургу, конечно, чужд тот культ авторской свободы, который проявится в поэтологии романтиков, увидевших в романе, в противовес эпосу, либо «более или менее скрытую исповедь автора» (Ф. Шлегель)¹⁶, либо символическое воплощение идеи – опять-таки авторской: роман – «наглядное осуществление – реализация идеи» (Новалис)¹⁷. Предмет романа – скорее «идеи», чем «внешние» события и поступки; в этом духе трактует жанр и Ф. Шлейермахер: в романе «отношение к предметам» должно отойти на второй план, уступив место «отношению к идеям»¹⁸.

С наибольшей ясностью романтическая теория романа как «субъективного» жанра выражена, пожалуй, у Ф. Аста: «в романе все развивается из глубочайшей индивидуальности, наинтимнейшей субъективности...». Но хотя «принцип романа – дух индивидуальности», это не мешает ему в конечном итоге развернуться в полную картину мира, хотя и данную сквозь личность творца: «индивидуальное расширяется до универсума»¹⁹.

Завершает эту линию суждение А. Шопенгауэра (из дополнения к «Метафизике прекрасного и эстетике», опубликованного в посмертном издании 1862 г.): «род романа тем выше и благороднее, чем в большей мере он изображает внутреннюю, и чем меньше – внешнюю жизнь»²⁰.

Сторонникам сближения романа и эпоса это углубление во внутренний мир чуждо. Так, для Гегеля роман изображает человека во внешнем мире – в обществе, в «прозе отношений». Гегель предвосхищает здесь поворот к «объективному», который проявился в начале 1820-х гг., у молодых романистов, выступавших и теоретиками жанра. В. Алексис относит роман «к эпическому роду» и предельно смягчает различие романа и эпоса, отбрасывая оппозицию внешнего – внутреннего: в отличие от эпоса, роман воспроизводит не «великие, значительные деяния», но «тихую повседневную жизнь героев»; суть романа – «в объективном изображении жизни»²¹, и т.д.

Автор – внутри романного мира или вне него?

На особое значение автора в романном жанре указал уже Бланкенбург, для которого всезнающий, по сути, автор романа – намного больше чем рассказчик. Мотив всезнающего автора будет варьироваться и даль-

ше – например, у первого немецкого теоретика «реалистического романа» Юлиуса Шмидта: автор должен «знать бесконечно больше, чем он говорит»; «он должен быть в состоянии давать полнейший отчет о каждом отдельном моменте в жизни и душевных движениях своих персонажей»²².

Но должен ли этот всезнающий автор непосредственно выражать себя изнутри романного мира? Антиномия наметилась уже у Ф. Шлегеля, для которого, с одной стороны, лучшее в романе – «скрытая исповедь автора» (автор внутри романа)²³, а с другой – автор (в данном случае Гете) «почти никогда не говорит о своем герое без иронии и, кажется, сам снисходительно улыбается своему шедевру с высоты своего духа...» (автор явно вне романа)²⁴.

Идея внеположности автора романному миру будет постепенно брать верх. Ирония, присущая романисту (по Шлегелю), в эстетике Карла Зольгера превратится в безучастность (Gleichgültigkeit), которая сближает романиста с творцом «античного эпоса»²⁵. Франц Шпильгаген осмыслит повествование от первого лица как условную форму, вовсе не предполагающую вторжение авторского голоса; а Якоб Вассерман еще решительней отделит повествование (в какой бы форме оно ни велось) от автора: «идеальный поэт в прозе» сам ничего не говорит – «говорить должен Другой (ein Anderer): некая фигура»²⁶.

Герой – или «не-герой»?

Дилемма о приоритете характера или фабулы в повествовании, сформулированная еще Аристотелем (и тут же решенная им в пользу фабулы), дала о себе знать, хотя не в таком прямолинейном виде, и в теории романа. То, что герой романа совсем не похож на героя эпоса, было ясно уже Бланкенбургу. Но активно обсуждаться категория романного героя начинает, пожалуй, в 1820-е гг., когда ясно намечается и соответствующая антиномия: герой с его поступками – центр романа; герой – нечто производное от событий (жизни, обстоятельств, народа и т.п.) и потому, в сущности, «не-герой».

Первое воззрение отстаивает Людвиг Берне, который отвергает тезис Гете о герое романа как существе «претерпевающем» и требует от героя поступков: «Чтобы что-то испытывать, нужно действовать...»; но герой романа должен не просто действовать, но и переступить границы своего «жизненного круга»: «Мы в нашей разгороженной перегородками жизни никогда не покидаем сословия и ремесленного цеха, где стояла колыбель наших родителей...»; человек же, «чтобы познать самого себя, должен постичь Другое...»²⁷. Итак, в центре романа – герой, своими поступками переступающий границы жизненного уклада и тем самым меняющий его.

Обратное воззрение излагает В. Алексис. Главное в романе – «объективное изображение многообразных явлений жизни». Герой, или вернее, уже «не-герой (Nicht-Held)» лишь «служит нитью (Faden) повествования,



на которую нанизываются отдельные события и явления...»²⁸. Метафору героя-нити, которая позднее войдет в арсенал русских формалистов, подхватывает Вольфганг Менцель: если прежде поэзия изображала отдельных людей, то предметом романа должны стать «целые народы»; герой романа «больше не отдельный человек, но народ». В таком романе герой, даже если он «служит всего лишь нитью, на которую нанизываются картины местностей, народов и нравов»²⁹.

* * *

Завершая наш обзор романских антиномий, отметим лишь одно: эти антиномии существуют не как постоянная объективная данность, но как потенциальные возможности, которые в тот или иной момент актуализируются поэтологическим сознанием. Так, категории «герой» и «событие» едва ли антиномичны сами по себе – но лишь в той мере, в какой поэтика на определенном этапе своего бытия вовлекает их в свою игру и противопоставляет друг другу. Именно эта обратимость, отменяемость поэтологических антиномий, актуализируемых, быть может, лишь в тот момент, когда перестраивается концептуальная конфигурация теории, позволяет видеть в них не «противоречие», требующее устранения, но необходимую форму развития мысли.

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 11-04-00490а («Западное литературоведение XIX века: направления, школы, концепции, термины, персоналии. Энциклопедический справочник»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 183.

² Tamarchenko N.D. «Jestetika slovesnogo tvorcestva» M.M. Bahtina i russkaja filosofsko-filologicheskaja tradicija. M., 2011. S. 183.

³ Blanckenburg F. von. Versuch über den Roman // Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von H. Steinecke, F. Wahrenburg. Stuttgart, 1999 (далее – RT). S. 190–191.

⁴ Ueber den dramatischen Roman (1794) // RT. S. 211.

⁵ Fischer G.N. Ueber den historischen Roman // RT. S. 220.

⁶ Brief an Ch. L. Neuffer (1793) // RT. S. 218–219.

⁷ Marggraff H. Die Entwicklung des deutschen Romans, besonders in der Gegenwart (1844) // RT. S. 346–347.

⁸ Blanckenburg F. von. Op. cit. S. 181–182.

⁹ Grimm W. Rezension zu A. von Arnim, «Armuth, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores» // RT. S. 293.

¹⁰ Vischer F.Th. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (§ 880) // RT. S. 366–367.

¹¹ Wezel J.K. Vorrede zu «Herrmann und Ulrike» (1780) // RT. S. 204.

¹² Hegel G.W.F. Ästhetik. Berlin; Weimar, 1976. Bd 2. S. 452–453.



¹² Alexis W. Romane vom Walter Scott (1823) // RT. S. 312.

¹³ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики (1804) / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 1981. С. 256.

¹⁴ Zhan-Pol'. Prigotovitel'naja shkola jestetiki (1804) / Per. s nem. A.V. Mihajlova. M., 1981. S. 256.

¹⁵ Ast F. System der Kunstlehre (1805) // RT. S. 289–290.

¹⁶ Blanckenburg F. von. Op. cit. S. 185–186, 190.

¹⁷ Шлегель Ф. Письмо о романе (1800) / Пер. с нем. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 405.

¹⁸ Shlegel' F. Pis'mo o romane (1800) / Per. s nem. Ju. N. Popova // Shlegel' F. Jestetika. Filosofija. Kritika. M., 1983. T. 1. S. 405.

¹⁹ Novalis. Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen (1798) // RT. S. 242.

²⁰ Schleiermacher F. Rezension zu «Lucinde», ein Roman von F. Schlegel (1800) // RT. S. 255.

²¹ Ast F. Op. cit. S. 290, 287.

²² RT. S. 374.

²³ Alexis W. Op. cit. S. 308.

²⁴ Schmidt J. Der neueste englische Roman und das Princip des Realismus (1856) // RT. S. 362.

²⁵ Шлегель Ф. Письмо о романе (1800). С. 405.

²⁶ Shlegel' F. Pis'mo o romane (1800). T. 1. S. 405.

²⁷ Шлегель Ф. О «Мейстере» Гете (1798) / Пер. с нем. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 323.

²⁸ Shlegel' F. O «Mejstere» Gete (1798) / Per. s nem. Ju. N. Popova // Shlegel' F. Jestetika. Filosofija. Kritika. M., 1983. T. 1. S. 323.

²⁹ Solger K.W.F. Vorlesung über Ästhetik (1819) // RT. S. 299.

³⁰ Wassermann J. Die Kunst der Erzählung (1901) // RT. S. 394.

³¹ Börne L. Roman-Literatur (1825) // RT. S. 316.

³² Alexis W. Op. cit. S. 312–314.

³³ Menzel W. Walter Scott und sein Jahrhundert (1827) // RT. S. 322.



Е.А. Полякова

АПОЛОГИЯ КРИТИКИ

Отклик на книгу Ольги Седаковой «Апология разума»¹

Статья представляет собой отклик на книгу Ольги Седаковой «Апология разума». В ней предложен анализ глубоко укоренившихся в русской культуре клише, в частности, противопоставления разума и «сердца». Это противопоставление О. Седакова пытается преодолеть, опираясь на вершины мировой культуры – тексты Данте, Пушкина, Гете, Пастернака, а также некоторые высказывания С.С. Аверинцева.

Ключевые слова: разум; критика.

Книга «Апология разума» Ольги Седаковой – явление пограничное. Это не поэтическое сочинение, но и не филологический труд и не философский трактат. Вернее, она все это вместе и все же нечто иное. Это книга, как в ней повторено несколько раз, «о том, что начинается». Это попытка заставить прошлое говорить с настоящим, попытка участия в том, что М.М. Бахтин называл «большим диалогом», и сопротивления тому, что в книге вслед за С.С. Аверинцевым названо целым эоном, и, может, способствовать смене эонов. Потому для нее естественны большие исторические перспективы, она не страшится широких обобщений, но и не пренебрегает детальным анализом, напротив, она как нельзя более внимательна к нюансам и тонким сдвигам смыслов. Собственно, книга эта состоит из четырех вполне конкретных исследований: о Данте, о Пушкине, о Гете в творчестве Пастернака и об Аверинцеве. Последнее короткое эссе как раз и призвано связать все воедино, дав трактовку проблеме рациональности. Впрочем, тема апологии разума, заявленная в заглавии и проясненная в конце книги, объединяет все четыре раздела, хотя написаны они, по всей вероятности, в разное время. Очевидно, тема эта чрезвычайно важна для автора. И поднимая ее, О. Седакова не просто стремится заявить об особой роли рационального начала в творчестве, например, Данте. Ее цель скорее призвать нас, читателей, отказаться от доставшихся нам в наследство узких схем и попробовать увидеть нечто иное, что, может быть, было некогда забыто, попробовать вернуться назад к тому моменту взрыва смыслов, о котором Ю.М. Лотман говорил, что далеко не все открываемые им пути могут быть реализованы культурой. Например, русская культура не воспользовалась очень многим из того, что открывал ей гений Пушкина. Увидеть эти непройденные пути как раз значит – на это указывает нам книга О. Седаковой – начать заново.

Противопоставление разума и чувства, ума и сердца, холодной рациональности и теплой доверчивости глубоко уходит корнями в русскую культуру. Противопоставление это окрашено красками славянофильства и всей той критики Запада, которая характерна для русской религиозной философии. Заслуживает упоминания в этом контексте, разумеется,



Ф.М. Достоевский. Но никак не Л.Н. Толстой, которого как раз принято относить к сторонникам той самой холодной рациональности, от которой согласно особо эмоциональным прогнозам предстоит погибнуть западной цивилизации. В этом-то контексте или, вернее, вопреки нему О. Седакова предлагает нам вспомнить о «поэте-богослове» Данте, о воспетой Пушкиным мудрости, о проблеме познания в творчестве Гете и Пастернака. К сожалению, в данной статье у меня нет возможности разобрать каждый из предложенных анализов книги О. Седаковой, как они того, безусловно, заслуживают. Но еще более заслуживает внимания сама антитеза разума и «сердца» и ее переосмысление. Моя цель не давать оценки поэтическому анализу О. Седаковой, безусловно, глубокому и интересному, но попытаться разобраться с самой этой антитезой и с тем новым «началом», которое предложено нам ее книгой.

Сразу уточним. Речь идет не просто об антитезе, но о ее оценочной стороне, причем оценка эта вызвана отношением каждого из ее членов к религиозному миропониманию. Расхожее мнение, что вера открыта только чувствам, тогда как разум представляет собой источник безбожия, О. Седакова противопоставляет слова Пушкина «Ум ищет божества, а сердце не находит». Расхожее мнение, кстати сказать, вовсе не является только русским клише, но досталось нам в наследство от западного Просвещения и романтизма. Разумеется, далеко не все укладывается в данную схему. Примеров того, что такая оценка отношений разума и религиозной веры не удовлетворяет самым элементарным познаниям в богословии и философии, не только средневековой схоластики, но и философии Нового времени и даже современности, можно найти довольно много. Достаточно вспомнить, например, энциклику Ионна Павла II «Fides et ratio» или диспут о вере и разуме, состоявшийся в 2004 г. в Баварской академии между тогда еще кардиналом Йозефом Рацингером (ныне Бенедикт XVI) и философом Юргеном Хабермасом. Католическое богословие, вообще говоря, всегда упорно сопротивлялось подобным антитезам, за что, впрочем, приходилось расплачиваться нормативным понятием разума и природы. Но это особая тема, которая нас может увести слишком далеко. Антитеза безрелигиозного разума и взыскующего Бога «сердца», однако, противоречит многому и в русской культуре. У того же Толстого это отношение далеко не так просто, как того хотелось современным ему критикам и апологетам христианства, например, Л. Шестову. Именно «сердце», т.е. непосредственное чувство пустоты и бессмыслицы мироздания, привело автора «Исповеди» к безысходному отчаянию. И только тогда разум указал ему спасительную нить веры, даже если эта последняя и казалась его оппонентам чем-то крайне обедненным. Апология Толстого – тема особая и, хотя, может, не менее важная, чем апология разума (впрочем, тесно с ней связанная), нам придется оставить ее в стороне. Почему же все-таки пона-



добилась апология разума? Неужели только для того, чтобы защитить его от расхожих суждений и остатков вульгаризованного Просвещения?

Следует сказать, что само это словосочетание «апология разума», действительно, ясно указывает на свой контекст – русскую культуру, русское предубеждение против западной рациональности. Если отвлечься от этого контекста, то звучит оно парадоксально, чтобы не сказать абсурдно. Дело не в том, что разум нужно перед кем-то защищать (перед кем и чем?). Гораздо более удивительно (хотя и отнюдь не редкость) представление о разуме как о некоем инструменте или органе, который можно использовать или не использовать в зависимости от поставленных задач. Совсем другое словоупотребление имела в виду, например, «Критика разума» с ее пресловутой двойственностью в употреблении родительного падежа: разум есть и субъект, и объект критики. Он сам, и только он, может очертить свои границы, потому что в процессе этого очерчивания он как раз и приходит к пониманию самого себя. К пониманию, но не к определению! Кантовское определение разума как некоей способности (*Vermögen der Prinzipien*) относится только к более узкой области собственно разума (к диалектике), но не к разуму как таковому. Перефразируя слова Толстого об истине (Толстой считал себя, кстати сказать, последователем Канта), можно сказать, что по Канту разум нельзя определить, ибо он определяет все остальное. Если отбросить расхожие штампы русской культуры, например, логофобию, которую О. Седакова причисляет, и совершенно справедливо, к дурному вкусу, то невозможно понять, что же может человек собственно противопоставить разуму, о чем можно вообще говорить, отвергая при этом разум. Что такое это самое «сердце», которое своим легковерием противостоит разуму? Ницше сказал однажды, что желательность есть, возможно, некоторая общая двигательная сила, некий «*deus*» мировой истории², и даже философы склонны проявлять удивительную доверчивость к тому, что касается «желаний сердца»³. Причем Кант тут никак не исключение. И он, как все другие, принял эти желания за доказательство, и ему не удалось удержаться на высоте того, что Ницше называл «моралью метода»⁴. «Полиция недоверия»⁵ – вот чем должна была бы быть философия и чем она, по мнению автора «Веселой науки», никогда не была. Для этого ей нужно было бы преодолеть как раз доверчивость разума, его склонность к слепому поклонению старым идеалам, преодолеть склонности «сердца».

Так что противопоставление сухой рациональности и горячей эмоциональности может иметь разве что психологическую, но никак не философскую значимость⁶. Однако, не будем делать вид, что не понимаем, о чем идет речь. В том-то и проблема, что русская культура то и дело претендует на то, чтобы говорить о чем-то помимо разума или даже вопреки разуму, чтобы довериться «сердцу», чувству, интуиции (последнее понятие отнюдь не безразлично западной философской традиции, но, опять же, никак не может быть противопоставлено разуму, поскольку, скажем в рамках фено-



менологии, является его важнейшим инструментом). «Сердце», разумеется, всего лишь метафора для не менее метафоричной теплоты мира. Говоря конкретнее, под ним подразумевают доверие к некоей непосредственной данности, чаще всего божественной, хотя и не обязательно. И поскольку именно такую непосредственность учит ставить под сомнение западная философия, то, переводя на ее язык, речь скорее идет о так или иначе усвоенных и функционирующих в качестве «непосредственных» взглядах, убеждениях, мнениях (*doxa*). Собственно к проверке таких мнений и их основательности как раз и призывает понятие разума. В этой связи имеет смысл и кантовская метафора судилища разума. Дело тут совсем не в безбожной автономии, но в скромности и понимании того, что договориться о чем-то, вообще говорить друг с другом мы, люди, можем только в том случае, если попробуем критически отнестись к собственным суждениям. И уж, конечно, мы никогда этого не сможем, если каждый будет претендовать на непосредственное знание, на обладание некоей данностью, в том числе и данностью разумной. Как предостережение всякой заносчивости разума и «сердца» звучит кантовское: «*die allgemeine Menschenvernunft worin jeder seine Stimme hat*» («общечеловеческий разум, в котором каждый имеет свой голос»)⁷.

Но вернемся к книге О. Седаковой. В ней речь идет не только о разуме и «сердце», но и об уме и глупости, а также – о правде и поэзии. Что понимали другие эпохи, например, эпоха Пушкина, под умом, а что – под глупостью? Скепсис, гордость, холодная разочарованность – все это, согласно расхожим представлениям того времени, признаки ума. Такое представление, мягко говоря, не выдерживает критики, хотя бы уже потому, что, по остроумному замечанию О. Седаковой, глупость также редко отличается скромностью и довольно часто проявляет себя как разочарованность и надменное невежество. Пушкин спорит со своим веком, и потому глупость и ум оказываются его центральной темой.

С последним тезисом можно согласиться. Действительно, пушкинское «Да здравствует разум!» звучит неожиданно в контексте русского подозрения против рационального начала. Но, даже согласившись с правильностью главного тезиса, нельзя не признать натянутости некоторых толкований О. Седаковой. Прославление разума – всего лишь один из пушкинских мотивов. Но есть ведь и другие. Например, в знаменитых словах Пушкина «Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» О. Седакова слышит недоговоренное «и мудра» и даже «потому что мудра» (с. 56). Значит, глупость вместе с мудростью противостоят уму, причем, в данном контексте, «слишком умным» стихам? В чем же разница между умом и мудростью? Внезапно оказывается, что речь идет о пушкинском здравомыслии. Но как раз здравый смысл будет в дальнейшем противопоставлен О. Седаковой мудрости поэзии. Некоторых пояснений хотелось бы и в отношении противопоставления мысли и идеи (с. 57). Впрочем, конечно, мысль



о несводимости Пушкина к просвещенческим и романтическим штампам остается убедительной даже и при некоторой натянутости отдельных трактовок. И все же возникает ощущение, что, может, потому они и неубедительны, что граница между умом и глупостью и, тем более, между умом и «сердцем» для Пушкина не столь принципиальна. Может, это гораздо менее важная граница, чем, например, граница здравомыслия и напыщенности, граница хорошего вкуса и пошлости. Удивительное чувство меры и вкуса, привитое (может, не до конца) Пушкиным русской культуре, как раз оно-то и сопротивляется пренебрежению разумом и рациональностью. Но именно это чувство меры и заставляет усмехнуться при столкновении со всякой патетикой. Стоит хотя бы вспомнить ответ Пушкина Хомякову, утверждавшему, что в России больше братской любви, чем на Западе: «Может быть. Я не мерил количество братской любви ни в России, ни на Западе...»⁸ В этом ответе – весь Пушкин. Здесь и досада, и ирония, и нежелание оспаривать высокопарное, ничем не подкрепленное мнение (чем такие мнения вообще можно подкрепить?). Это не опровержение, просто голос здравого смысла. Подобные историософские обобщения не неправильны, они безвкусыны или, как говорит О. Седакова в другой связи, им не место в хорошем обществе.

Так, действительно ли речь идет о разуме и его противоположности – чувстве, «сердце»? В главе об Аверинцеве оказывается, что, в сущности, проблема в другом, проблема в «самом больном месте современной культуры – различении» (с. 152). Оказывается, именно утратив эту способность, русская культура отказала разуму в доверии. Что же следует различать? «Истинное и ложное, подлинное и поддельное, оригинал и копии» (там же). Проблема, мягко говоря, не новая и на этот раз отнюдь не привилегия русской культуры. Но О. Седакова подчеркивает как раз новизну, а именно «новую фатальную неспособность разумным образом решать и различать» истину и ложь, каковую неспособность она почему-то датирует появлением книг Умберто Эко (с. 152–153). То, что эта неспособность, вернее, сомнение в этой способности, глубоко уходит корнями в историю европейской мысли, думаю, не нужно доказывать. Проблемность подобных различий гораздо старше автора «Имени розы». Но указание на современного автора вовсе не снимает исторической перспективы. Свое наблюдение над «больным местом» русской культуры О. Седакова подкрепляет ссылкой на очень старое противоречие – противопоставление Сократа и софистов, причем замечает с горечью, что софисты, очевидно, сегодня побеждают, раз мы не верим более в различие истины и лжи (с. 153).

Здесь, правда, можно было бы сослаться на Аристофана, считавшего Сократа главным софистом. Но лучше, наверно, снова напомнить о западной философии Нового времени, центральной темой которой является именно радикальное сомнение в нашей способности различать истинное и ложное. Потому, кстати сказать, и понадобилась критика разума. Разум



Нового времени – разум критический, следующий постулатам методологического сомнения. Даже критика этой критики, например, у Ницше (критика Декарта и Канта) уже потому, что она – критика, принадлежит этой традиции, и вне нее ее понять невозможно (если, конечно, не сводить ее к ходячим тезисам иррациональности). Главное же, чему противостоит этот критический разум – это разум догматический. Точнее, следует различать критическое и догматическое употребление разума. Под последним Кант имел в виду не только и не столько христианскую догматику, сколько склонность выдавать желаемое за несомненное. «Поймет ли статистический современный человек, что надеяться – мудро, верить – мудро, любить – мудро?» – вопрошает О. Седакова (с. 151). Поймет, если мы ему объясним, почему это так; не поймет, если мы будем это просто утверждать. Опасность догматизма как раз в том и заключается, что мы склонны приписывать нашим суждениям, верованиям, надеждам разумность, отказывая в ней всем тем, кто с нами не соглашается, кто «различает» иначе. Оттого проблемность различия истины и лжи есть все-таки завоевание мировой мысли, а не ее падение в бездну противоречий и безысходности.

Так что, несмотря на тонкий анализ и глубокую интуицию о необходимости отказа от пресловутого клише в отношении разума и «сердца», О. Седаковой, на мой взгляд, не удастся выйти за пределы собственных русской мысли схем. Апология разума становится апологией догматического разума против разума критического. Просто на стороне «сердца» на этот раз оказывается обыденность, глупость, софистика и дурновкусие, т.е. все негативно окрашенные проявления того же разума. Как ни странно, тем самым оказывается обойденной именно проблема различения, именно как проблема, а не как данность или заданность. Более того. Получается, что есть обыденный ум, а есть возвышенный, поэтический, мистический, богословский, имеющий непосредственный доступ к Божественному разуму. Если это и есть заявленная «посткритичность», то не ясно, чем же она отличается от докритичности.

Конечно, можно силой поэтического гения одним прыжком перепрыгнуть через все противоречия мысли, через всю ее проблематику и утверждать, например, тождественность Книг Природы и Св. Писания, утверждать реальность иллюзии, тождественность явления и сущности, автономии и гетерономии, как это сделано в главе о «Докторе Живаго». Но не тот ли это самый гений, которому, по меткому выражению Канта, как раз разум, в том числе в обличье здравого смысла, должен бы подрезать крылья, чтобы он, этот гений, не погрешил против хорошего вкуса⁹? Как раз хороший вкус должен бы остановить поэта, когда он противопоставляет себя, высокую натуру, которая легким движением руки сметает все названные проблемы и противопоставления, обыденному, повседневому, будничному сознанию. Именно Пушкин, кстати говоря, отнесся бы с иронией к такой напыщенности как к штампу и, хуже того, как к пошлости. Может,



потому поэзия и должна быть «глуповата»? Может, ее мудрость как раз в отказе от безмерных претензий на истину в последней инстанции – претензий, столь свойственных русской мысли, все снова и снова проявляющих себя в бескомпромиссном утверждении «Целого, мудро и таинственно устроенного» (с. 149)¹⁰

Но мне бы не хотелось заканчивать свой разбор на такой ноте. Апология разума изнутри русской культуры – задача непростая и отнюдь не тривиальная. Некоторые обобщения, сделанные О. Седаковой, и поэтичны, и убедительны¹¹. Например, ее наблюдение над траекторией нашего «эона» как движения от зрелости к младенчеству (подростковая резкость модернизма и ребячество постмодерна). Это не просто броские метафоры, но плоды серьезных интеллектуальных усилий и наблюдений. Попытка преодолеть абстрактные противопоставления в книге О. Седаковой не менее достойна серьезного внимания и не менее замечательна, чем сознательный отказ автора от свойственной религиозной критике культуры катастрофичности, которая обыкновенно сильно отдает тем, что Ницше называл христианским *ressentiment*. Всему этому нет места в книге О. Седаковой, как этому, говоря ее же словами, нет и не может быть места в хорошем обществе. И все же. Эта попытка начала, как и всякая попытка, нуждается в продолжении, например, в дальнейшей и все еще предстоящей переоценке отношений русской культуры с разумом, в том числе с разумом критическим. Может, когда-нибудь философия и поэзия смогут говорить о таких вещах, как разум, обыденность, понимание, не отказывая друг другу ни в критичности, ни во вдохновении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее ссылки на книгу О. Седаковой даются по изданию: *Седакова О.* Апология разума. М.: Русский путь, 2011.

Sedakova O. Apologija razuma. M.: Russkij put', 2011.

² *Nietzsche F.* Nachlass, Ende 1886 – Frühjahr 1887, 7[62] // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. / Hg. von G. Colli und M. Montinari. Bd. 12. Berlin; New York, 1999. S. 317.

³ *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse (229) // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. Bd. 5. S. 167.

⁴ *Ibid.* S. 55.

⁵ *Nietzsche F.* Die fröhliche Wissenschaft (344) // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. Bd. 3. S. 575.

⁶ Я оставляю в стороне философскую проблематику отношений чувственного опыта и категорий рассудка. Думаю, к конфликту разума и «сердца», о котором речь у О. Седаковой, это разделение имеет мало отношения.

⁷ *Kant I.* Kritik der reinen Vernunft. Riga, 1787 (B). S. 780.

⁸ Цит. по: *Франк С.* Этюды о Пушкине. Париж, 1987. С. 105. Указанием на этот диалог я обязана о. Георгию Кочеткову. Далее Пушкин указывает на отсутствие в России братских христианских общин, которые есть на Западе.



Сит. по: *Frank S.* Jetjudy o Pushkine. Parizh, 1987. S. 105.

⁹ *Kant I.* Kritik der Urteilskraft // Kant I. Ausgabe der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften: In 29 Bd. Bd. 5. Berlin, 1900 ff, 1910 ff. S. 319.

¹⁰ Примечательно, что говоря о победе софистов, О. Седакова ссылается на кардинала Шонборна, известного своей приверженностью идее *intelligent design*.

¹¹ Не говоря уже о прекрасном стихотворении «Ангел Реймса» на обложке книги.

ЧТО ТАКОЕ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА»

Настоящая статья посвящена анализу понятия «художественная публицистика», как оно сложилось в русской филологии XX столетия. Мы показываем, что под этим словосочетанием фактически объединены три принципиально различные явления – научно-популярный текст, живописная публицистика и художественно-публицистическое единство. Отказ от разграничения последних привел к построению широкой и крайне аморфной группы, единство которой обеспечено отдельными внешними чертами, но не глубинным родством.

Ключевые слова: художественная публицистика; образность; живописный язык; эстетическая форма; художественно-публицистическое единство

Словосочетание «художественная публицистика» встречается в русской филологии, как минимум, с середины 1950-х гг. За XX в. его использовали и продолжают использовать как литературоведы, так и лингвисты; как теоретики журналистики, так и теоретики публицистики. Однако, несмотря на частотность употребления, это словосочетание так и не стало термином. Встретив обозначение «художественная публицистика», невозможно заранее предсказать, что исследователь вкладывает в это понятие, к какому материалу он его применяет и на каком основании. В разное время и разные ученые относили к художественной публицистике оды М.В. Ломоносова¹, путевую литературу XVIII в.², «Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына и даже «Прощание с Матерой» В. Распутина³. И в то же время говорили о художественности фельетонов М.М. Зощенко, И.А. Ильфа, А. Зорича⁴.

С другой стороны, единство «художественной публицистики» размыкают достаточно разные подходы к этой группе произведений, свойственные различным отраслям филологии. Теория журналистики осмысляет «художественную публицистику» как особую группу журналистских жанров⁵, однако для теоретиков сатиры крайне важна способность художественно-публицистического текста превращаться в просто художественный: «...фельетон превращается в рассказ, когда исчезает или ослабевает публицистическая идея, вызвавшая его к жизни, когда повествование утрачивает признаки документального текста, превращаясь в типическую картинку действительности»⁶.

На сегодняшний день «художественная публицистика» – понятие, буквально испещренное противоречиями, однако примечательно, что таким оно и родилось: «...публицистика как отрасль литературы не противопоставляется искусству вообще и художественной литературе, в частности, а мыслится в одном с ними аспекте; [но] требуется обосновать отрицательный ответ на риторический для большинства вопрос о газетной публицистике: “Что, если это проза, да и плохая?”»⁷.

Исследователи, продолжившие изыскания во 2-й половине XX в., не вышли за пределы изначальной неопределенности. По сути дела, за это время выделились, но не размежевались два несхожих подхода к проблеме «художественной публицистики»: под этим понимается или особая форма мышления (например, научно-художественная), или особый тип письма (живописная журналистика). Поскольку две точки зрения остались тесно связанными между собой, «художественная публицистика» постепенно превратилась в аморфное обозначение неопределенно широкой группы произведений, локализованных на пограничье науки / искусства (документальности / фикциональности) или научного / живописного дискурсов. Рассмотрим эти подходы.

«Художественная публицистика» между наукой и искусством

Один из наиболее частотных способов выделения «художественной публицистики» основан на следующем принципе. Художественная публицистика включает в себя тексты, выстроенные на пограничье науки и искусства: «Публицистика представляет собой некий промежуточный сегмент, в котором пересекаются и перекрещиваются два способа человеческого мышления – научный и образный или, используя терминологию Потемни, “проза” и “поэзия”. Публицистика явно тяготеет к научной прозе и оперирует многими категориями научного логического мышления»⁸.

При таком подходе между публицистикой и наукой практически ставится знак равенства, поскольку внимание публициста, подобно вниманию ученого, направлено на эмпирическую действительность: «Публицист, поскольку он исследует явления и процессы, происходящие в действительности, и на этом основании пишет “историю современности”, выступает как ученый»⁹. Когда исследователям, занимающим подобную позицию, необходимо развести публицистику и науку, то разграничение оказывается сугубо функциональным. Публицистический текст, в отличие от научного, всегда нацелен на массовую аудиторию, а потому должен быть понятным, актуальным и суггестивным: «...публицистическое обобщение, основанное на изучении “кусочка жизни” – большего или меньшего – не предполагает своим результатом “уловление” объективного закона, установление новой закономерности, обладающей силой всеобщности. <...> Наука формирует объективные законы. Публицистика на основе этих познанных законов своими средствами воздействует на субъективный фактор и этим способствует всемерному использованию всех возможностей развития общества»¹⁰. Иначе говоря, публицистика предстает наиболее прикладной формой науки, областью, в которой наука как средство познания смыкается с пропагандой научных достижений, принципов видения и т.п.

Однако столь радикальное сближение публицистики с наукой незамедлительно порождает проблему на противоположной стороне сопоста-



вительного ряда. Ведь с точки зрения теории мышления, наука мыслит терминами, тогда как искусство – образами: «...в отличие от науки, восстанавливающей конкретное в диалектическом единстве общего и отдельного в абстрактных понятиях, искусство отражает действительность в единстве типического и индивидуального, в художественных образах»¹¹. И так, если публицистика – раздел науки, то ей должна быть чужда образность. Однако многочисленные эмпирические образцы со всей очевидностью противоречат такому заключению, и это противоречие, естественно, не осталось незамеченным теоретиками «художественной публицистики»: «Образность публицистики, необходимость вторжения в предметную область искусства постоянно подчеркивали выдающиеся публицисты, выступая как теоретики этого вида творчества»¹²; «...высшая форма реализации публицистического замысла <в фельетоне> – создание сатирического образа»¹³; «Трудность работы очеркиста-портретиста состоит в том, что, определив типическую личность, необходимо создать художественно-публицистический образ»¹⁴. Получается, что ведя речь о публицистике, необходимо говорить о какой-то особой форме науки, которая, в отличие от науки академической, строится на образах. Так, может быть, публицистику и науку все-таки никак невозможно объединять?

Здесь мы подходим к весьма показательному моменту в теории художественной публицистики. Исследователи, выделившие этот тип текстов с позиции теории мышления, не наделяют художественную публицистику эстетическим характером. Речь идет о принципиально иной художественности, где фактически снята оппозиция «образ – термин». Термин – это понятие, лежащее на одну мысленную операцию дальше образа, а потому образное мышление, по существу, не противоречит научному: «Нет и не может быть существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией, ибо у художественного образа и понятия общая гносеологическая основа – обобщение существующего»¹⁵. Кроме того, конструируя публицистический текст, его автор создает не художественный образ, а «образ публицистический»: «В художественно-публицистических жанрах (в частности, фельетоне), отражающих действительность при посредстве образов-тезисов, обычно используются лаконичные микрообразы <...>. Следует подчеркнуть, что микрообраз – не самоцель, не украшение фельетона. Это средство решения публицистической и сатирической задачи через обрисовку конкретного образа-тезиса»¹⁶. Публицистика, соответственно, может использовать свои образы, однако она не наделяет их независимым от автора сознанием. Иначе говоря, за образами «художественной публицистики» не стоит герой. Соответственно, произведения, относимые к изучаемому типу публицистики, оказываются художественными, но не в том смысле, который вытекает из работ Э. Кассирера, М.М. Бахтина, Р. Ингардена. Художественность «художественной публицистики» лишена эстетического объекта.



Безгеройность – своеобразная константа и доминанта, которая объединяет исследователей, отталкивающихся от представления о «художественной публицистике» как о текстах на стыке науки и искусства. Публицистику художественной делает не герой¹⁷, а искусственность, с которой автор работает над общественно значимой темой: «...краткое изложение факта, дополненное иронической репликой. Порой жизненный случай является для Герцена лишь поводом, трамплином. Оттолкнувшись от него, автор силой анализа раздвигает рамки события и раскрывает его сущность. За фактом встает явление жизни»¹⁸. И так, за событием художественно-публицистического «сюжета» встает не герой, не эстетический мир, а прямая эмпирическая действительность – герою просто не оставлено места: «В результате сведения индивидуального к социальному на уровне самой высокой абстракции “живые личности” перестают быть индивидуально-стиями, оставаясь лишь предельно обобщенными олицетворениями тех или иных социальных сил в их исторической определенности»¹⁹.

«Художественная публицистика» оборачивается обычной публицистикой, лишь склонной широко использовать технологичную сторону образа (образы-тезисы). Для работающих в рамках подобного подхода исследователей крайне важно, что образ-тезис не наделяется собственным сознанием, а потому не может конструировать эстетическое событие. Эстетическая форма применительно к «художественной публицистике» – элемент периферийный.

«Художественная публицистика» между журналистикой и литературой

Параллельно изложенному выше подходу в русской филологии XX в. возник взгляд на художественную публицистику как на особую группу среди журналистских жанров. Тексты, в нее входящие, сочетают в себе черты, свойственные одновременно и журналистике, и художественной литературе.

Ученые, разработавшие «жанровую» концепцию художественной публицистики, исходили из невозможности видеть в ней (и шире – любой публицистике) особый тип мышления: «Публицистика существует не как третий тип познания, не на стыке науки и литературы, а на стыке литературы и политики (или, если угодно, социологии). А это значит, что она является не синтезом художественного и научного мышления, не “совмещенным методом” литературы и науки, а художественным изложением проблем общественной жизни человека»²⁰. По их мнению, журналистика – родовое понятие по отношению к публицистике: «...было бы очень заманчивым зачислить всю журналистику по ведомству публицистики – и дело с концом! <...> [Но] первостепенные для журналистики информационные жанры никакого отношения к публицистике не имеют. <...> Ни заметка, ни корреспонденция, ни рецензия не являются жанрами публи-



цистики – они говорят об одном частном явлении...»²¹. Соответственно, решением проблемы «художественной публицистики» служит разграничение жанров, используемых журналистикой. Основу последней составляют информационно-аналитические жанры, объединенные задачей нарисовать «широкое полотно фактов, которые трактуются, обобщаются, служат материалом для постановки определенной проблемы и ее всестороннего рассмотрения и истолкования»²². Однако на периферии журналистики существует иная широкая жанровая группа, в которой «...конкретный документальный факт отходит на второй план. Главным становится авторское впечатление от факта или события. Авторская мысль является своего рода доминантой материала»²³. Такие периферийные жанры, включающие в свой состав журналистский комментарий, колонку, эссе, полемические заметки, ответы «той стороне», – относят к публицистическим или художественно-публицистическим.

Как только мы зададимся вопросом, что в таких текстах художественного, мы окажемся в довольно странной ситуации. Подобно любой журналистике, тексты, созданные в рамках журналистских художественно-публицистических жанров, совмещают фактичность со злободневностью. Речь не идет о корреляции содержания «внутренней формы» с событиями эмпирической действительности (прототипичность может иметь место и в художественной литературе). Речь идет о том, что художественная публицистика не может существовать в рамках «большого времени»: она вызвана к жизни конкретно-исторической ситуацией и всецело ей принадлежит.

Совершенно в журналистском смысле понимается и признаваемое за художественной публицистикой право на выражение авторской субъективности. Речь не идет о формировании в ней особого мира, сотворенного *ex nihilo* и существующего по воле автора. Субъективность здесь – право автора прямым голосом высказать свои воззрения по тому или иному вопросу. Как результат, художественная публицистика опять-таки оказывается принципиально лишенной героя: «В публицистике нет характеров как таковых <...>. Отметим: даже в произведениях художественно-публицистических (а не только чисто публицистических) художественная манера может быть второстепенной, вспомогательной»²⁴.

С точки зрения теории журналистики, у художественной публицистики нет внутренней формы, эстетической автономности, героя. Что же в ней художественного? Единственно – «художественная манера», в которой написаны подобные тексты. Проблема художественной публицистики оказалась в давних традициях риторики сведена к присутствию особого «эстетического языка»²⁵. Внутренний мир, сконструированный автором-творцом, оказывается чуждым тому явлению, которое журналистика называет художественной мыслью, а сама мысль о его наличии – глубоко ошибочной: «Попытка рассматривать публицистику как отрасль (жанр, род или вид) художественной литературы ведет к возникновению иллю-

зорных представлений о том, что публицистика полностью подчиняется законам искусства и может быть полностью объяснена в рамках литературоведения. Правда, никто и никогда не пробовал применить к “писательской публицистике” систему критериев (именно систему, а не отдельные критерии), предъявляемые к художественному произведению. Почему? Вероятно, именно опасением, что публицистика “не выдержит” всестороннего литературоведческого анализа, и объясняется отсутствие таких попыток»²⁶.

Хотя теория познания и теория журналистики по-разному описывают средоточие художественной публицистики, тем не менее, в обоих случаях ключевой водораздел проходит по линии «художественная публицистика» – «художественная литература». В отличие от последней, художественность публицистики ограничивается исключительно технической (риторической или психологической) стороной, то есть предстает формальной имитацией некоторых эстетических черт (живописного языка или суггестивной образности).

Проблема заключается в том, что на фоне подобной «живописной публицистики» существуют произведения, автономный, созданный автором-творцом внутренний мир которых трудно вывести за скобки. Например, «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского, «Из пережитого» Н.П. Гилярова-Платонова, «Доски судьбы» В. Хлебникова, «США» Дж. Дос Пассоса и т.п. По-видимому, рядом с риторической «живописной публицистикой» существует близкая подлинно эстетическая форма «художественно-публицистического единства», изображающая эмпирические ситуации этого мира, как если бы они были событиями эстетического порядка. Неразграничение двух основных «изводов» «живописной публицистики» и «художественно-публицистического единства» ведет к формированию того путаного и аморфного образования, которым стало понятие «художественной публицистики» через 70 лет его разработки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Западков А.В. Отец русской поэзии: О творчестве М.В. Ломоносова. М., 1961. С. 89–91. Ср. также: Будовниц И.У. Русская публицистика XVI века. М.; Л., 1947; Будовниц И.У. Общественно-политическая мысль Древней Руси XI – XVI вв. М., 1960; Лурье Я.С. Идеологическая борьба в русской публицистике XV – начала XVI века. М.; Л., 1960; Еремин М.П. Пушкин-публицист. М., 1963; Юшков С.В. Пушкин-историк. Свердловск, 1938.

² Западков А.В. Отец русской поэзии: О творчестве М.В. Ломоносова. М., 1961. С. 89–91. Ср. также: Будовниц И.У. Русская публицистика XVI века. М.; Л., 1947; Будовниц И.У. Общественно-политическая мысль Древней Руси XI – XVI вв. М., 1960; Лурье Я.С. Идеологическая борьба в русской публицистике XV – начала XVI века. М.; Л., 1960; Еремин М.П. Пушкин-публицист. М., 1963; Юшков С.В. Пушкин-историк. Свердловск, 1938.

³ Панцирев К.А. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. С. 12.

Pancirev K.A. Putevoj ocherk: jevoljucija i hudozhestvenno-publicisticheskie osobennosti zhanra: Dis. ... kand. filol. nauk. SPb., 2004. S. 12.

³ *Телицина Т.* Своеобразие художественно-публицистического целого и особенности его структуры (на материале произведения А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»): Дис. ... д-ра филол. наук. Донецк, 1994; *Лукьянова Л.В.* «Бодался теленок с дубом» А.И. Солженицына как художественно-публицистический феномен: Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2002. С. 98; ср.: *Эмирова Г.А.* Творчество В. Распутина: проблема художественно-публицистического освоения действительности: Дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2009.

Telicina T. Svoeobrazie hudozhestvenno-publicisticheskogo celogo i osobennosti ego struktury (na materiale proizvedenija A.I. Solzhenicyna «Arhipelag GULAG»): Dis. ... d-ra filol. nauk. Doneck, 1994; *Luk'janova L.V.* «Bodalsja telenok s dubom» A.I. Solzhenicyna kak hudozhestvenno-publicisticheskij fenomen: Dis. ... kand. filol. nauk. Rostov n/D., 2002. S. 98; *Jemirova G.A.* Tvorchestvo V. Rasputina: problema hudozhestvenno-publicisticheskogo osvoenija dejstvitel'nosti: Dis. ... kand. filol. nauk. Mahachkala, 2009.

⁴ См.: *Кройчик Л.Е.* Беллетризованный фельетон <19>20-х – начала <19>30-х гг.: (В. Катаев, А. Зорич, И. Ильф и Е. Петров): Автореф. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1968. С. 9–12.

Sm.: *Krojchik L.E.* Belletrizovannyj fel'eton <19>20-h – nachala <19>30-h gg.: (V. Kataev, A. Zorich, I. Il'f i E. Petrov): Avtoref. ... kand. filol. nauk. Voronezh, 1968. S. 9–12.

⁵ См., напр.: *Мутовкин А.А.* Жанры в арсенале журналистики. Ч. 2. Омск, 2006. С. 6.

Sm., napr.: *Mutovkin A.A.* Zhanry v arsenale zhurnalistiki. Ch. 2. Omsk, 2006. S. 6.

⁶ *Кройчик Л.Е.* Современный газетный фельетон. Воронеж, 1975. С. 168.

Krojchik L.E. Sovremennyj gazetnyj fel'eton. Voronezh, 1975. S. 168.

⁷ *Иванов Н.* (Грамен). Теория публицистики как предмет преподавания // Современник: Журнал науки, политики, литературной теории и истории печати. 1922. Кн. 1. С. 269–270. Ср. ситуацию Морозов – Гроссман в полемике 1920-х гг. о природе фельетона. Если для С. Морозова фельетон «...не может выходить из пределов факта; различие его от художественного произведения качественного порядка...» (*Морозов С.* Фельетон – не художественный жанр // Журналист. 1927. № 3. С. 34), то для Л. Гроссмана «...это литературное произведение, хотя и весьма необычное по своей форме, размерам, длительности влияния и прочее» (*Гроссман Л.П.* Фельетон – влиятельный литературный жанр // Журналист. 1928. № 2. С. 36).

Ivanov N. (Gramen). Teorija publicistiki kak predmet predpovedanija // Sovremennik: Zhurnal nauki, politiki, literaturnoj teorii i istorii pečati. 1922. Kn. 1. S. 269–270; *Morozov S.* Fel'eton – ne hudozhestvennyj zhanr // Zhurnalist. 1927. № 3. S. 34; *Grossman L.P.* Fel'eton – vlijatel'nyj literaturnyj zhanr // Zhurnalist. 1928. № 2. S. 36

⁸ *Туниманов В.А.* Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1965. С. 23.

Tunimanov V.A. Hudozhestvennye proizvedenija v «Dnevnikе pisatelja» F.M. Dostoevskogo: Dis. ... kand. filol. nauk. L., 1965. S. 23.

⁹ *Прохоров Е.П.* Публицист и действительность. М., 1973. С. 193.

Prohorov E.P. Publicist i dejstvitel'nost'. M., 1973. S. 193.

¹⁰ *Черепанов М.С.* Проблемы теории публицистики. М., 1971. С. 34–35.

Cherepahov M.S. Problemy teorii publicistiki. M., 1971. S. 34–35.

¹¹ *Разумный В.А.* Художественный образ – форма отражения действительности: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 1952. С. 13.

Razumnyj V.A. Hudozhestvennyj obraz – forma otrazhenija dejstvitel'nosti: Avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. M., 1952. S. 13.

¹² *Прохоров Е.П.* Публицист и действительность. С. 243.

Prohorov E.P. Publicist i dejstvitel'nost'. S. 243.

¹³ *Кройчик Л.Е.* Современный газетный фельетон. С. 64.

Krojchik L.E. Sovremennyj gazetnyj fel'eton. S. 64.

¹⁴ *Антонова В.И.* Художественно-публицистические жанры в газетной периодике: Учебное пособие. Саранск, 2003. С. 30.

Antonova V.I. Hudozhestvenno-publicisticheskie zhanry v gazetnoj periodike: Uchebnoe posobie. Saransk, 2003. S. 30.

¹⁵ *Разумный В.А.* О природе художественного обобщения. М., 1960. С. 62.

Razumnyj V.A. O prirode hudozhestvennogo obobshhenija. M., 1960. S. 62.

¹⁶ *Вакуров В.Н., Котев Н.Н., Солганик Г.Я.* Стилистика газетных жанров. М., 1978. С. 165–166.

Vakurov V.N., Kotev N.N., Solganik G.Ja. Stilistika gazetnyh zhanrov. M., 1978. S. 165–166.

¹⁷ Ср.: «При одном едином и единственном участнике не может быть эстетического события <...>. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два не совпадающих сознания» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 102–104).

Bahtin M.M. Avtor i geroy v jesteticheskoy dejatel'nosti // Bahtin M.M. Sbranie sochinenij: V 7 t. T. 1. M., 2003. S. 102–104

¹⁸ *Черепанов М.В.* Герцен-публицист. М., 1960. С. 46. Ср.: «Рассуждения и логические обоснования в публицистических статьях Герцена органически сочетаются с художественными образами. <...> В статьях Герцена мы находим исторические факты и лирические импровизации, портреты исторических деятелей и картинки, взятые из жизни, сатирические зарисовки и шутки. Публицистика превращается у Герцена в особый вид творчества» (*Козьмин Б.П.* Журнально-публицистическая деятельность А.И. Герцена. «Полярная звезда» и «Колокол». М., 1952. С. 27); «Враг абстракций и голых логических построений, Герцен всегда и неизменно стремится к образному выражению своей мысли. Способность олицетворять (даже самые отвлеченные понятия) кажется органической чертой его мышления: богатство сравнений, метафор, антитез можно назвать, действительно, неисчислимым. Подчас остается впечатление, что по страницам Герцена проходит какой-то шумный, пестрый и нарядный карнавал образов» (*Стражев В.* Из наблюдений над стилем и языком Герцена // А.И. Герцен: 1812–1870 / Под ред. И. Клубуновского и Б. Козьмина. М., 1946. С. 56).

Cherepahov M.V. Gercen-publicist. M., 1960. S. 46; *Koz'min B.P.* Zhurnal'no-publicisticheskaja dejatel'nost' A.I. Gercena. «Poljarnaja zvezda» i «Kolokol». M., 1952. S. 27; *Strazhev V.* Iz nabljudenij nad stilem i jazykom Gercena // A.I. Gercen: 1812–1870 / Pod red. I. Klabunovskogo i V. Koz'mina. M., 1946. S. 56

¹⁹ *Прохоров Е.П.* Публицист и действительность. С. 216. Ср. прямо обратную мысль М.М. Бахтина о сущности художественного мира: «...эстетическое бытие ближе к действительному единству бытия-жизни, чем теоретический мир, поэтому столь убедителен соблазн эстетизма. В эстетическом бытии можно жить, и живут, но живут другие, а не я...» (*Бахтин М.М.* К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 21).

Prohorov E.P. Publicist i dejstvitel'nost'. S. 216; *Bahtin M.M.* K filosofii postupka // Bahtin M.M. Sbranie sochinenij: V 7 t. T. 1. M., 2003. S. 21.

²⁰ *Бочаров А.Г.* Не сотвори себе гомункула // Вестник МГУ. 1968. № 5. С. 48. (Сер. 10. Журналистика).

Bocharov A.G. Ne sotvori sebe gomunkulusa // Vestnik MGU. 1968. № 5. S. 48. (Ser. 10. Zhurnalistika).

²¹ Там же. С. 50.

Tam zhe. S. 50.

²² *Мутовкин А.А.* Указ. соч. Ч. 2. С. 6.

Mutovkin A.A. Ukaz. soch. Ch. 2. S. 6.

²³ Там же. С. 22.

Tam zhe. S. 22.

²⁴ Бочаров А.Г. Не сотвори себе гомункулуса. С. 51.

Bocharov A.G. Ne sotvori sebe gomunkulusa. S. 51.

²⁵ Ср., например, свойственное средневековым поэтикам и риторикам представление об «эстетическом потенциале риторических приемов», «эстетическом потенциале письменного языка», наконец, о «поэте-риторе, приспособляющим материал к ожиданиям аудитории таким образом, чтобы оказать максимально возможное воздействие на слушателей» (подробнее – *Herrick J.A. The History and Theory of Rhetoric. Boston: Allyn and Bacon, 2001. P. 137–140.*)

Herrick J.A. The History and Theory of Rhetoric. Boston: Allyn and Bacon, 2001. P. 137–140.

²⁶ Прохоров Е.П. Публицист и действительность. С. 40.

Prohorov E.P. Publicist i dejstvitel'nost'. S. 40.



СОЧИНЕНИЕ Ф. ЭБНЕРА «СЛОВО И ДУХОВНЫЕ РЕАЛЬНОСТИ» (1921) КАК ИСТОЧНИК КНИГИ М. БАХТИНА «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО» (1929)

В статье выявляется роль идей австрийского диалогового философа Фердинанда Эбнера (1882–1931) на формирование концепции творчества Достоевского, предложенной Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского». Сочинение Эбнера, как представляется, прежде всего повлияло на бахтинскую теорию слова, дополнив развитие в «Авторе и герое в эстетической деятельности» положение о герое художественного произведения как носителя духовного начала. Сравнение языковых концепций Эбнера и Бахтина дает основание утверждать, что Бахтин воспринял главным образом идеи Эбнера о связи духовных реальностей и слова. Об этом свидетельствует также обилие терминологических совпадений в обоих текстах.

Ключевые слова: диалог; теория высказывания; духовные реальности; концепция героя.

Имя Фердинанда Эбнера – представителя австрийской диалоговой философии – небезызвестно в бахтинских кругах. Оно названо, к примеру, в академических комментариях к «Проблемам творчества Достоевского» (далее ПТД). Сопоставлением идей Эбнера и Бахтина занималась и я несколько лет назад в своих монографиях «Диалог и сатира» (2004) и «Витгенштейн и Россия» (2009). В них речь шла о типологических сходениях диалоговой философии Эбнера и Бахтина – об экзистенциально-религиозных основах их философии и споре с идеализмом, о специфике взаимоотношений субъектов диалога – Я и Ты, о теориях высказывания Эбнера и Бахтина. Я выразила также предположение о том, что Бахтин мог знать книгу Эбнера.

Недавно я вернулась к теме Эбнер-Бахтин в связи с тем, что перевела сочинение Ф. Эбнера «Слово и духовные реальности. Пневматологические фрагменты»¹ на русский язык и теперь могу привести ряд дополнительных свидетельств в пользу того, что эта книга не только была знакома Бахтину, но и оказала достаточно серьезное влияние на развитие его философских идей. Несколько слов о самом Фердинанде Эбнере, фигуре мало известной не только в России, но и в Европе.

Ф. Эбнер (1882–1931) не был профессиональным философом. Он преподавал историю в школе – сначала в Нижней Австрии, потом в пригороде Вены, написал за свою жизнь лишь одно законченное и опубликованное сочинение – книгу «Слово и духовные реальности». Остальное его наследие составляют ранняя работа «Этика и жизнь», дневниковые записи, собрание афоризмов и письма. Книга «Слово и духовные реальности» была написана в 1919 г., издана в 1921 г. в инсбрукском издательстве

«Бреннер» главным редактором одноименного журнала Людвигом Фикером. Журнал «Бреннер» занимался вопросами культуры и истории, но по своей сути был богословским. Книгу Эбнера Фикер напечатал потому, что культурно-историческая проблематика современности была проанализирована автором в религиозном аспекте.

По этой же причине – в силу ярко выраженной христианской направленности – сочинение Эбнера не могло быть упомянуто Бахтиным в ПТД. Высказывания Бахтина о строгом режиме умолчаний, в котором создавалась книга о Достоевском, общеизвестны. Поэтому так важен вопрос об источниках диалоговой концепции Бахтина. С.Г. Бочаров в комментариях к ПТД² справедливо утверждает, что книга Бахтина о Достоевском «имеет глубокую и во многом скрытую генеалогию» (2, 434). Книга Эбнера в ряду скрытых источников ПТД хоть и упоминается, но ее значение для бахтинского труда остается неизученным.

Главная причина, по которой сочинение Эбнера могло быть значимо для Бахтина, названа С.Г. Бочаровым, который утверждает, что в бахтинской теории автора и героя на момент написания «прототекста» книги о Достоевском (начало 20-х гг.) отсутствовала категория слова: «...герой словно не имеет достаточно слов как носитель “смыслового сопротивления”, и это служит условием акта эстетического завершения. Отношения автора и героя в этой теории “асимметричны”, что является препятствием для диалога» (2, 453). Книга Эбнера дала Бахтину, по моему глубокому убеждению, метод для анализа слова (в том числе слова героя) в его отношении к духовному началу, а проблема духа, как мы знаем, была одним из предметов исследования в его ранней работе – «Автор и герой в эстетической деятельности».

Структура книги о Достоевском строится в координатах нового витка анализа отношений героя к духу и героя к слову. Сначала – в первой части книги – в главах «Герой у Достоевского» и «Идея у Достоевского» Бахтин анализирует героя как носителя духа, во второй части – «Слово у Достоевского. (Опыт стилистики)» – предмет анализа – слово. Подзаголовок, на наш взгляд, выполняет в некоторой степени маскировочные функции, так как бахтинское понимание слова в ПТД гораздо шире его стилистического толкования, что особенно ярко выявляется через его сопоставление с эбнеровской трактовкой этой проблемы.

Теория слова у Эбнера – часть его глубоко религиозной концепции духовности, которую он противопоставлял идеалистическим представлениям о духе как области идей и культурных ценностей. Согласно Эбнеру истинными духовными реалиями жизни являются только отношения между ТЫ и Я. Духовные начала жизни проявляются в степени открытости Я для другого и – в последнем пределе – для Бога. Эбнер пишет: «Бог, истинное ТЫ нашего Я, сам стал человеком и пришел в этот мир, чтобы дать нам истинный предмет и содержание веры через Логос, ставший плотью. Чем

больше Я в одиночестве своего человеческого бытия закрывается от ТЫ, тем больше оно “развоплощает” мир до стадии своей проекции...» [123].

В контексте спора с идеализмом слово «идея» у Эбнера употребляется как сугубо отрицательное, не имеющее отношения к духовным реальностям. Такие области умствования, как философия, метафизика, наука, а также все виды словесного художественного творчества, связанные с жизнью идей, объявляются Эбнером лежащими вне духовных реальностей, являются, по его мнению, лишь «мечтами о духе»: «Вся культура – это прежде всего мечта о духе, которой человек предается в одиночестве своего бытия, лежащего по ту сторону духовных реалий жизни, внутренний закон которой он видит прежде всего в концепировании идеи» [20]. «Мечта о духе» – лейтмотивная для книги Эбнера тема.

В комментариях к ПТД С.Г. Бочаров обратил внимание на то, что лекция Бахтина о Достоевском от 1925 г. начинается с размышлений о «мире нашей мечты» (2, 266), которые развиваются далее в русле анализа мечтаний героев Достоевского, связанных с их поисками своей идеи в жизни. Ученый возводит бахтинское описание «множественности суверенных сознаний-миров героев» (2, 459) к формированию поэтологической концепции полифонического романа Достоевского. Мне бы хотелось акцентировать то обстоятельство, что самосознание героев-идеологов характеризуется Бахтиным – вполне в эбнеровском духе – как самосознание «мечтателей»³.

Для Бахтина – «истинная реальность»⁴ (ПТД, 16), а эбнеровское понятие «die wahre Realität» он использует уже в обзоре литературы о Достоевском – это, как и у Эбнера, не реальность мечты и идей, а отношения между Я и ТЫ. Только они способны преодолеть «катастрофу отъединенного сознания» (ПТД, 16), «солипсическую отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире» (ПТД, 16). «Отъединение» Я от ТЫ («Abschliessung des Ichs vom Du») – еще одно лейтмотивное словосочетание в книгах Эбнера и Бахтина,

У Бахтина противостояние идеализму не так открыто выражено, как у Эбнера. Часто слово *идеализм* он заменяет на слово *монологизм*, употребляя их как синонимы. Примечательно, что в ПТД Бахтин рассматривает не содержание идей, а идею как «пробный камень для испытания человека в человеке или форму его обнаружения» (ПТД, 40).

Достоевский в понимании Бахтина – как это ни парадоксально звучит – не имеет отношения к производству идей. Он как автор остается «без истины в теоретическом смысле этого слова» (ПТД, 69). По утверждению Бахтина, мыслить для Достоевского – «значит вопрошать и слушать» (ПТД, 68). В пространстве идей живут только его герои, то есть Достоевский «идеалистическое сознание оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми» (ПТД, 71). При этом идея как таковая слита у него с голосом конкретного человека, с его «живыми устами». Бахтин



рассматривает в романах Достоевского не их философские подтексты, а много- и разноголосие жизни, и самого героя он неожиданно характеризует не с идеологической точки зрения, а как «полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим» (ПТД, 50).

Интерпретацию героя как слова в ПТД связывают обычно с тем, что Бахтин обратился к анализу «принципа формы» и его интересовало больше Достоевский-художник, а не Достоевский-мыслитель. На самом же деле, как представляется, творчество Достоевского было для Бахтина тем идеальным материалом, который позволил ему изложить свою, во многом новую по сравнению с «Автором и героем в эстетической деятельности» (далее АГ) и «К философии поступка» (далее ФП)⁵, философско-теологическую концепцию. В этом смысле в ПТД нет, как полагают многие исследователи, «нисхождения с философских высот ФП и АГ к конкретным проблемам литературной теории и поэтики, психологии и философии языка» (2, 463). Книга Эбнера проясняет глубинные пласты философско-теологических размышлений Бахтина, оставшихся за рамками высказанного в ПТД⁶.

Главная посылка языковой концепции Эбнера заключается в том, что «проблема языка – это проблема духовная» [45], то есть находящая свое окончательное разрешение не в сфере науки и культуры, а в области религии. В четвертом фрагменте Эбнер пишет: «Бог создал человека тем, что обращался к нему» [25], поэтому в языке человек обретает тайное знание о Боге. И сам Иисус Христос – это «Логос, ставший плотью» [119], то есть воплощенное слово. Анализ языка, таким образом, был для австрийского философа «осознанием экзистенции Бога, заложенного в человека словом» [25].

Если смысл человеческого бытия – в движении навстречу другому, в «становлении Я к духовному вне его, к Ты» [140], то слово, согласно Эбнеру, имеет отношение к реалиям духовной жизни только в том случае, когда оно открыто другому, способствует встрече Я и Ты. Эбнер пишет: «Только слово освобождает Я от одиночества и приводит его к Ты и к Богу»; «Слово движет Я навстречу Ты» [126]. Открывать себя – значит «поступать словом» [143]. Поэтому Эбнера интересовало прежде всего не язык понятий, «мертвое слово», а слово произнесенное и человек как «говорящее существо» («das sprechende Wesen», 134).

По существу вся концепция слова у Эбнера – это теория высказывания. Главный объект его внимания – слово-обращение («Ansprachewort»), то есть слово первого, «говорящего лица» («sprechende Person»), направленное к «лицу обращения» («angesprochene Person»), второму лицу: «Любая попытка обосновать духовный смысл языка должна исходить из факта, что слово направлено от первого лица ко второму» [19].

Бахтина, как и Эбнера, начиная с книги о Достоевском, занимал феномен «говорящего человека». Это понятие Бахтин вводит в своей более поздней работе – «Слово в романе» (1935), но предмет его анализа в ПТД –



это, безусловно, «говорящий» герой Достоевского и разные типы устного слова, на которое не покушался автор.

Тема слова-обращения или, в формулировке Бахтина, «обращающегося слова», является первостепенной и для ПТД. Все мы знаем эти бахтинские определения. Приведу лишь одно – «Момент обращения присущ каждому слову Достоевского» (ПТД, 137). В размышлениях на ключевую для обоих философов тему высказывания в их книгах открывается ряд поразительных терминологических соответствий.

Продуктивно сравнить ряд цитат из Эбнера и Бахтина на вышеозначенную проблему, к примеру, относительно степени объектности слова. Эбнер пишет: «Через высказывание о ком-то в третьем лице реальность попадает в зависимость от того, что мыслится, представляется, высказывается» [139]; «Когда человек говорит с Богом, он говорит не о нем, а с ним» [136]. Ср. у Бахтина: «...все должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово “второго”, а не “третьего лица”» (ПТД, 55); «Автор говорит всюю конструкцию своего романа не о герое, а с героем» (ПТД, 54); «Он (Достоевский – Т.Ф.) не мыслит о явлениях, а говорит с ними» (ПТД, 138).

Современный человек, по мнению Эбнера, разучился открываться навстречу другому, он заперт в китайской стене своего одиночества. Идеал для Эбнера – «верное слово» («das rechte Wort», 93), слово, «из которого исходит любовь, в котором живет сила, способная разрушить китайскую стену одиночества» [93]. Эбнер сформулировал также главный критерий оценки «развоплощенного» слова: это слово закрытое, не способствующее движению Я навстречу Ты, то есть слово необращающееся. Эбнер полагал, что анализ речи человека, разноголосия жизни, с учетом этого критерия позволяет сделать объективные выводы о состоянии духовности личности и общества во все времена.

Как представляется, именно эбнеровская концепция «развоплощенного» слова легла в основу размышлений Бахтина о современном ему кризисе духовности и веры, которые нашли свое не прямое отражение в ПТД. Романы Достоевского с запечатленным в них разноголосием и мучительными поисками Бога были идеальным материалом для постановки широчайших проблем религиозно-философского характера, которыми всегда жил Бахтин и о которых он не мог говорить открыто. Анализ речи героев Достоевского, предпринятый Бахтиным в ПТД и якобы имеющий стилистическую направленность, на самом деле представляет собой размышления ученого о степени закрытости слова для духовных реалий, в конечном итоге – о степени «развоплощенности» слова и человека в современном мире. Таким образом, обращение Бахтина к анализу речи, пусть даже на уровне литературного произведения, явилось мощным развитием философско-теологической концепции Бахтина.

Присмотримся к тому, как Бахтин характеризует «обращающееся», диалогическое слово у Достоевского с учетом эбнеровской концепции «развоплощенного слова». В этом бахтинском анализе поражает обилие негативных коннотаций, связанных с описанием взаимодействия своего и чужого слова. Само определение – «чужое слово» заключает в себе не столько обозначение притяжательности, сколько ценностную характеристику слова, агрессивного по отношению к «своему» слову. Отметив факт зависимости своего слова от чужого, Бахтин констатирует, что она носит характер «крайней враждебности к нему и неприятия его суда» (ПТД, 130). Взаимосвязь своего и чужого слова анализируется Бахтиным в координатах «слова и противослова» (ПТД, 67), как их борьба: «чужое сознание и чужое слово вызывают специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты...» (ПТД, 107). Власть «чужого» слова над «своим» приводит к тому, что «речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова» (ПТД, 127).

Речь человека и его сознание, по наблюдениям Бахтина, наполнены заимствованными, чужими для него «фиктивными голосами, перебивающими и передразнивающими истинный голос человека» (ПТД, 153). В терминах Эбнера «фиктивное ТЫ» – это представление о другом человеке в рамках самопроекции Я. Сравним у Бахтин – «фиктивное я для другого (отражение в другом)» (ПТД, 116).

Выделенные Бахтиным типы прозаического слова – слово «с лазейкой», «двуголосое слово», «внутренне расколотое слово» и другие, которые в целом составляют «полифонию голосов, борющихся и внутренне расколотых» (ПТД, 153), можно объединить эбнеровским понятием «безлюбое слово» («das lieblose Wort»): «Безлюбое слово – это насилие над Божественным даром слова» [93]. В записях Бахтина от 40-х гг. мы встречаем определение, однозначно перекликающееся с эбнеровским: «Слово-насилие предполагает отсутствующий или безмолвный предмет, не слышащий и не отвечающий, оно не обращается к нему и не требует согласия, оно заочно...» (5, 66). «Безлюбое слово», «слово-насилие» – это необрацающееся слово, закрытое слово.

Положительно Бахтин характеризует только «проникновенное слово» – как «слово без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики» (ПТД, 152) и «житийное слово» как «слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету» (ПТД, 151).

Бахтинские характеристики диалога героев в ПТД по большей части также негативны. Схема диалога у Достоевского описывается Бахтиным как «диалогическое противостояние» (ПТД, 157), «противостояние человека человеку» (ПТД, 157), спор «расколотых голосов» (ПТД, 161). Бахтин пишет: «Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса, или о сочетании голосов там, где

они согласны» (ПТД, 173). Указывая на причины перерастания диалога в дурную бесконечность, он констатирует, что герои Достоевского лишены «реального общения <...> Их общение как бы лишено своего реального тела и хочет создать его произвольно из своего человеческого материала» (ПТД, 174). Важно здесь отметить, что все слова, связанные со значениями «реальный», «реальность», в контексте проблематики книг Эбнера и Бахтина синонимичны словам со смыслами «высший», «духовный». Не случайно замечание Бахтина о том, что проникновенное слово возможно только «в реальном диалоге с другим» (ПТД, 152). «Реальный» диалог с другим не имеет отношения к «дурной бесконечности диалога» (ПТД, 130) и к «безысходному диалогу» (ПТД, 135), в который втянуты герои Достоевского. «Реальный» – значит связанный с реальностями духовной жизни.

Анализ геройного слова в романах Достоевского, предпринятый Бахтиным, говорит о том, что полифонический роман Достоевского, главная тема которого – «событие взаимодействия голосов» (ПТД, 173), свидетельствует о слове развоплощенном, не имеющем отношения к реалиям духовной жизни, так как только в диалоге с Богом слово «получает свой последний и самый глубокий смысл» [40]. Диалог героев Достоевского, который Бахтин характеризует как безысходный и бесконечный, протекает в рамках взаимодействия монологических сознаний, не доходя до своего последнего предела – обращения к Богу⁷.

Отсутствие «реального» диалога, по Бахтину, является «глубочайшим выражением социальной дезориентации... Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собой становятся постулатом» (ПТД, 174). Бахтинская «социальная дезориентация», как можно предположить, отсылает к эбнеровскому термину «подлинная социализация» [29]: «Отношение к ТЫ является предпосылкой социализации <...>, до которой человечество еще не доросло» [29]. О «подлинной социализации», несовместимой с формой жизни современного им общества, герои Достоевского только мечтают. «Многоголосие и разноголосие» (ПТД, 172), запечатленное в романах писателя и не достигающее до подлинного диалога, предстает у Бахтина как метасоциологическая картина мира, вырастающая из «металингвистической» его модели.

Необходимой предпосылкой подлинной социализации и подлинного диалога становится, как можно понять из текста ПТД, обретение третьего голоса, «твердого монологического голоса» (ПТД, 174), который нужно добавить к тем двум голосам, что составляют по Бахтину «минимум жизни». Неоднократно в ПТД Бахтин характеризует Христа – воплощенное слово как «образ», то есть как нечто завершенное, называет его «авторитетным образом» (ПТД, 68), «идеальной установкой» (ПТД, 69), «открытым образом-словом» (ПТД, 68), «истинным словом» (ПТД, 69), «идеальным авторитетным образом» (ПТД, 68). Этот «высший голос <...> должен увен-



чать мир голосов, организовать и подчинить его» (ПТД, 68). Подчеркивается, что за ним нужно «следовать» (ПТД, 68), «вопросать» его (ПТД, 69). Таким образом, по мысли Бахтина только слово Бога может быть тем завершающим началом, которое спасает диалог от безысходности и дурной бесконечности.

Это бахтинское положение абсолютно созвучно эбнеровскому. Эбнер пишет, касаясь проблемы завершения («Vollendung»): «В существовании ТЫ оно (Я – Т.Ф.) находит завершение своего становления; в Боге беспокойный дух находит свое успокоение» [140]. Участие высшего голоса в диалоге – это и проблема ответственности диалога в его последнем пределе. Диалог достигает своей цели, когда Бог дает ответ вопрошающим его. Именно так выстроен диалог с Богом Иова, на который осторожно указывает Бахтин в ПТД как на образец для Достоевского.

Касаясь проблемы ответственности, Эбнер в последнем абзаце текста «Фрагментов» пишет, что на все вопросы, которые задает человек Богу, ответы даны две тысячи лет назад, в Библии. Задача человека – сделать или не сделать выбор в их пользу. За последней фразой книги Бахтина – «Таков полифонический роман Достоевского», видимо, нужно читать: «Такова полифония неслиянных голосов, утративших нераздельность». Таким образом, главный предмет размышлений Бахтина в книге о Достоевском – это кризис веры в русском обществе, начавшийся во времена Достоевского и достигший своего апогея в тоталитарном советском государстве.

Примечательно, что Эбнер на последней странице своей книги упоминает Достоевского и Кьеркегора как пророков, искавших «спасение в духе христианства» [189] и предсказавших катастрофы XX в. Они видели Европу, выражаясь словами Кьеркегора, которые цитирует Эбнер, стоящей на краю «бездонной пропасти», «готовую упасть в руки Бога» [189]. Кьеркегор связывал гибель Европы с нивелировкой личности, то есть по сути с уничтожением самого понятия полифонии, которую запечатлел Достоевский и которая была главной темой размышления Бахтина. В этом смысле полифония у Достоевского, не доросшая до уровня соборности и являющаяся собой не увенчанный высшим голосом плюрализм, представляется вполне положительным феноменом, особенно если помнить о процессе уничтожения личностных начал в человеке, набравшим силу в советские времена. В этом обстоятельстве, как я полагаю, кроется причина широкого спектра бахтинских оценок полифонического романа – от положительных до отрицательных.

Уместно в этой связи напомнить завершающий пассаж первой главы ПТД, не случайно вошедший также и в текст «Проблем поэтики Достоевского» (далее ППД): «Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым» (ППД, 42). Я думаю, он становится понятным до конца только с учетом книги Эбнера «Слово и духовные реальности», в которой речь идет о тех последних пределах диалогического общения, о которых вынужден был молчать Бахтин.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ebner F.* Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente / Hrg. von R. Hörmann. Wien; Berlin: Lit Verlag, 2009. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в квадратных скобках с указанием страниц.

² *Бочаров С.Г.* Комментарии [к «Проблемам творчества Достоевского»] // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М., 2000. В дальнейшем ссылки на это исследование будут даваться в скобках с указанием тома и страниц.

Bocharov S.G. Kommentarii [k «Problemam tvorcestva Dostoevskogo»] // Bahtin M.M. Sbranie sochinenij: V 7 t. Т. 2. М., 2000.

³ *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. В последующем цитировании этого труда Бахтина в скобках будут указаны сокращенное название – ПТД и номера страниц. Ссылки на другие работы Бахтина оформлены аналогичным образом.

Bahtin M.M. Problemy tvorcestva Dostoevskogo // Bahtin M.M. Sbranie sochinenij: V 7 t. Т. 2.

⁴ Замечу здесь, что Бахтин мог прочесть книгу Эбнера именно до 1925 г., если верно мое ранее высказанное предположение о том, что ее каким-то образом переслал ему Ганс Лимбах, знакомый Бахтина, тесно связанный с инсбрукским журналом «Бреннер». О нем Бахтин упоминает в своих беседах с В. Дувакиным. Лимбах, преподававший немецкий язык в богатых русских семьях, находился в России до 1919 г., но по всей вероятности, поддерживал связь с Бахтиным до своей смерти в 1924 г. Их объединял общий интерес к философии Кьеркегора, которая начиная с 10-х гг. XX в. была предметом осмысления в журнале «Бреннер». Сочинение Эбнера пронизано прямыми и непрямыми отсылками к идеям Кьеркегора, которого он почитал наравне с Достоевским. Вполне возможно, что эбнеровское указание на Достоевского, равновеликого, по его мнению, Кьеркегору, стало неким дополнительным импульсом для Бахтина в его обращении к творчеству русского классика.

⁵ Думается, есть все основания утверждать, что книга Эбнера, вышедшая в 1921 г., могла быть катализатором развития бахтинских идей, высказанных им в ФП и АГ. Вполне вероятно, что именно знакомство с идеями Эбнера побудило Бахтина отказаться от первого варианта книги о Достоевском от 1922 г.

⁶ Безусловно, тема слова в его отношении к духовным реальностям звучит и в буберовском «Я и ТЫ» (1923). Мы точно знаем, что эту книгу Бахтин читал. Но в ней все же нет той концептуальной цельности, которая отличает разработку проблематики слова у Эбнера. Кроме того, терминологическая близость в анализе указанной концепции у Бахтина и Эбнера свидетельствует о приоритетном для Бахтина значении книги Эбнера по сравнению с буберовским сочинением.

⁷ Общая для Эбнера и Бахтина проблема «предела» на лексическом уровне проявляется в том, что постоянно употребляемое Бахтиным в ПТД словосочетание «в последнем пределе» буквально повторяет излюбленный эбнеровский оборот «im letzten Grunde».

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Е.И. Зейферт

ОПТИМИСТИЧЕСКИЙ ФИНАЛ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ЖАНРЕ ОТРЫВКА

В финале большинства стихотворений в жанре отрывка лирический герой находит утешение в искусстве, природе, любви или дружбе. В статье подробно рассматривается обнаруженный в творчестве К. Батюшкова случай, когда одна лирическая ситуация развивается в двух жанровых формах, указанных поэтом в названиях (элегия и отрывок). Автор статьи предлагает собственную версию: «Элегия» была сокращена автором не столько по причинам личного характера (неразделённое чувство), сколько по причинам художественного порядка. Принципиальные отличия текстов определили разное идейно-тематическое содержание элегии и отрывка.

Ключевые слова: жанр; отрывок; элегия; лирический сюжет; финал; К.Н. Батюшков; А.С. Пушкин; пропуски текста (графический эквивалент); автобиографизм.

Монографически исследуя вслед за наблюдениями Ю. Тынянова, В. Сандомирской, Ю. Чумакова и других ученых¹ жанр отрывка – лирические стихотворения, имеющие в названии указание на стилизованную фрагментарность («Невыразимое (Отрывок)» В. Жуковского, «Осень (Отрывок)» А. Пушкина), автор статьи подробно изучил источники, пути формирования и жанрообразующие признаки данного явления².

Жанр отрывка имеет необычный зрительный образ: он стилизован под фрагмент текста (и бытия). Необходимо отличать жанр отрывка от пограничных явлений – текстовых фрагментов в буквальном смысле, фактов частичной публикации произведений, незаконченных и частично утерянных стихотворений и др.

Нередко стихотворения в этом жанре сопровождаются пометой «Отрывок». Фронтальное обследование русской поэзии XVIII–XIX вв. позволяет выявить 337 стихотворений, имеющих в названии помету «отрывок» или грамматическую конструкцию «из...». В результате осмысления этих произведений обнаруживается, что большая их часть (197 стихотворений) обладает устойчивыми признаками, совокупность которых позволяет говорить об особом жанре – отрывке. На этом основании составлен корпус текстов в жанре отрывка первой трети XIX в. – 144 стихотворения (8941,5 строки) 50 авторов.

Уже в 1820-е гг. критик Н. Полевой ставит отрывок в ряд с другими, устоявшимися в творческом сознании жанрами (посланием, элегией, песней, балладой): для отрывка, как и для других, полноправных жанров предлагается составить жанровые пародийные «отделья». Этот факт дока-

зывает узнаваемость отрывка читательской публикой первой трети XIX в.

Структуру и содержание жанра отрывка составляют следующие особенности:

1. Авторское указание на стилизованную фрагментарность в названии, выраженное пометами «отрывок» и «из...» в заглавии: Лермонтов М. Отрывок («На жизнь надеяться страшась...»); Тютчев Ф. Из «Фауста» Гете – и в подзаголовке: Языков Н. Меченосец Аран (Отрывок); Козлов И. Явление Франчески (Из «Осады Коринфа» лорда Байрона).

2. Специфика графики:

а) графическая нерасчлененность, или отсутствие графических пробелов: Батюшков К. Воспоминания. Отрывок;

б) пропуски текста, или графический эквивалент: Давыдов Д. Партизан (Отрывок);

в) начальная и (или) финальная неполные строки: Майков А. Рассказ духа (Отрывок);

г) начальное и (или) финальное многоточия: Тургенев И. Из поэмы, преданной сожжению.

3. Специфика строфики:

а) астрофичность: Жуковский В. Отрывок перевода элегии. Из Парни;

б) начальная и (или) финальная холостые строки: Туманский В. Век Елисаветы и Екатерины. Отрывок из послания к Державину.

4. Специфический хронотоп:

а) художественное время, открытое в вечное: Баратынский Е. Отрывки из поэмы «Воспоминания»;

б) художественное пространство, развернутое в бесконечное: Норов А. Отрывок из дидактического опыта об астрономии.

5. Оптимистический финал тематической композиции: Шевырев С. Елена. Отрывок из междудействия к «Фаусту».

6. Специфика тематики:

а) тема искусства, творческого познания мира: Тютчев Ф. Байрон. Отрывок (Из Цедлица);

б) тема высокой гармонии: Веневитинов Д. Отрывки из «Фауста»;

в) образ исключительного героя: Грибоедов А. Юность вещего (Из пролога).

7. Финальное сравнение «спадающего» типа: Одоевский А. Отрывок (Из «Послов Пскова»).

Константой жанра отрывка является авторское указание на стилизованную фрагментарность, выраженное названием или графически (графический эквивалент, начальная и финальная неполные строки, начальное и финальное многоточия) и строфически (начальная и финальная холостые строки). Вербальные, графические и строфические средства указания на фрагментарность могут выступать как самостоятельно, так и в комбинации.

Доминантами отрывка предстают такие его признаки, как: а) графическая нерасчлененность (89,6% произведений) и б) астрофичность (85,6%), подчеркивающие цельность отрывка как «осколка бытия»; в) оптимистический финал тематической композиции (67,4%), обусловленный стремлением нивелировать романтическую «мировую скорбь»; г) художественное пространство, открытое в бесконечное (60,4%), и д) художественное время, обращенное в вечное (59,0%), придающие художественному миру отрывка вселенский масштаб.

Анализ круга мотивов в жанре отрывка выявил его ярко выраженные тематические тяготения. Практически две трети отрывков (61,1%) содержат тему искусства, творческого познания мира, которая формируется четырьмя подтемами – вдохновения, уединения, «невыразимого», поэта (художника, музыканта). Эти подтемы дают специфические комбинации мотивов, складывая следующую жанровую концепцию отрывка. Возвеличенный в отрывке человек искусства, избранник вдохновения, обитающий в идеальном для творчества топосе (названном нами «locus artis»), обретает возможность выразить «невыразимое»: постичь Бога, вечность и бесконечность, природу, тайны собственной души и дать название неуловимому (Вяземский П. Деревня. Отрывки; Грибоедов А. Отрывок из Гете; Тютчев Ф. Из Шекспира («Любовники, безумцы и поэты...») и др.). Оптимистический финал, указанный в качестве доминанты отрывка, обуславливает подобное развертывание мотивов темы искусства.

Идейно-эмоциональный комплекс жанра отрывка определяет также тема высокой гармонии и образ исключительного героя, не обязательно связанные с темой искусства. Образ экстраординарного лирического героя отрывка, помимо мотивов, создается особой субъектной организацией текста, воплощающейся в императивности высказываний субъекта: Тютчев Ф. Байрон. Отрывок (Из Цедлица).

В русских отрывках обнаруживаются как следы влияния конкретных романтических идей (Жуковский В. Невыразимое (Отрывок)), так и прямые переложения отдельных мест из манифестов западных романтиков (Шевырев С. Портреты живописцев). Литературные трактаты европейских романтиков стали для жанра отрывка эстетико-философской основой. В них были отражены основные романтические идеи: культ творчества по наитию («чувство мистического»); интерпретация человека искусства как гения и пророка, срывающего завесу с истины; возможность постичь силу искусства тайны природы, вечности и бесконечности; фрагментарность, сопряженная с универсумом; восстановление «подлинного духа» античной гармонии. Европейские романтические концепции, воспринятые русскими поэтами, детерминировали образование перечисленных ранее жанрообразующих признаков отрывка.

Рассмотрение материала в диахроническом аспекте на данный момент выявляет 8 умозрительных и конкретных источников жанра отрыв-

ка, как-то: 1) литературные манифесты западноевропейских романтиков; 2) «отрывки» из античной антологии; 3) оссианические «отрывки»; 4) «фрагменты» Андре Шенье; 5) драма; 6) поэма; 7) элегия; 8) послание. При всем своеобразии жанровых источников отрывка (жанров драмы, поэмы, элегии, послания) способы их освоения отрывком были сходными:

1) вычленение отрывка из оригинального текста: из драмы – Грибоедов А. Юность вещего (Из пролога); из поэмы – Хомяков А. Вадим (Отрывок из неоконченной поэмы); из элегии – Батюшков К. Воспоминания. Отрывок; из послания – Жуковский В. Невыразимое (Отрывок);

2) вычленение отрывка из иноязычного текста: Веневитинов Д. Отрывки из «Фауста»; Батюшков К. Сон воинов. Из поэмы «Иснель и Аслега»; Жуковский В. Перевод отрывка элегии. Из Парни; Озеров В. Из послания Буало к Расину;

3) стилизация отрывка под «осколок» другого жанра: Бестужев (Марлинский) А. Отрывок из комедии «Оптимист»; Одоевский А. Чалма. Отрывок из повести; Пушкин А. Гроб юноши; Полежаев А. Отрывок из послания к А.П. Л<озовском>у.

Утверждая решение романтической проблемы выражения «невыразимого», отрывок зачастую завершается оптимистическими мотивами. Из 144 исследуемых отрывков 1800–1830-х гг. практически две трети (97 стихотворений) имеют оптимистический финал тематической композиции³. Лирический герой (героиня) находит утешение в искусстве (см., например, Бенедиктов В. «С могучей страстию в мучительной борьбе...», стихотворение из цикла «Отрывки (Из книги любви)»; Писарев Н. Отрывок из поэмы «Грация»), природе (Жуковский В. Отрывок (Подражание) («О счастье дней моих, куда, куда стремишься?..»); Отрывок перевода элегии. Из Парни), счастливых воспоминаниях и мечтах (Батюшков К. Воспоминания. Отрывок; Глебов Д. Отрывок из поэмы «Воспоминания»), любви и дружбе (Шевырев С. Елена. Отрывок из междудействия к «Фаусту»; Пушкин А. «Поедем, я готов: куда бы вы, друзья...»).

В тех случаях, когда отрывок является вольным переводом фрагмента иноязычного произведения с пессимистическим финалом, русский автор практически всегда от такой концовки отказывается. Ярким примером может послужить «Отрывок из Гете» А. Грибоедова, являющийся вольным переводом «Театрального вступления» из трагедии И.-В. Гете «Фауст». «Театральное вступление» Гете завершается приказанием Директора театра Поэту творить так, чтобы привлечь в театр толпу. Грибоедов заканчивает свой отрывок на возвеличивании Поэтом возможностей искусства, отрешая творца от пошлости и суесть публики.

Нередко в отрывке обретение лирическим героем гармонии сопровождается его устремленностью в вечность и бесконечность, как, например, в упомянутых примерах из А. Грибоедова и Д. Глебова. Романтическая художественная условность позволяет видеть оптимистический пафос в об-



ращенности в вечное и бесконечное, впоследствии ставшей отчасти пессимистической для экзистенциального человека.

Безусловно, мы можем говорить только об относительно оптимистическом исходе лирических событий в отрывке, и в первую очередь в сравнении с абсолютно безысходным содержанием романтической элегии, воспринимаемой как знак романтической эпохи. Именно по оптимистическому финалу отрывок легко отличим от нередко отождествляемого с ним элегического жанра, пессимистичного по своему содержанию и, в частности, по тематическому финалу. Ограничим материал сопоставительным анализом элегии и отрывка, что проиллюстрирует принципиальную важность оптимистического исхода тематической композиции в жанре отрывка.

Отрывок, взаимодействуя с элегией и вступив с ней в оппозицию, обретает оптимистический финал, как мы увидели по времени создания стихотворений-отрывков, на ранней стадии своей жизни – в 1800–1810-е гг. Так, оптимистический финал тематической композиции имеют все отрывки К. Батюшкова («Воспоминание», 1807–1809; «Отрывок из XVIII песни “Освобожденного Иерусалима”», 1808–1809; «Отрывок из I песни “Освобожденного Иерусалима”», 1809; «Воспоминания. Отрывок», 1815) и В. Жуковского («Отрывок перевода элегии. Из Парни», 1806; «Отрывок. (Подражание)», 1806; «Отрывок из Делилева “Дифирамба на бессмертие души”», 1806; «Отрывок из “Мессиады”», 1810-е гг.; «Уединение (Отрывок)», 1813; «Невыразимое (Отрывок)», 1819). Значит, в связи с исследованием этого жанрового признака целесообразно обращаться уже к творчеству ранних русских романтиков.

В лирике К. Батюшкова обнаруживается интересный случай, когда одна поэтическая мысль фигурирует в двух жанровых формах, в заглавиях обозначенных самим автором как «отрывок» и «элегия». Речь идет о стихотворениях «Воспоминания. Отрывок» и «Элегия» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...»).

В 1815 г. Батюшковым была написана элегия «Воспоминания», впоследствии переименованная в «Элегию» (90 стихов). Ее первая часть без трех строк (55 стихов плюс введенные в новый текст первая и последняя строки отточий) вошла в «Опыты в стихах и прозе» под названием «Воспоминания. Отрывок». Полный текст стихотворения впервые был опубликован в книге «XXV лет. 1859–1884. Сборник, изданный комитетом общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым». В современных изданиях публикуется либо только полный текст стихотворения «Элегия»⁴, либо только сокращенный текст под названием «Воспоминания. Отрывок»⁵, либо и полный и сокращенный тексты как самостоятельные произведения под названиями «Элегия» и «Воспоминания. Отрывок»⁶.

Стихотворение «Воспоминания. Отрывок» – одно из известных произведений Батюшкова и уже являлось объектом литературоведческого анализа (к примеру, в исследовании Т. Савченко⁷). Однако в жанровом аспекте



текст никем обстоятельно не изучен. Сопоставительного анализа стихотворений «Воспоминания. Отрывок» и «Элегия» проведено не было, т.к. в литературоведении бытует мнение, что это две редакции одного стихотворения, а не два самостоятельных текста (Н. Фридман⁸; И. Семенко⁹; В. Кошелев¹⁰). Так, В. Кошелев в своей монографии «Константин Батюшков. Странствия и страсти» не делает различия между этими двумя текстами, цитируя ст. 63–68, 72–78, 87–90 «Элегии» как строки из стихотворения «Воспоминания. Отрывок», в нем отсутствующие¹¹.

В сборнике «XXV лет...» 1884 г., кроме «Элегии», напечатано еще одно стихотворение Батюшкова, и публикация их снабжена следующим издательским примечанием:

«В бумагах В.А. Жуковского, разобранных его сыном Павлом Васильевичем, нашлось несколько стихотворений К.Н. Батюшкова, до сих пор неизвестных в печати.

Первое из этих стихотворений представляет собой первоначальную редакцию пьесы “Воспоминания”, находящуюся во всех изданиях сочинений К. Батюшкова, но редакцию интересную преимущественно тем, что она содержит в себе окончание пьесы. Окончание это, начиная со стиха 59-го, до сих пор не было в печати, а между тем оно существенным образом дополняет смысл всего стихотворения; опущение этих заключительных стихов в прежних изданиях объясняется чисто личными причинами: элегия содержит в себе историю несчастной любви поэта»¹².

Из этого примечания не совсем понятно, считает издатель «Элегию» и «Воспоминания. Отрывок» разными текстами или же рассматривает их как две редакции одного стихотворения. Так, с одной стороны, издатель сообщает о том, что «нашлось несколько стихотворений К. Батюшкова, до сих пор неизвестных в печати», и об «Элегии» пишет как о «первом из этих стихотворений». Значит, «находящееся во всех изданиях сочинений К. Батюшкова» стихотворение «Воспоминание. Отрывок» является произведением, «существенным образом» отличным от «Элегии», хотя во многом, возможно, с ней и совпадающим. Но тут же автор примечания называет «Элегию» «первоначальной редакцией пьесы “Воспоминания”», содержащей окончание текста, прежде не публикуемое по «чисто личным» причинам, и раскрывает читателю эти причины, а именно «несчастную любовь поэта»¹³.

Может сложиться впечатление, что помета «отрывок», появившаяся в «Опытах...» при стихотворении «Воспоминания», указывает на неполноту текста. Н. Фридман, комментирующий факт появления подзаголовка «Отрывок» и пропусков текста, апеллирует к строкам Батюшкова из его письма Жуковскому от 27 сентября 1816 г.: «Вяземский послал тебе мои элегии. Бога ради, не читай их никому и списков не давай, особливо Тургеневу. Есть на то важные причины, и ты, конечно, уважишь просьбу друга. Я их не напечатаяю»¹⁴. Как видим, в письме Жуковскому Батюшков писал



не о намерении сократить текст «Элегии», а о нежелании печатать свои любовные элегии (тем не менее, как мы отмечали, поэт опубликовал это стихотворение в «Опытах...»). Однако Н. Фридман¹⁵, как и издатель сборника 1884 г., а также солидаризирующиеся с ними И. Семенко¹⁶ и В. Кошелев¹⁷ предполагают, что стихотворение не было опубликовано полностью потому, что в «отброшенных» 32 стихах говорилось о неразделенной любви Батюшкова к А.Ф. Фурман. Аргументация Н. Фридмана, И. Семенко, В. Кошелева довольно интересна и убедительна, если принять во внимание индивидуальные психологические особенности Батюшкова, но она не представляется исчерпывающей. К этой версии мы добавим свои соображения.

В. Кошелев, описывая жизнь К. Батюшкова, отмечает, что в то время как Н. Гнедич, тоже любивший красавицу Анну Фурман, «до поры до времени скрывал свои чувства» к ней, «сам Батюшков не умел и не хотел их скрывать»¹⁸. Когда Батюшков уехал на войну, «друзья его в переписке своей замечали, что сердце поэта “не свободно”»¹⁹. Вернувшись с войны, Батюшков не встретил со стороны А. Фурман взаимности, и их свадьба не состоялась. Сам Батюшков о своей душевной трагедии писал лишь в письме к Е.Ф. Муравьевой²⁰ и в стихотворении «Элегия». Но так как, по всей видимости, личная неудача поэта была «секретом Полишинеля», скрывать ее было бессмысленно. И Батюшков не стремился к этому всеми средствами. Он лишь соблюдал элементарную «конспирацию», чтобы оградить себя от излишних пересудов. Это подтверждается следующими фактами.

Как известно, автор и лирический герой не тождественны. Образ лирического героя «Элегии», сложенный мотивами странничества, «осиротелого гения» и т.п., далек от биографического автора. Но «Элегия» «автобиографична», и, может быть, в большей степени, чем многие другие стихотворения Батюшкова, о чем говорит наличие в ней конкретных топонимов «Жувизи», «Ричмон» и др., настолько частных, что автор снабдил стихотворение примечаниями и не преминул восхититься в них приятностью природы описываемых мест. Батюшков мог предполагать, что читатель будет идентифицировать лирическое «я» и автора «Элегии». Но и в этом случае у Батюшкова не было необходимости сокращать стихотворение в стремлении скрыть свои чувства к А.Ф. Фурман, так как поэт, щадя свою чувствительность, предусмотрел полную анонимность женского образа в «Элегии». «Отсеченные» 32 стиха включают самые общие сетования лирического героя с обилием элегических клише («счастье мне коварно изменило», «следы сердечного терзанья», «мне бремя жизнь» и т.п.) и отвлеченный портрет элегической красавицы. Структура стихотворения, органично вбирающая в себя «географизмы», не содержит конкретных черт любимой женщины, реального или хотя бы условного ее имени. Поэтическая традиция первой трети XIX в. не практиковала использования в стихотворной ткани реальных собственных имен, но случай появления имени «Эмилия»



(прототип – Эмилия Мюгель) обнаружен нами в стихотворении Батюшкова «Воспоминание <Полный текст стихотворения>» (подзаголовок поставлен В. Кошелевым). В «Элегии» же Батюшков избежал конкретизации, и именно потому что уже в первоначальном замысле стихотворения хотел скрыть от возможных читателей болезненно переживаемую любовную неудачу.

На основании этого к версии Н. Фридмана, И. Семенко и В. Кошелева можно добавить еще одну версию: независимо от того, догадывается ли читатель о личности изображаемой в стихотворении безответно любимой женщины, поэт не хотел предстать в глазах читателя несчастным человеком. В обоих случаях остается неясным, почему мнительный поэт исключил из текста «Элегии» 32, а не 28 заключительных стихов, не сохранив стихи 59–62 (назовем этот фрагмент «последним этапом мечтаний»), которые, как никакие другие в «Элегии», выражают уверенность лирического героя в его подруге: «Исполненный всегда единственно тобой,/ С какою радостью ступил на брег отчизны!/ “Здесь будет, – я сказал, – душе моей покой,/ Конец трудам, конец и страннической жизни». Стремясь не афишировать своих любовных переживаний, поэт мог бы исключить из элегии не только пессимистический финал (стихи 56–90), но и не менее пессимистическое начало (стихи 1–23). Читателю, чтобы догадаться о крушении батюшковских надежд на счастье, достаточно было бы прочесть начало элегии, содержащее строки «<...> туда влечет меня осиротелый гений <...> где счастья нет следов <...> ни дружбы, ни любви» и им подобные. И, в конце концов, желая скрыть от читателей подробности своей личной жизни, Батюшков мог бы, как и намеревался, вовсе не публиковать стихотворения или опубликовать его частично, но без пометы «отрывок» и пропусков текста, как бы намекающих на существование полной версии элегии и допускающих всякого рода домыслы.

Так что личные причины сокращения «Элегии» (та, которую отмечают Н. Фридман, И. Семенко и В. Кошелев, и та, которую допускали мы) не были для поэта основополагающими. Во всяком случае, на наш взгляд, они обязательно сопрягались с художественными исканиями Батюшкова. В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что, хотя начальные строки элегии и отрывка совпадают («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...»), отрывок открывается строкой графического эквивалента, указывающей на пропуск текста. Это мистификация. Первая, внелегическая, строка отрывка не указывает на купюры, а выполняет другую, типичную для жанра отрывка, функцию. Такой же смысл приобретает и последняя строка, о чем будет сказано подробнее ниже. Принципиальным отличием этих стихотворений предстает, судя по их содержанию, эстетическая тональность исхода тематической композиции – пессимистическая в элегии и оптимистическая, появившаяся после отсечения скорбного элегического финала, в отрывке. Мы полагаем, что эстетическая тональность финала является в данном случае жанровым различителем.



Чтобы доказать, что стихотворение «Воспоминания. Отрывок» не часть «Элегии», а самостоятельное произведение, вышедшее из лона элегии, но имеющее иной жанровый статус – отрывка, сопоставим эти стихотворения.

Уже на беглый взгляд обнаруживаются принципиальные отличия: тексты имеют разные названия; в структуру отрывка введены начальная и заключительная строки графического эквивалента, отсутствующие в элегии; отрывок на 3 стиха меньше соответствующего ему элегического текста; имеются лексические разночтения; элегия, в отличие от отрывка, снабжена авторскими примечаниями.

В названии «Элегия» заключается указание на жанровую принадлежность. Слово «отрывок» в подзаголовке стихотворения «Воспоминания», как мы предполагаем, также является жанровой пометой. Характерно, что отрывок сохранил первоначальное название элегии – «Воспоминания». Наши наблюдения над жанром отрывка показывают, что воспоминания в этом жанре не замкнуты в прошлом, а так же, как и мечты, продлены в вечном и, предоставляя лирическому герою возможность ощутить свободу и душевный покой, являются одним из источников его поэтического вдохновения. Лирический герой как в отрывке, так и в элегии оставлен и возлюбленной и Музой. Но, судя по содержанию обоих текстов, поэтическое дарование сохраняется за героем отрывка, в то время как элегический герой вновь не обретает его. И если герой элегии не находит выхода из создавшейся ситуации и впадает в крайнее уныние, то, как мы имеем основания предполагать, лирический герой отрывка, в отличие от предельно разочарованного лирического «я» элегии, обретает утешение в счастливых мечтах и воспоминаниях, проснувшихся в его творческом воображении. Имея это в виду, проследим развитие лирического переживания в обоих текстах.

В начальных строках «Элегии» лирический герой, пребывая «под новым бременем печали», сетует на угасание своего поэтического дара (стихи 1–14). Пространное сравнение лирического героя со «странником» (стихи 15–24), отобразив крайнее отчаяние героя, переходит в его эмоциональную апелляцию о спасении к «ты» как «последнему сердца другу», «опоре сладкой», «надежде», «утешенью», «хранителю ангелу» (стихи 25–28). Лирический герой, странник, неустрашимый воин, углубляется в мир прошлых иллюзий (в дальнейшем этот фрагмент (стихи 29–62) мы называем «воспоминания о мечтах»): образ возлюбленной он «таил <...> залогом всего прекрасного... и благости Творца», во взаимной любви видел будущий «покой», «конец трудам», «конец страннической жизни».



«Воспоминания о мечтах», открывшие путь исцеления героя от душевных страданий, внезапно обрываются: «Ах, как обманут я в мечтании моем!» (ст. 63). Лирический герой, осознав тщету своих упований, убеждается в безнадежном угасании своего поэтического дарования с исчезновением источников вдохновения – «упованья», «дружбы», «любви» (стихи 64–90). Таким образом, тематическая композиция элегии кольцевая, и схематически ее можно представить следующим образом: уныние – взлет – уныние.

Стихотворение «Воспоминания. Отрывок» включает в себя сеговения лирического героя на угасание дара (стихи 2–15), аналогию со «странником» (стихи 16–22), обращение за поддержкой к любимой (стихи 23–26) и большую часть (30 стихов из 34) «воспоминаний о мечтах» (стихи 27–56). В структуре отрывка есть к тому же графический эквивалент текста (начальная и заключительная строки), воздействующий на развитие лирического сюжета. Создается иллюзия, что тезис «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» не первая строка отрывка, а лишь неожиданный спад в развитии лирической мысли, до этого, возможно, более оптимистической. Следовательно, и в отрывке мы, вероятно, наблюдаем композиционное кольцо, но прямо противоположное элегическому: взлет – уныние – взлет. И заключительная строка графического эквивалента указывает здесь, конечно, не на строки, выпущенные из «Элегии», а на принципиально иные, предполагаемые, строки, диктуемые всем ходом лирического сюжета отрывка, стремящегося к оптимистической развязке.

Последние пункты в схемах глубже и сильнее, чем первые. Нисходящий финал элегии знаменует более тягостное уныние, чем в первых строках: страдание лирического героя четче обрисовывается после передачи его «воспоминаний о мечтах». Восходящая концовка отрывка также несомненно сильнее начала, лишь намеченной строкой графического эквивалента. В финале пропуск текста выразительнее, т.к. не самостоятелен, как в начале стихотворения, а сопровождает оптимистический контекст, принимая и углубляя его содержание, а именно – возможное разрешение скорби и более высокий полет фантазии. Под воздействием столь художественно сильной развязки лирических событий читатель отрывка не может сомневаться, что к герою, живописующему свои прошлые мечты, вернулся поэтический дар.

«Реальная» лирическая ситуация («уныние») в обоих текстах протекает в настоящем времени: «На крае гибели так я зову в спасенье/ Тебя...». В элегии горестным настоящим, начальным и конечным пунктами композиции («уныние»), с обеих сторон замкнуто светлое прошлое и будущее, «воспоминания о мечтах» («взлет»). Иначе – в отрывке, где значительный



по объему «взлет» (если «воспоминания о мечтах» в элегии занимают 34 стиха из 90, то в отрывке – 31 из 57) отодвигает назад и закрывает собой «уныние». Читатель, подходя к финалу отрывка, погружается в мир воспоминаний и мечтаний лирического героя и, очевидно, забывает о его душевной трагедии.

Задумавшись, почему Батюшков не переносит в текст отрывка стихи 59–62, названные нами «последним этапом мечтаний» лирического героя. Целесообразно обратить внимание на их композиционное место в элегии.

«Последний этап мечтаний» в элегии расположен между пейзажем и крушением всего, «что сердцу сладко льстило», «что было тайною надеждою всегда». Пейзажное описание сложено топонимами («Швеция», «Троллетана») и другими предметными мотивами («скалы», «берега», «села», «кущи» и др.). Изображается предельно конкретный, узкий локус, где лирический герой предавался мечтам о возлюбленной. Отрывок завершается описанием того же ландшафта, но с иными художественными целями: следующий за величавым описанием природы графический эквивалент в отрывке открывает перспективу в вечность и бесконечность, включая художественный мир стихотворения во вселенский масштаб.

Изменению хронотопа способствуют и глагольные формы, оставшиеся в отрывке после разреза элегического текста именно там, где это сделал автор. В тех 30 стихах «воспоминаний о мечтах», что фигурируют и в отрывке и в элегии, преобладают глаголы несовершенного вида («...летел... приносил... следовал... забывал... мечтал... учил» и т.д.). Это хотя и не нивелирует протекаемость лирических событий в прошедшем, т.е. элегическом времени, но в сочетании с анафорой «Как часто <...>» утверждает цикличность, повторяемость событий, а значит, их некоторую статику и большую легкость обращения в «вечное настоящее», присущее отрывку. Пейзажное описание в «воспоминаниях о мечтах» построено на глаголах настоящего времени («В лесах, где Жувизи гордится над рекою/ И Сейна по цветам льет серебряный кристалл...») и несет идею непричастности природы к окружающим событиям. «Последний этап мечтаний», оставшийся за текстом отрывка, являет собой «кусочек» действия совершенного, а не совершаемого («ступил... сказал... здесь будет <...> конец трудам, конец и страннической жизни»), что утверждает законченность (даже семантически – «конец»), противоречащую характерной для отрывка идее вечности и, следовательно, вечной незавершенности.

Таким образом, если бы Батюшков все же перенес в текст стихотворения «Воспоминания» «последний этап мечтаний», то нарушился бы



хронотоп отрывка: заключительный стих графического эквивалента лишился бы высокой функции воплощения вечности и бесконечности и продолжил мечтания в довольно приземленном свете («конец страннической жизни»).

Проведенный нами анализ лексических различий отрывка и элегии позволил сделать следующие наблюдения. Лексические различия в стихотворениях «Элегия» и «Воспоминания. Отрывок» незначительны, но, без сомнения, играют определенную роль. Так, развернутое сравнение лирического героя со «странником, брошенным из недра ярых волн», в отрывке на три стиха меньше, чем в элегии²¹. В тексте отрывка опущены зловещие мотивы («берег дикий и кремнистый», «валы ревущие», «молнии змеисты», «свинцовый небосклон»), в элегии усугубляющие одиночество и отчаяние лирического героя. Далее – отличаются друг от друга следующие контексты:

На крае гибели так я зову в спасенье
Тебя, последний сердца друг!
Опора сладкая, надежда, утешенье
Средь вечных скорбей и недуг!
Хранитель ангел мой, оставленный мне Богом!..

(«Элегия»)

На крае гибели так я зову в спасенье
Тебя, последняя надежда, утешенье!
Тебя, последний сердца друг!
Средь бурей жизни и недуг
Хранитель ангел мой, оставленный мне Богом!..

(«Воспоминания. Отрывок»)

Перестановка мотивов («последний сердца друг», «надежда», «утешенье») практически ничего не изменяет в содержании текстов. Зато примечательно, что в элегии говорится о «вечных скорбях», среди которых лирический герой ищет спасения, а в отрывке всего лишь о «бурях жизни». «Вечная скорбь» – знак тотального пессимизма романтической элегии (ср.: «мировая скорбь»). Упоминаемые же в отрывке «бури жизни» – явление преходящее и, конечно, вполне преодолимое для героя отрывка – воина, поэта, мечтателя.

Описанный нами интересный материал Батюшкова не предстает случайным. У того же Батюшкова имеется еще один, более ранний (1807–1809 гг.) случай существования двух жанров на одной текстовой основе – элегии с пессимистическим итогом и отрывка с итогом оптимистическим.



Это стихотворения «Воспоминание» (43 стиха) и названное В. Кошелевым «Воспоминание <Полный текст стихотворения>» (112 стихов). В данном случае не отрывок возникает из уже имеющейся элегии, как было в жанровой паре «Воспоминания. Отрывок» и «Элегия», а, напротив, на основе отрывка путем прибавления 69 стихов, содержащих развитие лирического действия и пессимистическую лирическую развязку, создается элегия. Другой пример: «Отрывок перевода элегии. Из Парни», 1806, В. Жуковского. Русский поэт экспериментирует не с собственной, а с иноязычной элегией, на оптимистической ноте обрывая перевод элегического текста Э. Парни и отмечая оборванность строкой графического эквивалента.

Есть и более поздние аналогичные упомянутым примеры, подтверждающие закрепление оптимистического исхода тематической композиции в отрывке. Нельзя не указать случай подобного отражения одного текста в двух жанрах, найденный нами у А. Пушкина. Перебеленный текст стихотворения Пушкина «Ты, сердцу непонятный мрак...», относящийся к 1822 г. и связываемый Б. Томашевским с замыслом большого произведения о Тавриде²², получает авторское заглавие «Отрывок». Стихотворение завершается, как часто и происходит в отрывке, оптимистической темой любви к поэзии. Этот текст, как отмечает Б. Томашевский, в 1825 г. «в сильно сокращенном и переработанном виде, с измененным смыслом, послужил для создания элегии “Люблю ваш сумрак неизвестный...”»²³. В 1826 г., по сведениям Л. Фризмана, Пушкин публикует новый текст под названием «Элегия» в «Московском телеграфе»²⁴. Композиция элегического текста в сравнении с тематическим построением отрывка принципиально изменена. Тема поэзии, в отрывке финальная, здесь перенесена в начало стихотворения. Оптимистический импульс иссякает на 17 стихе, и вплоть до заключительной 28 строки лирический герой сожалеет о том, что, вероятно, «с ризой гробовой» он забудет «мир земной», а значит, заверения поэтов в возможности навещать из того мира «места, где было все милей», и утешать «сердца покинутых друзей» лишь «пустые мечты». Как видим, пушкинские отрывок и элегия, созданные на основе одного и того же текста, различаются по эстетической тональности финала – относительно оптимистической в отрывке и пессимистической в элегии.

Подведем итоги наблюдений. Судя по нашей статистике, относительно оптимистический финал является одной из устойчивых доминант жанра отрывка: из 144 отрывков оптимистический исход имеют 97 стихотворений, что составляет 67,4% от общего числа; художественное пространство, развернутое в бесконечное – 87 (60,4%); художественное время, переходящее в вечное – 85 (59,0%). Судя по содержанию отрывков, оптимисти-



ческий финал тематической композиции в исследуемом жанре зачастую связан с комплексами мотивов темы искусства: лирический герой обретает счастье как собственно в искусстве, так и в природе, воспоминаниях, мечтах, любви, дружбе, являющихся, по нашим наблюдениям, источниками вдохновения для Поэта (Художника, Музыканта) в художественном мире отрывка. Таким образом, оптимистический исход композиции в отрывке предстает весомым количественным и качественным показателем, являясь едва ли не самым важным элементом в создании концепции «выражения невыразимого», ставшей, как мы попытались показать при изучении тематики отрывка, его жанровой концепцией.

С целью исследования оптимистического финала в жанре отрывка мы обратились к анализу обнаруженного нами в творчестве К. Батюшкова интересного случая: одна поэтическая мысль (лирический герой покинут и возлюбленной и Музой) предстает в двух жанровых формах, указанных автором в названиях («Элегия» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...») и «Воспоминания. Отрывок»).

Используя материалы текстологических комментариев Н. Фризмана, И. Семенко, В. Кошелева, мы выдвигаем собственную версию о причинах существования двух жанровых вариантов одного и того же текста: «Элегия» была сокращена не столько по причинам личного характера, как считают вышеназванные комментаторы, сколько по причинам эстетического плана.

Материал, осмысленный здесь главным образом с точки зрения развития лирического переживания и тематической композиции, а также с точки зрения авторских указаний на жанр, функций графического эквивалента, появившегося в отрывке, хронотопа, позволяет сделать следующие выводы. Различие в объеме и композиции было вызвано изменениями в образной системе и, в конечном итоге, определило различное идейно-эмоциональное содержание стихотворений «Элегия» и «Воспоминания. Отрывок». «Тотальное» (Ю. Манн) разочарование лирического героя элегии сменилось на сравнительно оптимистическое мироощущение в отрывке. Относительно замкнутый художественный мир элегии в отрывке преобразуется, обращаясь в вечность и бесконечность.

Сопоставление двух жанров, возникших на основе одного и того же текста, делает наглядным сходство и различие отрывка и элегии, а также механизм образования отрывка из элегии. Совершенно очевидно, что элегия как более разработанный жанр дала основу (темы, мотивы, стилевые клише и др.) новому жанру – отрывку. Отрывок, вполне успешно усваивая элегические традиции, через преодоление элегической «мировой скорби»

в иллюзии приобщения к вечному и бесконечному приобретает собственные жанровые признаки. Это происходит, в первую очередь, благодаря композиционным изменениям, а именно приобретению отрывком оптимистического финала тематической композиции.

Другие примеры из К. Батюшкова, В. Жуковского, А. Пушкина подтверждают эти наблюдения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 49; *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 42–51, 255–257, 263; *Сандомирская В.В.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкинские исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 69–82; *Чумаков Ю.Н.* «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник: Уч. записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Псков, 1972. С. 29–42; *Вацуро В.Э.* Жанры // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. Мануйлов. М., 1981. С. 160–161; *Лебедева О.Б.* Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск, 1992 и др.

Тунжанов Ю.Н. Problema stihotvornogo jazyka: Stat'i. M., 1965. S. 49; *Тунжанов Ю.Н.* Pojetika. Istorija literatury. Kino. M., 1977. S. 42–51, 255–257, 263; *Sandomirskaja V.V.* «Otryvok» v poeziji Pushkina dvadcatyh godov // Pushkinskie issledovanija i materialy. T. IX. L., 1979. S. 69–82; *Chumakov Ju.N.* «Osen'» Pushkina v aspekte struktury i zhanra // Pushkinskij sbornik: Uch. zapiski LGPI im. A.I. Gercena. Pskov, 1972. S. 29–42; *Vacuro V.E.* Zhanry // Lermontovskaja jenciklopedija / Gl. red. V. Manujlov. M., 1981. S. 160–161; *Lebedeva O.B.* Dramaturgicheskie opyty V.A. Zhukovskogo. Tomsk, 1992 i dr.

² *Зейферт Е.И.* Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века. Караганда, 2001; *Зейферт Е.И.* Жанр отрывка: структура и содержание. Караганда, 2004.

Zeifert E.I. Zhanr otryvka v russkoj poeziji pervoj treti XIX veka. Karaganda, 2001; *Zeifert E.I.* Zhanr otryvka: struktura i sodержanie. Karaganda, 2004.

³ О финале произведения см.: *Тона В.И.* Финал // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972; о лирическом сюжете: *Малкина В.Я.* О лирическом сюжете в стихотворении А.С. Пушкина «Зимний вечер»: заметки к теме // Поэтика русской литературы: Сб. статей: К 80-летию профессора Ю.В. Манна. М., 2009. С. 184–187; *Малкина В.Я.* К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. 2010. № 2. С. 11–14.

Tjura V.I. Final // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. T. 7. M., 1972; *Malkina V.Ja.* O liricheskom sjuzhete v stihotvorenii A.S. Pushkina «Zimnij večer»: zametki k teme // Pojetika russkoj literatury: Sb. statej: K 80-letiju professora Ju.V. Manna. M., 2009. S. 184–187; *Malkina V.Ja.* K probleme opredelenija lirichesko go sjuzheta // Vestnik RGGU. 2010. № 2. S. 11–14.

⁴ *Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Фридмана. М.; Л., 1964. С. 198–200.

Batjushkov K.N. Polnoe sobranie stihotvorenij / Vstup. st., podgot. teksta i primech. N.V. Fridmana. M.; L., 1964. S. 198–200.

⁵ *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1978. С. 212–213.

Batjushkov K.N. Opyty v stihah i proze / Izd. podgot. I.M. Semenko. M., 1978. S. 212–213.

⁶ *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Опыты в стихах и прозе. Произведения, не вошедшие в «Опыты...» / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В.А. Кошелева. М., 1989. С. 173–174, 406–408.

Batjushkov K.N. Sochinenija: V 2 t. T. 1: Opyty v stihah i proze. Proizvedenija, ne voshedshie v «Opyty...» / Sost., podgot. teksta, vstup. st. i komment. V.A. Kosheleva. M., 1989. S. 173–174, 406–408.

⁷ *Савченко Т.Т.* Мотив воспоминания в «Опытах в стихах и прозе» К. Батюшкова // Тезисы докладов к научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения К.Н. Батюшкова. Вологда, 1987. С. 14–15.

Savchenko T.T. Motiv vospominanija v «Opytah v stihah i proze» K. Batjushkova // Tezisy dokladov k nauchnoj konferencii, posvjaschennoj 200-letiju so dnja rozhdenija K.N. Batjushkova. Vologda, 1987. S. 14–15.

⁸ *Фридман Н.В.* Примечания // Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Фридмана. М.; Л., 1964. С. 305.

Fridman N.V. Primechanija // Batjushkov K.N. Polnoe sobranie stihotvorenij / Vstup. st., podgot. teksta i primech. N.V. Fridmana. M.; L., 1964. S. 305.

⁹ *Семенко И.М.* Примечания // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1978. С. 212–213.

Semenko I.M. Primechanija // Batjushkov K.N. Opyty v stihah i proze / Izd. podgot. I.M. Semenko. M., 1978. S. 212–213.

¹⁰ *Кошелев В.А.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 197–199; *Кошелев В.А.* Комментарии // Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Опыты в стихах и прозе. Произведения, не вошедшие в «Опыты...» / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В.А. Кошелева. М., 1989. С. 452.

Koshelev V.A. Konstantin Batjushkov. Stranstvija i strasti. M., 1987. S. 197–199; *Koshelev V.A.* Kommentarii // Batjushkov K.N. Sochinenija: V 2 t. T. 1: Opyty v stihah i proze. Proizvedenija, ne voshedshie v «Opyty...» / Sost., podgot. teksta, vstup. st. i komment. V.A. Kosheleva. M., 1989. S. 452.

¹¹ *Кошелев В.А.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 197–199.

Koshelev V.A. Konstantin Batjushkov. Stranstvija i strasti. M., 1987. S. 197–199.

¹² XXV лет. 1859–1884. Сборник, изданный комитетом общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884. С. 201.

XXV let. 1859–1884. Sbornik, izdannij komitetom obschestva dlja posobija nuzhdajuschimsja literatoram i uchenym. SPb., 1884. S. 201.

¹³ Там же. С. 201.

Tam zhe. S. 201.

¹⁴ *Фридман Н.В.* Указ. соч. С. 305.

Fridman N.V. Ukaz. soch. S. 305.

¹⁵ Там же. С. 305.

Tam zhe. S. 305.

¹⁶ *Семенко И.М.* Указ. соч. С. 536.

Semenko I.M. Ukaz. soch. S. 536.

¹⁷ *Кошелев В.А.* Комментарии. Т. 1. С. 452.

Koshelev V.A. Kommentarii. T. 1. S. 452.

¹⁸ *Кошелев В.А.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. С. 197.

Koshelev V.A. Konstantin Batjushkov. Stranstvija i strasti. S. 197.

¹⁹ Там же. С. 197.

Tam zhe. S. 197.

²⁰ Там же. С. 197–198.

Tam zhe. S. 197–198.



²¹ Упомянутое сравнение относится к так называемым «спадающим» сравнениям (см.: Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1983. С. 28). Поясним существо этого явления. В стихотворении изображается центральный образ. «Спадающее» сравнение уподобляет центральный образ другому, впервые возникшему в тексте. Внимание читателя постепенно отвлекается от первого образа изображением деталей второго образа. В отрывке, извлеченном из других текстов, этот троп, по нашим наблюдениям, чаще располагается в конце стихотворения, «закругляя» финал и тем самым подчеркивая самоценность текста. Сравнение в стихотворении «Воспоминания. Отрывок» находится внутри текста, что является редким исключением. В жанре отрывка используются и метафорические аналогии спадающего типа.

Frizman L.G. Zhizn' liricheskogo zhanra. Russkaja jelegija ot Sumarokova do Nekrasova. M., 1983. S. 28

²² Томашевский Б.В. «Таврида» Пушкина // Ученые записки Ленинградского государственного университета. 1949. Вып. 16. С. 106–111. (Сер. филол. наук).

Tomashevskij B.V. «Tavrida» Pushkina // Uchenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. 1949. Vyp. 16. S. 106–111. (Ser. filol. nauk).

²³ Томашевский Б.В. Примечания // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. Стихотворения 1820–1826 / Подгот. текста и примеч. Б.В. Томашевского. М., 1963. С. 410.

Tomashevskij B.V. Primechanija // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. T. 2. Stihotvorenija 1820–1826 / Podgot. teksta i primech. B.V. Tomashevskogo. M., 1963. S. 410.

²⁴ Фризман Л.Г. Примечания // Русская элегия XVIII – начала XX века: Сборник / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник по авторам Л.Г. Фризмана. Л., 1991. С. 568.

Frizman L.G. Primechanija // Russkaja jelegija XVIII – nachala XX veka: Sbornik / Vstup. st., sost., podgot. teksta, primech. i biograf. spravochnik po avtoram L.G. Frizmana. L., 1991. S. 568.



ВЕРБАЛЬНАЯ ПАРАДИГМАТИКА ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В статье рассматривается одно из отличий песенно-поэтического текста от традиционного поэтического – вербальная парадигматика. Заключается она в том, что одна фонограмма в звучащем тексте распадается на две и более печатных экспликации. Поющие поэты научились использовать вербальную парадигматику системно – как особый художественный прием.

Ключевые слова: вербальная парадигматика; поэтический текст; песенная поэзия; речь; омофоны.

Что такое поэтический текст (у Пушкина, Лермонтова, Маяковского...), представляют все. А что такое «поэтический текст» у звучащего Высоцкого, Гребенщикова? Ряд ученых утверждает, что «вербальная составляющая рок-текста <...> (и, добавим, любого песенного текста. – В.Г.) не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»¹. Так ли это? Попробуем разобраться.

Начнем с того, что произношение – смыслообразующе. Здесь достаточно привести один пример: «Я знаю две записи “Истомы”, скажем так, с ожидаемыми интонациями. В этих случаях исполнитель как бы сливается (“поет в унисон”) с персонажем, который в песне предстает именно и только “конченным” <...> Мне известна и другая запись, где Высоцкий поет издевательски, насмешливо, а в конце (Пора туда...) так и вовсе смеется»². Получается, что на ряде фонограмм спетые стихи нужно принимать «за чистую монету», некоторые же записи – отчетливо гротесковы (если понимать гротеск как резкий контраст, здесь – между речевой и поэтической составляющими). Иными словами, только за счет артикуляции поэт «отображает» поэтический текст «с точностью до наоборот». Подобных – может быть, не всегда столь радикально меняющих смысл – речевых «подвижек» в песенной поэзии бесчисленное множество. Но в настоящей работе мы не будем говорить ни об интонационно-мелодических колебаниях, ни о форматах артикулирования (декламации, пении, речитативе...), ни о громкости произнесения (динамике), ни об убыстрении / замедлении произнесения (темпе), ни о звуковысотных особенностях речи (писке, хрипе...), ни об агогике (плавности, отрывистости), ни о паузах и прочих речевых средствах выразительности. Мы будем говорить о втором существенном отличии песенного «поэтического текста» от «бумажного» – о том, что мы омельчили назвать «вербальная парадигматика».

Что же это такое? Перед тем, как дать дефиницию этому термину, приведем один из самых известных примеров вербальной парадигматики, на который исследователи обращали внимание несколько раз (впервые,



кажется, его рассмотрели Б.С. Дыханова и Г.А. Шпилевая). Речь о фразе «как ныне собирается Вещий Олег щита прибывать на ворота» из известной «Песни о Вещем Олеге» Высоцкого. Вот что здесь замечают ученые: «Из-за неправильного употребления множественного числа слова “щит” возникает двусмысленность, особенно явная в устном исполнении, – неясно, “щита” или “счета” собирается прибывать князь на ворота»³. Итак, перед нами омофон, единая (если не сказать – «сингулярная») фонограмма, которая распадается на два печатных варианта, причем, что очень важно, в смысловом плане равноправных.

Вот еще один случай вербальной парадигматики, который стал для нас уже «хрестоматийным» и где авторская актуализация двоякого прочтения омофона – бесспорна. Речь о песне «В чистом поле – дожди» Александра Башлачева. Так начинается произведение:

В чистом поле – дожди косые.
Эх, нищета, за душой ни копыя!
Я не знал, где я, где Россия,
И куда же я без нея?

Обратим внимание на выделенный отрывок, трактовка которого (в том числе и на слух) кажется поначалу однозначной. Однако (смотрим последнюю строфу песни):

В чистом поле – дожди косые,
А мне не нужно ни щита, ни копыя.
Я увидел тебя, Россия.
А теперь посмотри, где я.

В контексте второго отрывка выделенная строка первого приобретает иной вид: «Эх, ни щита за душой, ни копыя!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копыя!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копыя», то есть «ни копейки» (общая сема: бедность), с другой – «щит» и «копыя» (общая сема: предметы для боя).

Итак, чтобы адекватно «бумагизировать» (термин введен Ю.В. Доманским⁴) этот фрагмент, нам необходимо дать два печатных варианта. Ладно еще, если на все произведение такой факт только один. А если их пять, десять?.. Количество «одномерных вариантов» будет расти в геометрической прогрессии. Но об этом – в свое время.

Итак, вербальная парадигматика – это особое свойство песенного текста (и не только песенного) образовывать «печатную» вариативность при звучащей одномерности (то есть «звук» один – печатных экспликаций несколько). Получается, что песенный текст распространяется и горизон-



ально (синтагматически) и вертикально (парадигматически), оказываясь образованием слоеным, трехмерным, стереоскопическим. Невероятно, но современные поэты научились использовать подобные «утолщения» осознанно и системно – то есть как особый отрефлектированный прием песенной поэзии. Здесь выделяются такие авторы, как Александр Башлачев, Веня Дыркин (настоящее имя – Александр Литвинов), Александр Холкин, Александр Васильев, Константин Арбенин...

Остановимся подробнее на произведении Александра Холкина «Игла». Омофония – лишь один из приемов, встречающихся в песне, иногда она соседствует с паронимической аттракцией, поэтической этимологизацией, деформацией идиом. Например, фраза «как былым-мело высоко до звезд», явно отсылает к своему фразеологическому «этимону» – белым-бело. При такой «памяти жанра» сочетание скорее нужно писать через дефис, но и вариант «былым мелом» тоже не исключается.

Еще строка: «Сани да весло весело несло» (здесь и далее отказываемся от знаков препинания в связи с тем, что перед нами явление аудиальное, а авторского списка нам отыскать не удалось). На фонограмме⁵ не так просто разобрать: произнес певец «несло» или «не зло». Второй вариант при внимательном рассмотрении контекста кажется тоже вполне жизнеспособным, перед нами антитеза: «весело – не зло» с понятной грамматической идентичностью форм.

В следующем фрагменте для актуализации омофонии используется «метод параллельных форм» (даем наиболее вероятные варианты графической «расшифровки» звучащего текста):

А кто пел *дотла* да не тлел *до зла*
Не дымил *да грел* да и злой *добрел*...

Наречие «дотла» словно придает нечто наречное и сочетанию – дадим окказиональный вариант – «дозла». Или все наоборот? И за счет «параллелизма» Холкин высвобождает «тло» из закосневшей формы «дотла»: «пел *до тла* – тлел *до зла*»?

То же – в следующей строке, с той только разницей, что здесь мы фиксируем не только подвижную морфемную комбинаторику (синтагматическую омофонию – основанную на слитности / раздельности), но и омофонию внутрисловную, жидущуюся на утрате «первообразным» звуком в слабой позиции некоторых дифференциально-семантических признаков: «догрел» – «да грел».

Далее. Холкин «сворачивает» пословицу (двучленную) до омофона: «Слезы не вода (невода) горяча беда». В народе же она звучит как: «Бабы слезы – не вода, а невода»⁶.

Подходим к последним строкам песни:

Испокон любовь вымерзает врозь
 Оторви да брось да не в крик а влет
 Полетит на Рось а земля прижмет
 Прижмет
 Прижмет...

Опять «параллелизмы»: врозь (в Рось) – на Рось; в крик (вкрик) – в лет (влет). В контексте всех этих омофонов даже из таких «узальных» сочетаний, как «оторви да брось», начинает проступать: «оторви – добрось». Случайная игра артикуляции? Имманентная речи омофония? Может быть, может быть...

А вот песня другого экспериментатора в области вербальной парадигматики – Вени Дыркина (или, как он себя иногда величал на аристократический манер, – Дркина). «Ал сок»⁷, последние две строки (используем авторский список⁸):

Храни зарытое Тае
 Храни Зори Тае тайным.

«Зори Тае» (оба слова имеют ударение на второй слог) – это окказиональная мифологема, название одноименной сказки-мифа, составной частью которой и была рассматриваемая песня (однако, она пелась и отдельно). Итак, на фонограмме реципиент скорее услышит следующее:

Храни зарытое тое
 Храни зарытое тое... ным.

В этом отрывке дважды используется артикуляционная реверберация («эхо»): мифологема Тае оказывается лишь отзвуком слова «зарытое». Поэт благодаря цезуре наделяет это слово дополнительным акцентом, «ударяя» лексему (точнее – синтаксему) в месте печатного пиррихия: «Храни / зары / тоё / тоё», что позволяет дополнительно «озвучить» и мифологему Тае.

В последней строке мифологическое имя Зори Тае по своему звуковому облику ничем не отличается от слова «зарытое», точнее «зары / тое» (в обоих случаях присутствуют две синтаксемы). И мы не можем одномерно эксплицировать фоногруппу [зарытае]. Каждый «бумажный вариант» не принадлежит только своей строке, а «разливается» сразу в двух. Повтор в этих условиях – это лишь средство актуализации.

Во втором стихе присутствует все та же реверберация, и (если следовать логике авторского списка) именно здесь происходит переплавка «Тае» в «тайным». На фонограмме это достигается за счет акцентологических смещений: в слове «тайным» узуальное ударение редуцируется, подчиняясь «эху» слова Тае: «таё... ным».

На исследуемой фонограмме структурной единицей следует признать отнюдь не слово, а звуковую синтаксему (ограниченную двумя полупаузами речевую фоногруппу). Причем при «нарезании» данных синтаксисом происходит семантизирующее дробление узуальных и окказиональных образований. Синтаксемы бывают одно-, двух- и трехсложные. Эти единицы, как и знаменательные слова в узусе, обладают одним ударением, причем независимо от грамматического акцента своего «субстрата», например:

Хру / сталь
 Жа / жда
 Чи / стой
 Сме / рти-отстрел
 Дожд / день
 Дождь / ночь...

Перед нами целое нагромождение омофонов: благодаря паузе «осколки» лексем «сталь» и «стой» (произносится отчетливо «стай») приобретают статус самостоятельных единиц, вариативен и фрагмент «смерти отстрел» («смерти от стрел»). Да и как написать «Дожд / день» и «Дождь / ночь»? Дождень, дождьночь? Дождь, день; дождь, ночь? Дождь-день, дождь-ночь? Таких «сцепок» в песне немало, в одной из них четко «прорисовывается» слитность – во фразе «в былдень». Она свидетельствует о том, что «былдень» – одно слово (существительное), так как предлог перед глаголом трудноупотребим. Да и в списке поэта эти образования даны без пробелов и дефисов.

Кстати, в связи с этими окказиональными образованиями открывается еще одна важная проблема – регистровая омофония. Причем даже авторская бумагизация здесь не всегда нам может помочь: тот же Дождень (дождень) стоит в начале строки, поэтому авторский выбор заглавной буквы может быть объяснен синтаксическими, а не смысловыми особенностями. Кстати, остановившись на большой букве, мы тем самым показываем, что перед нами имена, а это, в свою очередь, влияет на субъектные особенности текста, позволяет нам с большими основаниями отнести песню в разряд мифопоэтических... Словом, регистр – смыслообразующ.

В продолжение темы обратимся к песне Башлачева «Вечный пост». Здесь тоже масса олицетворенных через регистр лексем. Ориентируемся на список поэта⁹: Вечный пост, Гром, Род, Худо, Добро. Например, Род («как писали вилами на Роду») через заглавную букву соотносится с известным языческим славянским богом, явно неспроста «повышены» и остальные слова.

Однако «Вечный пост» примечателен не только регистровой омофонией. Здесь есть и другие ее типы, причем они соплагаются с еще одним типом вариативности – пунктуационной. Обратим внимание на фразу: «Я



узрел не зря». Как ее трактовать? Узрел недаром? Или узрел, не видя? В той же песне на строку выше – другой пример пунктуационной вариативности: союз «да» может быть использован как в значении «и», так и в значении «но». Кроме того, в микроконтексте оказывается омофон:

Но серпы в ребре (,) да серебро (се ребро) в ведре.
Я узрел (,) не зря. Я боль яблока.

Может показаться, что расщепление слова «серебро» на две лексемы является малообоснованным. Однако, во-первых, мы уже писали о системной обращенности поэтики Башлачева к омофонии, неслучайность которой подтверждена рядом «твердых» примеров.

Во-вторых, на наличие омофона указывает ближний контекст: членившаяся фонограмма находится в двух словах от своего возможного «этимона», то есть – актуализатора: «... в *ребре*, да *се ребро*...».

В-третьих, – сравнительно дальний контекст: в той же песне мы можем отыскать еще один омофон, родственной описываемому: «Завернут в три шкуры, да все *ребром* (дав серебром)». Опять омофония, опять «ребро» и опять «серебро»!

Быть может, вариант «дав серебром» покажется необоснованным (в списках поэта стоит «да все ребром»)? И здесь – омофония случайная, языковая? Попробуем разобраться. Как правило, Башлачев дает смысловой ключ к этимологической перегруппировке. В данном случае он тоже присутствует. В башлачевской мифопоэтике мотивы часто «перетекают» друг в друга – при морфологическом различии совпадают в семантике. Так, серебро – через мотив солнца – «вливается» в мотив дня: «Как присело солнце с пустым *ведром*» (Фрагмент 1); в другом месте: «Серебро – в *ведре*» (Ф2).

А теперь возвратимся к нашему «проблемному фрагменту»:

Хлебом с болью встретят златые дни.
Завернут в три шкуры, да *серебром* (Ф3).

Если убрать «лишние» компоненты из этого высказывания, то получится: «дни дают, то есть одаривают серебром». Цепь замкнулась: солнце, день, ведро (Фрагмент 1) – ведро, серебро (Ф2) – серебро, день (Ф3).

Теперь снова вернемся к нашему первому фрагменту, в котором мы рассматриваем внутритекстовую вариативность. Мы установили, что омофония – один из приемов, используемых Башлачевым в «Вечном посте». Кроме того, вариант «но серпы – в ребре, да *се ребро* – в ведре» (то есть: серпы – в ребре, да это, данное ребро – в ведре) кажется намеренно используемым и в связи с повышенным вниманием Башлачева к церковнославянскому языку, чему посвящено специальное исследование¹⁰. В этом кон-



тексте, кстати, наша этимологическая «замкнутая цепь» оказывается лишь «кольцом», соединенным с другим подобным: «серпы» – «серьпро»...

А теперь посмотрим, сколько бумагизированных вариантов нужно проанализировать, чтобы приблизиться к смыслу рассматриваемого отрывка:

Первый вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Второй вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Третий вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

Четвертый вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

Еще четыре варианта возникают при редукции запятой перед «да» (если союз использован в значении «и»). Получается восемь парадигматических вариантов «внутри» двух строк! При бумагизации мы получаем восемь разных печатных текстов, притом *равноправных*.

Заметим, что проделанное нами исследование – это не интерпретация двустихия из «Вечного поста» (к ней мы только подошли), а лишь попытка описания материала, попытка, вероятно, не исчерпывающая всех потенций «плана выражения». Похоже, что после описания формы, подобного нашему, следующим этапом при «расширенном анализе» всего текста «Вечного поста» должно стать некое печатное «кадрирование» (оформленное, быть может, в какую-то схему или таблицу). И смысл звучащего произведения будет рождаться на пересечении всех графических его экспликаций.

В завершение отметим, что рассмотренное нами явление встречается далеко не у каждого поющего поэта (исключение тут только пунктуационная вариативность – она свойственна практически любому звучащему поэтическому тексту: легко ли на слух отличить, например, «паузу тире» от «паузы точки с запятой»?). Однако наше небольшое исследование, смеем надеяться, показало, что песенный текст – это область новых поэтических



возможностей и при дальнейших изысканиях литературоведам придется учитывать его специфику (а этого, кажется, не сделать без «погружения в лингвистику»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 106.

Cvigin T.V. Logocentricheskie tendencii v russkoj rok-pojezii (k voprosu o referentnosti teksta) // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Vyp. 6. Tver', 2002. S. 106.

² Томенчук Л.Я. «И повинюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

Tomenchuk L.Ja. «I povinujas' pritjazheniju zemli...» // Mir Vysockogo: Issledovanija i materialy. Vyp. 6. M., 2002. S. 213–214.

³ Дыханова Б.С., Шталева Г.А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 72.

Duhanova B.S., Shpilevaja G.A. «Na fone Pushkina...» (K probleme klassicheskikh tradicij v poezii V.S. Vysockogo) // V.S. Vysockij: Issledovanija i materialy. Voronezh, 1990. S. 72.

⁴ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: Вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 97–103.

Domanskij Ju.V. Russkaja rok-pojezija: Voprosy tekstologii i izdatel'skaja praktika // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Vyp. 6. Tver', 2002. S. 97–103.

⁵ Холкин А. Баллада о скоморохе, 1999.

Holkin A. Ballada o skomorohе, 1999.

⁶ Спирин А.С. Русские пословицы: Сб. русских народных пословиц и поговорок, приловок, молвусшек, приговорок, присказок. Ростов н/Д., 1985. С. 112.

Spirin A.S. Russkie poslovicy: Sb. russkikh narodnyh poslovic i pogovorok, prislovec, molvushek, prigovorok, priskazok. Rostov n/D., 1985. S. 112.

⁷ Дркин В. Запись для дяди Коли, 1997.

D'ркиn V. Zapis' dlja djadi Koli, 1997.

⁸ URL: http://www.venya-drkin.ru/text/al_sok.htm (дата обращения: 09.03.2010).

URL: http://www.venya-drkin.ru/text/al_sok.htm (data obraschenija: 09.03.2010).

⁹ Башлачев А. Стихи, фонография, библиография / Сост. О.А. Горбачев. Тверь, 2001. С. 60–61.

Bashlachev A. Stihy, fonografija, bibliografija / Sost. O.A. Gorbachev. Tver', 2001. S. 60–61.

¹⁰ Гавриков В.А. «И корни поладят с душой»: Художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачева // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: Когнитивно-концептуальные аспекты. Вып. 2. Пятигорск, 2009. С. 33–37.

Gavrikov V.A. «I korni poladjat s dushoj»: Hudozhestvennaja rekonstrukcija staroslavjanskogo jazyka v poezii Aleksandra Bashlacheva // Russkojazychie i bi(poli)lingvizm v mezhkul'turnoj kommunikacii XXI veka: Kognitivno-konceptual'nye aspekty. Vyp. 2. Pjatigorsk, 2009. S. 33–37.



ПРОЧТЕНИЯ

Б.В. Орехов

МИФОПОЭТИКА «МИСТЕРА ТВИСТЕРА»: между детской литературой и политической дидактикой

Статья посвящена фольклорно-мифологическому плану в повести в стихах С.Я. Маршака «Мистер Твистер», способам его текстуальной репрезентации в тексте и функциональной нагруженности. Анализируются мифопоэтические компоненты образов Кука, носильщиков-великанов, американского пространства и эпизода сновидения.

Ключевые слова: мифопоэтика; Маршак; детская литература; художественное пространство.

В майском номере журнала «Еж» за 1933 г. была впервые опубликована повесть в стихах С. Маршака «Мистер Твистер», впоследствии подвергавшаяся неоднократной переработке. Сохранились также многочисленные черновики, свидетельствующие об усилиях, сопровождавших отделку этого текста до публикации: «В ту пору, – по свидетельству Чуковского, – Твистер был еще Блистером, а самое стихотворение все, кто его тогда слышал, сочли совершенно законченным. Но повторялась обычная история. Оказалось, что это был всего лишь первый набросок, черновик черновика, и что понадобилось не менее десятка вариантов, прежде чем Маршак решил отдать стихи в печать»¹. «Помнится, однажды, когда в присутствии Маршака зашла речь о “Мистере Твистере”, он сказал: – Пожалуй, ни над одним из своих стихотворений я не трудился так настойчиво»². То, что Маршаку приходилось преодолевать очевидное сопротивление материала, связано с реализацией сложного авторского задания, предполагавшего введение в детское стихотворение социально-политического сюжета. По признанию самого автора, «нелегко писать детям на политические темы»³. Обращенность текста именно к детской аудитории однозначно устанавливается из комментария Маршака, данного им по поводу отразившейся в творческой истории стихотворения замены слова «журчит» на слово «гремит» в строке «Журчит океан за высокой кормой»: «Я думаю, – сказал он, – что смысл глагола “журчит”, привычный в отношении ручейка и в данном случае иронический в отношении океана, мог не дойти до самых юных читателей. Скрытую здесь насмешку скорее оценит взрослый человек, чем ребенок. Стихи получились немножко без адреса. Но если автор почувствовал, что где-то оторвался от своего читателя, для него неизбежно должно вступить в силу самоограничение. В той или иной степени это чувство знакомо каждому из нас, пишущих для детей»⁴.



Свойственная детской литературе, но не вполне подходящая для политической дидактики, языковая игра в «Мистере Твистере» практически не используется. Единственным исключением становится реплика «бедный старик, он ночует на стуле» и ответ на нее, где задействованы разные значения слова «бедный»: «Это не бедный старик, / А богатый» (209)⁵. Таким образом, автор оказывается перед насущной необходимостью сохранения увлекательности текста без потери идеологической составляющей. И в этом, как я покажу далее, ему помогает не совсем очевидный, но активно присутствующий в повести фольклорный план, что перекликается с авторитетным мнением Горького: «...нет и сказок, которые не заключали бы в себе материал “дидактики”, поучения»⁶. Примечательно, что статья, откуда взята эта цитата, впервые напечатана в 1935 г., то есть на довольно близкой временной дистанции от первой публикации «Мистера Твистера».

Как будет видно из представленного здесь разбора, Маршак использует не поэтическую традицию конкретного народа, а некоторые условно фольклорные мотивы с прочитывающимся восточным колоритом. Аналогичным приемом, но с более отчетливой ориентализацией, воспользуется Лазарь Лагин в повести «Старик Хоттабыч» 1938 г.

Композиционно повесть в стихах отчетливо делится на три части: пролог о туристическом агентстве Кука и собственно рассказ о Твистере, который состоит из двух блоков, противопоставленных друг другу пространственно (граница между частями рассказа об отставном министре проходит в том месте, где он спускается на берег в ленинградском порту и таким образом перемещается из «американского» пространства в «советское»).

Пролог, не имеющий непосредственного отношения к сюжету и предваряющий экспозицию, очевидно, служит для введения темы путешествия (отнюдь не ключевой в тексте) и задает конституэнты повествовательного модуса, который, в отличие от прозрачного по интенции эпиграфа («Приехав в страну, старайтесь соблюдать ее законы и обычаи во избежание недоразумений...», 184), оказывается вовсе не сугубо дидактическим. Это не единственная «странность», обнаруживаемая в прологе, даже со скидкой на условность стихотворного повествования. Описанная здесь туристическая контора Кука, насколько можно судить по тексту, состоит из одного человека – самого Кука, который отвечает на звонки («Кук / В телефон / Отвечает: / – Есть!», 188), устраивает удобства путешественников («Даст вам / Комнату / В лучшем отеле, / Теплую ванну / И завтрак в постели», 185) и даже путешествует вместе со своими клиентами (во сне Твистера Кук лично прилетает за ним на самолете).

Возможности и расторопность Кука скорее свидетельствуют о его сверхъестественных способностях, чем о предприимчивости дельца. Более того, явно коммерческую составляющую деятельности туристического агента С. Маршак исключил на этапе работы с вариантами, вычеркнув строки:



Вот он какой
Услужливый Кук.
Люди без Кука
Как будто без рук.
Много монет
Они платят Куку,
Чтобы рассеять
Зеленую Скуку⁷.

Итак, Кук «в одну минуту» способен устроить каюту или место в самолете. Особого внимания требует его способность прислать верблюда. Это характерно восточное животное вызывает в памяти необходимые ассоциации с определенным фольклорным фондом (верблюд – средство передвижения, знакомое юному читателю, прежде всего, по восточным сказкам) и задает направление для встраивания главного сюжета повести в соответствующий контекст. Той же функции служит Багдад, походя упомянутый в разговоре Твистера и Сюзи как возможная альтернатива Советского Союза в планируемом путешествии. Багдад – несомненный центр мира арабской сказки.

Разумеется, по отдельности упомянутые факты о Куке не более чем выразительная гипербола, однако вместе они заставляют задаться вопросом о ее функциональной нагрузке: гиперболизация способствует смещению в сознании читателя фигуры Кука в сферу чудесного, представляя туристического агента могущественным волшебником на службе у человека. Именно этот условно восточный сюжет благодаря истории об Аладдине оказался наиболее востребованным массовой культурой, хотя и не находит эквивалентов в собственно арабском тексте сказок «Тысячи и одной ночи», а является, по всей видимости, авторской стилизацией французского переводчика книги Антуана Галлана.

Аналогичен и механизм введения других фольклорных мотивов, отсылающих не к конкретным текстам (к примеру, сказок «Тысячи и одной ночи»), а к условно восточным сюжетным топосам, причем их распределение в произведении неравномерно. Все соотносимое с чудесным обнаруживается в первой, «американской» части истории о Твистере, а «советский» сегмент сюжета предельно очищен от следов волшебной сказки, за исключением сновидения, имеющего в этом контексте особый статус.

Подобную дистрибуцию отметил в свое время А.Я. Гуревич для «Песни о нибелунгах»: «В первой части “Песни о нибелунгах” как бы сопоставлены – и противопоставлены – два мира: реальный, современный автору и сказочно-легендарный. Первый мир – Бургундия, точнее, вормсский двор с его куртуазно-рыцарственным бытом. Этот мир изображен в высшей степени конкретно и наглядно, автор видит его во всех деталях и красках. Поведение людей в этом мире реально и правдоподобно, при всей



его поэтизации. Другой мир – родина Зигфрида и родина Брюнхильды. Здесь возможны всяческие чудеса – поединок с драконом и с богатыршей, добывание клада и плаща-невидимки, покорение чудесных нибелунгов. <...> В этих далеких областях локализуются те эпизоды эпопеи, которые отмечены наибольшей сказочностью»⁸.

В «Мистере Твистере» мы наблюдаем сходную ситуацию за вычетом той разницы, что сначала изображен мир условный, а затем – детализированный, правдоподобный. Такая структура отражает позицию локализованных в пространстве Советского Союза читателя, в силу удаленности схематизирующего и мифологизирующего американский мир, и нарратора:

Плывет пароход
По зеленым волнам,
Плывет пароход
Из Америки к нам (189).

В примере из «Песни о Нибелунгах» позиция нарратора и слушателя с теми же следствиями локализуется в Бургундии или, во всяком случае, на континенте, противопоставленном островной Исландии. Аналогично фантастическим является представление жителя американского пространства о советском. Дочь миллионера Сюзи по ироничной воле автора рисует до крайней степени идеализированную картину своего пребывания в СССР:

Я буду питаться
Зернистой икрой,
Живую ловить осетрину,
Кататься на тройке
Над Волгой-рекой
И бегать в колхоз
По малину! (186).

В динамичной американской части почти сразу после решения ехать в Ленинград следует сцена, в которой Твистер поднимается на борт парохода. В описании багажа миллионера снова использована гипербола:

Следом
Четыре
Идут
Великана,
Двадцать четыре
Несут чемодана (188–189).



Интересно здесь даже не то, что очевидным образом одному человеку трудно удержать в руках шесть чемоданов, которые достаются каждому из четырех носильщиков, если разделить количество поровну. Самым примечательным оказывается, что на борт корабля вещи Твистера поднимают четыре великана. Обратим также внимание на явно маркирующее в этом месте сокращение длины строки до 2-3-2-4 слогов и рифму «чемодана – великана», увязывающую разные стилистические уровни повествования.

Великаны – довольно распространенные персонажи мифологии и фольклора. Встречаются они и в сказках «Тысячи и одной ночи», однако в совершенно иной сюжетной функции. В шестьсот двадцать седьмую ночь в рассказе об Аджибе и Гарибе упоминается великан, который в одиночку одерживал верх в нескольких сражениях с количественно превосходящими силами противников. Типичный фольклорно-мифологический великан – это Полифем: одинокий агрессивный обладатель внушительного богатства, его трудно представить на службе у человека. В редких случаях великан может служить создателю. Ср.: A1427.0.4. Creator gives liquor to his servant giant to drink⁹.

Однако размеры являются ключевым параметром для сказочных сюжетов, ассоциирующихся в первую очередь с Востоком. В третью, четвертую и шестую ночи Шахразада рассказывает сказку о рыбаке, выловившем в море кувшин с ифритом. Освобожденный ифрит «с головой в облаках и ногами на земле»¹⁰ вознамерился убить рыбака, но тот схитрил, сделал вид, что не верит способности ифрита полностью помещаться в небольшом кувшине. Тщеславный великан продемонстрировал свои возможности и был наказан новым заточением, но после долгих уговоров убедил рыбака отпустить его и помог человеку озолотиться. Так в арабской сказке появляется мотив великана-помощника.

Само по себе мифологическое происхождение четырех великанов-носильщиков обнаруживает себя в любопытных параллелях из далеких друг от друга систем: чувашской и месоамериканской. И там и там четыре великана фигурируют как держатели неба (у народности мопан есть для них специальный термин «Cuchsaan»), подпирающие его в четырех углах мира¹¹, то есть функционально близкие к четырем великанам у Маршака, которые держат уже не небо, а исполинский багаж в двадцать четыре чемодана.

Великан снова появится в ключевой сцене уже «советского» сюжета, которая заставит Твистера отказаться от забронированного номера:

Шел
Чернокожий
Громадного
Роста
Сверху
Из номера
Сто девяносто (195–196).



Строка здесь снова эмфатически сокращается: 1-4-4-2-2-4-5. Помещенные в советское пространство великаны, очевидно, Твистеру уже не подчиняются. «СССР – это страна освобожденных великанов». Думаю, что подтверждения этой сентенции легко отыскать в мифологии и культуре сталинской эпохи. Существенно, однако, что в советской части имеющее сказочные коннотации слово «великан» не фигурирует.

В следующей сцене мы видим миллионера в его роскошной каюте. Несмотря на вполне западные способы проводить время (теннис, бильярд), Твистер не покидает сказочного пространства. Маркером последнего служит определение корабля:

Пенятся волны, и мчится вперед
Многоэтажный дворец-пароход (190).

Дворец – важный элемент сказочного мира безотносительно к национальной принадлежности сказки. Однако известно, что Твистер, заказывая каюту (к слову, не совсем понятно, почему миллионер требует четыре каюты, когда известно, что с ним вместе плывут еще два человека: «старуха и дочь»; возможно, отдельную каюту занимает мартышка) предъявляет неперемutable требование:

С ванной,
Гостиной,
Фонтаном
И садом (187).

По всей видимости, после пушкинского «Бахчисарайского фонтана» в русской поэтической культуре фонтан может выступать признаком не просто роскоши, но именно восточной роскоши. Как у Лермонтова:

Дайте мне дворец высокой
И кругом зеленый сад,
Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;
Чтоб фонтан не умолкая
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал... («Желанье»)¹²

Здесь характерно романтическими восточными топосами выступают теплолюбивый виноград и особенно ценящая в жаркой местности прохлада.



Типичное место, в котором сочетаются богатство убранства дворца и фонтан как элемент интерьера, можно найти и в сказках «Тысячи и одной ночи»: «А помещение устлано было шелковыми коврами, шитыми золотом и серебром, и тут была большая горящая свеча в подсвечнике из золота, стоявшая под светильником, а посередине помещения был фонтан с разными изображениями, а рядом с фонтаном – скатерть, покрытая шелковой салфеткой, подле которой стояла большая фарфоровая кружка, полная вина, и хрустальный кубок, украшенный золотом»¹³.

Как уже упоминалось, с перемещением в советское пространство знаки восточной сказки из повествования исчезают, вторгаясь только в сновидческую историю о возвращении с Куком в Америку. Сон, благодаря своей изначально иррациональной природе, создает особое виртуальное пространство внутри правдоподобной советской реальности. Именно в этом эпизоде вновь возникает «волшебник» Кук, для которого можно отметить симптоматичный (то есть необычайный) способ появления: «С неба на землю / Спускается / Кук» (205).

Но еще более значима предшествующая возвращению в текст Кука экспозиция сна миллионера Твистера:

Снится ему,
Что бродягой
Бездомным
Грустно
Он бродит
По улицам темным (205).

Вчерашний обитатель дворца становится бездомным бродягой. Появление аналогичного этому авантюрного сюжета о переодетом принце в западноевропейской литературе Х.Л. Борхес склонен связывать со сказками «Тысячи и одной ночи»: «У великолепного Стивенсона в его великолепных “Новых тысяче и одной ночи” вновь возникает тема переодетого принца, который осматривает город в сопровождении визиря и с которым происходят различные приключения. Стивенсон придумал принца Флоризеля из Богемии и его спутника полковника Джералдина, с которым тот путешествует по Лондону.

Но это не реальный Лондон, а Лондон, похожий на Багдад, но не на реальный, а на Багдад “Тысячи и одной ночи”»¹⁴.

После сна наступает нравственное перерождение Твистера, который с энтузиазмом соглашается въехать в номер, несмотря на то, что тот в буквальном смысле (справа, слева, сверху и снизу) окружен номерами с постояльцами-неевропеоидами, которых миллионер так не любил в начале рассказанной о нем истории. Заметим, что перерождение это не вполне сюжетно мотивировано. С рациональной точки зрения трудно проследить,



что именно заставило бывшего министра отказаться от его расистских взглядов. Оказавший ему милость советский швейцар (хотя это нигде специально не сказано), по всей видимости, все-таки был с Твистером одного цвета кожи. Почему сама по себе невозможность найти в Ленинграде гостиничный номер так оглушительно влияет на мировоззрение американца, тоже не ясно. Не следует развязка и из сюжета сна. Кстати, примечательно, что во сне миллионер улетает в Америку без жены, дочери и мартышки. Между тем с точки зрения формы преобразование Твистера художественно подготовлено:

Усталый с дороги,
Уснул на пороге
Советской гостиницы
«Англетер»... (204)

Рифма «дороги-пороге» объединяет тему путешествия и пограничное положение персонажа, готового на утро (еще один мифопоэтический элемент) пережить новое нравственное рождение.

Так фольклорно-мифологический план помогает Маршаку уложить нравоучительную историю о расовой терпимости в стихотворение для детей. Сказочные элементы здесь играют конструктивную роль, заменяя обычно используемое в детской литературе, но редуцированное в «Твистере» игровое начало.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература. М., 1975. С. 93.

Zhizn' i tvorcestvo Samuila Jakovlevicha Marshaka. Marshak i detskaja literatura. M., 1975. S. 93.

² Там же.

Tam zhe.

³ Чернявская Я.А., Розанов И.И. Русская советская детская литература. Минск, 1984. С. 208.

Chernjavskaja Ja.A., Rozanov I.I. Russkaja sovetskaja detskaja literatura. Minsk, 1984. S. 208.

⁴ Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака... С. 102.

Zhizn' i tvorcestvo Samuila Jakovlevicha Marshaka... S. 102.

⁵ Маршак С. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М., 1958. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

Marshak S. Sochinenija: V 4 t. T. 2. M., 1958. Dalee ssylki na jeto izdanie dajutsja v tekste s ukazaniem stranic.

⁶ Горький М. О сказках // Книга тысячи и одной ночи. Т. 1. М., 1958. С. 5.

Gor'kij M. O skazkah // Kniga tysjachi i odnoj nochi. T. 1. M., 1958. S. 5.

⁷ Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака... С. 97.

Zhizn' i tvorcestvo Samuila Jakovlevicha Marshaka... S. 97.



⁸ Гуревич А.Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 306.

Gurevich A.Ja. Srednevekovaja literatura i ee sovremennoe vosprijatie. O perevode «Pesni o nibelungah» // Iz istorii kul'tury srednih vekov i Vozrozhdenija. M., 1976. S. 306.

⁹ Thompson S. Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington, 1958. P. 29.

¹⁰ Книга тысячи и одной ночи. Т. 1. М., 1958. С. 41.

Kniga tysjachi i odnoj nochi. T. 1. M., 1958. S. 41.

¹¹ Егоров Н.И. Чувашская мифология // Культура Чувашского Края. Ч. 1. Чебоксары, 1995. С. 116; Thompson J.E.S. Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras // Field Museum of Natural History, Anthropological Series, Publication 274. Vol.17 (2). Chicago, 1930. P. 65.

Egorov N.I. Chuvashskaja mifologija // Kul'tura Chuvashskogo Kraja. Ch. 1. Cheboksary, 1995. S. 116; Thompson J.E.S. Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras // Field Museum of Natural History, Anthropological Series, Publication 274. Vol.17 (2). Chicago, 1930. P. 65.

¹² Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.; Л., 1948. С. 298.

Lermontov M.Ju. Polnoe sobranie sochinenij. T. 1. M.; L., 1948. S. 298.

¹³ Книга тысячи и одной ночи. Т. 2. М., 1958. С. 296.

Kniga tysjachi i odnoj nochi. T. 2. M., 1958. S. 296.

¹⁴ Борхес Х.Л. Коллекция. СПб., 1992. С. 511.

Borhes H.L. Kollekcija. SPb., 1992. S. 511.

РЕПУБЛИКАЦИЯ

Д.В. Верташов

Ф. СОЛОГУБ О РЕФОРМЕ ШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Цель статьи – описать педагогические воззрения Ф.Сологуба на материале его публицистики и художественной прозы; соотнести его представления о целях и задачах школьного образования с педагогикой Л.Толстого, Менделеева и Ж.-Ж. Руссо. В данной статье впервые подробно рассматривается замысел Ф. Сологуба об учебном заведении закрытого типа. Сопоставительный анализ публицистических и художественных текстов писателя дает возможность адекватно представить процесс его идейного и творческого самоопределения.

Ключевые слова: газеты; педагогика; воспитание; образование; школа; проза; И.И. Бецкой; Ж.-Ж. Руссо; Д.И. Менделеев; Л.Н. Толстой.

В 1900-е гг. Ф. Сологуб часто выступал в либеральной печати как сторонник реформ в области образования и гуманного обращения с детьми. Проблемы школы непосредственно касались писателя на протяжении многих лет¹, его живой интерес к вопросам педагогики был обусловлен личным опытом учителя.

В начале XX в. передовая часть русского общества осознавала насущную необходимость проведения преобразований в сфере народного просвещения, однако шаги в этом направлении правительством предпринимались очень медленно, что вызывало в среде людей причастных к просвещению различные оригинальные проекты и предложения².

Подробно разбирая причины, которые способствовали изменению положения классической гимназии в системе отечественного образования конца XIX – начала XX вв., современная исследовательница С.Н. Максимова пишет: «... взгляды общества и властей на цели и содержание образования в значительной степени разошлись. Если большинство представителей общественности отстаивали бессловный принцип организации средней школы, высказывались против одностороннего увлечения классицизмом и за широкое распространение реальных знаний, за приведение содержания среднего образования в соответствие с уровнем научно-технического развития, то правительство придерживалось сословного принципа и рассматривало классическую гимназию как средство обуздания молодежи»³.

Реформаторская мысль Сологуба следовала по пути демократизации школьных порядков. Являясь сторонником привлечения широких слоев

населения к образованию и управлению образованием, Сологуб одобрительно относился к созданию частных и общественных школ, где педагогика могла бы развиваться относительно независимо от государственных программ и тщательного административного контроля. В статье «Школа за город»⁴ Сологуб утверждал, что городская среда пагубно действует на здоровье учащихся, поэтому целесообразно «вынести часть школ за город, в пригороды». Такая мера огородит некоторых детей от вредных влияний столичной жизни и обеспечит возможность проводить больше времени на природе, к тому же детям, живущим на дальнем расстоянии от своих учебных заведений, будет намного удобнее совершать длительные поездки в пригороды, чем в центр города.

Вдаваясь в детали подробности того, как можно устроить в петербургских окрестностях загородные гимназии, Сологуб писал: «...дом за городом, построенный широко и удобно, снабженный “последними словами науки”, раскинувшийся среди небольшой усадьбы, где есть и сад, и площадка для игр, и речка, – думается, что такая гимназия уже одними этими внешними прелестями своими не мало порадует детей. Летом же она могла бы служить отличной школьной дачей»⁵.

Идея создать в России сеть учебных заведений закрытого типа существовала с эпохи Екатерины II в уставах личного секретаря императрицы – И.И. Бецкого, который задался целью «подготовить и воспитать новую породу благомыслящих и полезных людей для пополнения среднего сословия»⁶ и составил собственную педагогическую систему, основанную на представлениях западноевропейского рационализма. На взгляды Бецкого оказали значительное влияние идеи Ж.-Ж. Руссо⁷. Вместе с французским мыслителем он считал, что «первоначальная доброта и чистота человеческой природы» искажается последующими посторонними и порочными влияниями цивилизации, поэтому «надо преимущественно воспитывать детей и давать им общее образование в закрытых заведениях, сообразуя с требованиями, предъявляемыми их общественным состоянием»⁸.

Стоит отметить, что учреждая воспитательные дома для юношества, при наборе учащихся, Бецкой придерживался строго сословного принципа.

К началу XX в. правительство продолжало проводить политику, при которой в Российской Империи качественное среднее образование было доступно почти только отпрыскам избранных привилегированных сословий⁹. Результатом такой политики являлась поголовная безграмотность населения империи¹⁰. Для Сологуба, который не имел благородного происхождения¹¹, была чужда идея аристократической школы, в своей публицистике писатель неоднократно остро ставил проблему «всеобщего образования» и отстаивал бессловный демократический принцип орга-



низации средней школы: «Образование есть благо. Жаль, что этим благом так трудно пользоваться в России. <...> Надо, чтобы все дети, живущие в пределах нашей милой и великой России, имели возможность достигать самых высших областей знания. Этого требует достоинство великого государства. <...> Все население Империи, без различия вероисповеданий и сословий, одинаково заинтересовано в области народного образования, в соблюдении двух условий: возможно большего распространения просвещения в массах и наилучшего подбора чиновничества и, вообще, лиц, занимающихся общественной деятельностью»¹².

Схожие убеждения разделял в своих «Заветных мыслях» Д.И. Менделеев, который предложил создать в России высшие учебные заведения закрытого типа, устроенные в глуши, так как «высшие начала нужно искать в уединении от толпы». Потребность строго обдуманной, особой организации для воспитания подрастающего поколения вызвала у Менделеева идею устроить небольшой учебный городок «на возвышенном берегу Волги, где она вниз от Казани становится уже могучей рекой»¹³.

Польза от закрытого учебного заведения, по мнению Менделеева, заключается в том, что его удаленное местоположение защищает учащихся от влияния «ежеминутных жизненных столкновений», которым подвергается обычный студент. В таком заведении «все под рукой» и «больше времени для занятий и углубления в науку». Важным аргументом в пользу учреждений закрытого типа является и то, что «общение молодых сил в таком заведении развито в гораздо большей мере, чем в открытых учебных заведениях и гораздо больше общности и целостности во всем, начиная с привычек и кончая мировоззрением»¹⁴.

Предложение, впервые появившееся у Сологуба в статье «Школа за город», получило художественное воплощение в романе «Творимая легенда» (1905–1912 гг.), где писатель создал собственную педагогическую утопию, в которой центральная роль отводится загородной школе частного, закрытого типа¹⁵. Школа-усадьба за городом, устроенная доктором химии¹⁶, педагогом и поэтом Григорием Триродовым, в тихой прохладе мирного леса в Просяных Полянах, оснащена последними достижениями науки и техники, «с игрой в ней смешивалось учение». Здесь есть сад, площадка для игр, речка поблизости, дети и учительницы ходят босиком¹⁷, одеты они легко и просто. Учительница Надежда Вещезерова рассказывает: «Мы здесь живем весь день, и едим, и учимся, и играем, все здесь. Люди строили города, чтобы уйти от зверя, а сами озверели, одичали. Теперь мы идем из города в лес»¹⁸.

Многие положительные пункты педагогической программы Сологуба, высказанные им ранее в публицистике 1904–1905 гг.¹⁹, находят свое



отражение в устройстве триродовской школы²⁰. Говоря в статьях о желательной модернизации отечественного образования, Сологуб определяет четыре точки опоры: его основа – техника, сила – гимнастика, путь – солидарность, цель – свобода. Для того чтобы соответствовать требованиям современной жизни, школа должна быть технически оснащена, необходимо физическое развитие ее учащихся, в своем управлении она должна стать открытым для общества учреждением, что сделает подрастающее поколение более свободным: «Во все времена образование, школьное и домашнее, бывало ровно настолько осмысленно и успешно, насколько оно образовывало в человеке те самые способности, которые должны были дать ему определенное место в жизни. Образование всегда и везде понималось разумными людьми, как образование самого человека в его плоти и духе...»²¹.

Для Сологуба идеальная школа, которая учит «без указки», которая в будущем исключит из своего обихода оценки, дипломы, расписания, наказания и форменную одежду, где, по словам Григория Триродова, ученикам «нужны знания, а не аттестаты». Этим стандартам вполне соответствует колония из романа «Творимая легенда».

Однако если в своей публицистике писатель стремился ставить и решать задачи сугубо практического характера, то в художественной реальности романа триродовское учебное заведение существует как утопический проект. Очевидно, что сам Сологуб относится к нему в силу его художественной природы скептически, с некоторой иронией. В описаниях усадьбы Триродова постоянно присутствуют элементы фантастики, например, здесь вместе с обычными детьми живут воскрешенные из мертвых «тихие дети», они обладают сверхъестественной силой, и, по словам сына Триродова Кириши, «были больны, должно быть, еще не поправились». Несправедливо отвергнутые враждебным миром и своими родителями, «тихие дети» нашли себе место в Просяных Полянах.

Педагогическая публицистика Сологуба дает нам некоторые намеки на расшифровку образа «тихих детей». Так в статье, написанной для газеты «Новости» за 31 октября 1904 г. с характерным названием «Изгнанники», речь идет о детях, отчисленных из гимназии. В тексте этой статьи четко прослеживается мысль о том, что консерватизм современной Сологубу школы, с ее духом несвободы и закрепощения личной инициативы в рамках казенных программ, способен сделать из любого еще полностью не сформировавшегося как личность мальчика «морального мертвеца», отрешенного от реальной жизни. В этой статье читаем, что для казенного учебного заведения весьма типична ситуация, когда «ученик не может най-



ти для себя никакого живого интереса», когда учителю очень трудно «заставить людей заниматься тем, что им ненужно, нелепо и безжизненно»: «Как не скучать в школе, если школа держит мысль на пустяках, которые неинтересны никому, кроме прилежных школяров, да и то интересны только, как способы получить отметку, нужную для диплома?»²².

Метафора «моральный мертвец» получает в романе «Творимая легенда» гротескно-фантастическую реализацию: «тихие дети» буквально вынимаются Триродовым из могил, воскрешаются из мертвых.

Практикуемая в Просяных Полянах образовательная система, опирается не на государственные программы и не на поглощение известного количества знаний, а исходит из принципов свободного самоопределения обучающегося. Эти принципы, по мнению Сологуба, способны воскресить у детей живой интерес к знаниям. Так, в романе, обращаясь к аттестационной комиссии, Триродов говорит о своих учениках: «...они будут учиться у меня, пока не окажутся готовыми или к практической деятельности, или к занятиям науками или искусствами. Тогда одни войдут в технические школы, другие в университеты»²³. Таким образом, «тихие дети» могли воскреснуть для новой жизни благодаря не только магической силе Триродова, но и новому образовательному подходу.

Колония Триродова в Просяной Поляне, названием места и организацией учебного процесса напоминает крестьянскую школу, открытую в 1859 г. Л.Н. Толстым в Ясной Поляне²⁴, где знаменитый писатель осуществлял на практике свои представления о работе педагога. Теоретические взгляды на педагогику и воспитание Л. Толстого, несомненно, оказали существенное влияние на Сологуба, по многим важным вопросам в этой области убеждения двух писателей совпадали²⁵.

Яснополянская школа также была задумана ее организатором как своеобразная педагогическая лаборатория по созданию образования нового типа, которая базируется на уважении к личности ребенка, на развитии его активности и самостоятельности. Как и Сологуб, Толстой был сторонником общественной демократической школы, открытой для общего пользования. Занимаясь просветительской работой с крестьянскими детьми, он систематически публиковал в своем педагогическом журнале «Ясная Поляна» отчеты о своей работе²⁶. Оба писателя отвергали насильственные меры воздействия на учеников, обличая искусственность и порочность казенной принудительной системы образования. В своих педагогических воззрениях они четко разводили образование и воспитание: образовательную функцию возлагали на школу, воспитательную – на семью. Как и в школе Триродова, в яснополянской школе занятия проходили не только в



классах, но и на прогулках, отсутствовали форменная одежда, оценки и расписание. Единственная задача учителя заключалась в том, чтобы заинтересовать класс²⁷.

Стоит отметить, что Толстой являлся преданным поклонником философии Ж.-Ж. Руссо, которая получила в его творчестве свое художественное развитие. Теории сенсуалистического познания мира и естественного свободного воспитания Руссо оказали значительное влияние на методы обучения крестьянских детей в Ясной Поляне. В своем главном педагогическом труде «Эмиль, или о воспитании» (1762) Ж.-Ж. Руссо исходил из мысли, что дети по своей природе стоят ближе к идеалам добра и совершенства, чем взрослые, поэтому их лучше воспитывать вдали от испорченной цивилизации на «лоне природы»²⁸. Отсюда следует, что идеи Ж.-Ж. Руссо были также близки предложениям Сологуба, высказанным им в статье «Школа за город».

За вольные порядки школа Л. Толстого подверглась обыску жандармов летом 1862 г., после чего была закрыта²⁹. Этот мотив был использован Сологубом в романе: триродовская учебная колония также вызвала пристальный интерес полицейских чинов и подозрение высших властей. Вокруг усадьбы зашныряли сыщики. Школу посещают блюстители порядка, директор народных училищ Дулебов, инспектор Шабалов, сюда является даже Ардальон Борисыч Передонов, главный герой романа «Мелкий бес», бывший сумасшедший, а ныне – вице-губернатор. Они недовольны тем, что дети и учителя «малопочтительны», свободны, ходят босые. «Это порнография, – заключает комиссия. – Школа будет немедленно закрыта»³⁰.

Однако между педагогическими воззрениями Сологуба и Толстого были и свои различия. Так, например, Сологуб уделял особое внимание физическому развитию учащихся³¹ и техническому оснащению школы: «Наше время есть время преимущественного развития техники. Машина любопытна для нас, потому что в ней воплощается дух нашего века, овеществляется накопленное веками могущество человека. И к машине мы должны подходить сильные, ловкие и смелые, обратив свое тело в наиболее послушную нам из всех машин. Громадность и эффективность машин требуют соединения людей в стройные организации. Механизируя в привычках низшие области духовной деятельности, мы поднимаемся в высокие области свободной жизни»³².

Мысли, которые в своей публицистике Сологуб заявляет определенно и ясно, в его художественном творчестве проходят через призму обывательского сознания, чаще выражались в иносказательной форме и нередко получали скептические интонации. Так, в романе «Мелкий бес» Передонов



в беседе со своим другом Володиным, наивно рассуждая о будущей жизни, говорит: «Ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?.. Нет, люди сами работать не будут... на все машины будут: повертел ручкой, как аристон, и готово. Да и вертеть долго скучно»³³.

Таким образом, в публицистике Сологуба (1904–1905 гг.) было предложено множество практических решений по модернизации школьного образования. Взгляды писателя на педагогику для своего времени имели прогрессивный характер, исходя из колоссального педагогического опыта и личных наблюдений, он был глубоко убежден в том, что любое воспитательное воздействие должно быть основано на положительных свойствах. Понимая значимость правильной здоровой среды в формировании личности ребенка, Сологуб предложил идею загородной школы, которая получила в романе «Творимая легенда» свое художественное воплощение и имела общие черты с «педагогикой ненасилия» Л. Толстого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ После окончания Рождественского городского училища в Петербурге в 1878 г. Сологуб поступил в Учительский институт, из которого в 1882 г. вышел учителем народных училищ. В течение 25 лет он не оставлял службы. Десять лет проработал в провинции – в уездных городках: Крестцах Новгородской губернии (1882–1885), Великих Луках Псковской губернии (1885–1889), Вытегре Олонецкой губернии (1889–1892). В 1892 г. Сологуб вернулся в Петербург, где его в скором времени назначают инспектором училища и членом Петербургского губернского училищного совета. В 1899 г. Сологуб получил место учителя-инспектора Андреевского городского мужского четырехклассного училища, располагавшегося на Васильевском острове. См.: Павлова М.М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М., 2007. С. 15–46.

Pavlova M.M. Pisatel' -inspektor: Fedor Sologub i F.K. Teternikov. M., 2007. S. 15–46.

² Многие авторитетные педагоги и публицисты конца XIX – начала XX вв. (Д.И. Менделеев, Е.М. Витошинский, Я.Г. Гуревич, Ф.П. Еленев, П.А. Капнист, А.В. Клоссовский) серьезно критиковали среднюю школу за отсутствие национальной основы, за отсталость от достижений в области педагогики, психологии и физиологии. См.: Менделеев Д.И. Заветные мысли (1904); Витошинский Е.М. Реформа классицизма или реформа средней школы? Варшава, 1901; Гуревич Я.Г. К вопросу о реформе системы среднего образования в особенности же классических гимназий. СПб., 1906; Еленев Ф.П. О некоторых желаемых улучшениях в гимназическом обучении. СПб., 1889; Капнист П.А. К вопросу о реорганизации среднего образования. СПб., 1901; Клоссовский А.В. Материалы к вопросу о постановке среднего образования в России. Одесса, 1904.

Mendelev D.I. Zavetnye mysli (1904); Vitoshinskij E.M. Reforma klassicizma ili reforma srednej shkoly? Varshava, 1901; Gurevich Ja.G. K voprosu o reforme sistemy srednego obrazovanija v osobennosti zhe klassicheskikh gimnazij. SPb., 1906; Elenev F.P. O nekotoryh zhelaeomyh uluchshenijah v gimnazicheskom obuchenii. SPb., 1889; Kapnist P.A. K voprosu o reorganizacii

srednego obrazovanija. SPb., 1901; Klossovskij A.V. Materialy k voprosu o postanovke srednego obrazovanija v Rossii. Odessa, 1904.

³ Максимова С.Н. Преподавание древних языков в русской классической гимназии XIX – начала XX века. М., 2005. С. 30–31.

Maksimova S.N. Prepodavanie drevnih jazykov v russkoj klassicheskoj gimnazii XIX – nachala XX veka. M., 2005. S. 30–31.

⁴ Сологуб Ф.К. Школа за город // Новости. 1904. № 220. 11 августа.

Sologub F.K. Shkola za gorod // Novosti. 1904. № 220. 11 avgusta.

⁵ Там же.

Tam zhe.

⁶ Ланно-Данилевский А.С. И.И. Бецкой и его система воспитания. Отзыв о сочинении П.М. Майкова «Иван Иванович Бецкой. Опыт биографии». СПб., 1904. С. 14–45.

Lappo-Danilevskij A.S. I.I. Beckoj i ego sistema vospitanija. Otzyv o sochinenii P.M. Majkova «Ivan Ivanovich Beckoj. Opyt biografii». SPb., 1904. S. 14–45.

⁷ О Бецком и Руссо см.: Там же. С. 22–25.

Tam zhe. S. 22–25.

⁸ См.: Майков П.М. И.И. Бецкой. Опыт биографии. СПб., 1904. С. 278.

Majkov P.M. I.I. Beckoj. Opyt biografii. SPb., 1904. S. 278.

⁹ Педагог и публицист Е.М. Витошинский в начале XX в. писал о неприемлемости ситуации, когда «просвещение доступно только для немногих», а «школе отводится роль сортирующего аппарата, который должен отстранить громадный по численности контингент, стремящихся к просвещению». См.: Витошинский Е.М. Реформа классицизма, – или реформа средней школы? Варшава, 1901. С. 5–20.

Vitoshinskij E.M. Reforma klassicizma, – ili reforma srednej shkoly? Varshava, 1901. S. 5–20.

¹⁰ Грамотность населения Российской Империи оставалась крайне низкой: «...по переписи 1897 года, среди мужчин грамотных было 35,8%, среди женщин – 12,4%. Более 100 миллионов человек были неграмотны. В течение второй половины XIX века грамотность повысилась очень незначительно. При таких медленных темпах роста грамотности потребовалось бы более 100 лет для того, чтобы все население стало грамотным. Среди народностей России грамотность была еще ниже. Так, например, на Кавказе грамотных было 12%...». См.: Константинов Н.А., Мединский Е.Н., Шабаяева М.Ф. История педагогики. М., 1982. С. 288.

Konstantinov N.A., Medynskij E.N., Shabaeva M.F. Istoriya pedagogiki. M., 1982. S. 288.

¹¹ См.: Павлова М.М. Указ. соч.

Pavlova M.M. Ukaz. soch.

¹² Сологуб Ф.К. На сене // Новости. 1904. № 281. 11 октября.

Sologub F.K. Na sene // Novosti. 1904. № 281. 11 oktjabrja.

¹³ Менделеев Д.И. Заветные мысли. М., 1995. С. 297.

Mendelev D.I. Zavetnye mysli. M., 1995. S. 297.

¹⁴ Там же. С. 278.

Tam zhe. S. 278.

¹⁵ Похожие учебные заведения, удаленные от городских центров уже существовали в конце XIX в. Одним из примеров такого заведения являлась Воздвиженская сельскохозяйственная школа с пятилетним курсом организованная потомственным дворянином-помещиком Н. Неплюевым в местечке Янполе Черниговской губернии. Важным отличием школы Неплюева от обычного образовательного учреждения было то, что он ставил цель

не просто обучать крестьянских детей грамоте и основам агрономии, но воспитывать юные души «в христианском духе сознательной веры». Окончившие его школу воспитанники должны были поступать в трудовое братство, основанное на религиозных началах. См.: *Абрамов И.* В культурном скиту (среди неплоевцев). СПб., 1902.

Abramov I. V kul'turnom skitu (sredi neploevcsev). SPb., 1902.

¹⁶ Стоит указать хрестоматийный факт, что Д.И. Менделеев также имел ученую степень по химии.

¹⁷ «Босые ноги» – один из центральных и наиболее характерных мотивов лирики и прозы Сологуба, проходит через все его творчество, имеет автобиографический подтекст. Мотив «босых ног» в творчестве Сологуба осмыслен в разных аспектах: как символ духовного странничества; как добродетель, которую следует прививать с детства; как залог нравственного совершенства. Герои его романов и лирики любят ходить босиком. См.: *Сологуб Ф.К.* *Мелкий бес* / Составление, статья, комментарии М.М. Павловой. СПб., 2004. С. 776.

Sologub F.K. Melkij bes / Sostavlenie, stat'ja, kommentarii M.M. Pavlovoj. SPb., 2004. S. 776.

¹⁸ *Сологуб Ф.К.* *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Творимая легенда.* М., 2002. С. 14.

Sologub F.K. Sobraenie sochinenij: V 6 t. T. 4. Tvorimaja legenda. M., 2002. S. 14.

¹⁹ Статьи, затрагивающие проблемы образования, напечатанные в период 1904–1905 гг.: Школа за город // *Новости.* 1904. № 220. 11 августа; Без указки // *Там же.* 1904. № 221. 12 августа; Почетные попечители // *Там же.* 1904. № 223. 14 августа; Самый зрелый // *Там же.* 1904. № 228. 19 августа; Борода в гимназии // *Там же.* 1904. № 239. 30 августа; Пришли, понюхали и ушли // *Там же.* 1904. № 251. 11 сентября; Поведение // *Там же.* 1904. № 256. 16 сентября; Не очень к спеху // *Там же.* 1904. № 258. 18 сентября; Учитель или начальник // *Там же.* 1904. № 266. 26 сентября; Всему свое место // *Там же.* 1904. № 272. 2 октября; Дети в форме // *Там же.* 1904. № 274. 4 октября; Фокус // *Там же.* 1904. № 275. 5 октября; На сене // *Там же.* 1904. № 281. 11 октября; Техника в школе // *Там же.* 1904. № 290. 20 октября; Власть школы // *Там же.* 1904. № 295. 25 октября; Изгнанники // *Там же.* 1904. № 301. 31 октября; Со сна // *Там же.* 1904. № 314. 13 октября; Белое поле, черное семя // *Там же.* 1904. № 334. 3 декабря; Довольно жвачки // *Там же.* 1904. № 336. 5 декабря; Просвещенные заботы // *Там же.* 1905. № 83. 1 апреля; Капризы доверчивости // *Там же.* 1905. № 95. 14 апреля; Полицейская школа // *Там же.* 1905. № 107. 29 апреля.

И тематически близкие им статьи о проблемах воспитания: Из окна // *Новости.* 1904. № 217. 8 августа; Как мальчик // *Там же.* 1904. № 226. 17 августа; Письмо, пощечина и смерть // *Там же.* 1904. № 244. 4 сентября; Если наказали // *Там же.* 1904. № 263. 23 сентября; Лига родителей // *Биржевые ведомости.* 1904. № 531. 16 октября; Дрезденские скромницы // *Новости.* 1904. № 322. 21 ноября; Полотно и тело // *Там же.* 1905. № 68. 17 марта; Одежды и надежды // *Там же.* 1905. № 129. 25 мая; Бассейны мужества // *Наша жизнь.* 1905. № 168. 20 июля.

Shkola za gorod // *Novosti.* 1904. № 220. 11 avgusta; *Bez ukazki* // *Tam zhe.* 1904. № 221. 12 avgusta; *Pochetnye popечiteli* // *Tam zhe.* 1904. № 223. 14 avgusta; *Samyj zrelyj* // *Tam zhe.* 1904. № 228. 19 avgusta; *Boroda v gimnazii* // *Tam zhe.* 1904. № 239. 30 avgusta; *Prishli, ponjuhali i ushli* // *Tam zhe.* 1904. № 251. 11 sentjabrja; *Povedenie* // *Tam zhe.* 1904. № 256. 16 sentjabrja; *Ne ochen' k spehu* // *Tam zhe.* 1904. № 258. 18 sentjabrja; *Uchitel' ili nachal'nik* // *Tam zhe.* 1904. № 266. 26 sentjabrja; *Vsemu svoje mesto* // *Tam zhe.* 1904. № 272. 2 oktjabrja; *Deti v forme* // *Tam zhe.* 1904. № 274. 4 oktjabrja; *Fokus* // *Tam zhe.* 1904. № 275. 5 oktjabrja; *Na sene* // *Tam zhe.* 1904. № 281. 11 oktjabrja; *Tehnika v shkole* // *Tam zhe.* 1904. № 290. 20 oktjabrja; *Vlast' shkoly* //

Tam zhe. 1904. № 295. 25 oktjabrja; *Izgnanniki* // *Tam zhe.* 1904. № 301. 31 oktjabrja; *So sna* // *Tam zhe.* 1904. № 314. 13 oktjabrja; *Beloe pole, chernoe semja* // *Tam zhe.* 1904. № 334. 3 dekabrja; *Dovol'no zhvachki* // *Tam zhe.* 1904. № 336. 5 dekabrja; *Prosvewennye zaboty* // *Tam zhe.* 1905. № 83. 1 aprelja; *Kaprizy doverchivosti* // *Tam zhe.* 1905. № 95. 14 aprelja; *Policejskaja shkola* // *Tam zhe.* 1905. № 107. 29 aprelja.

Iz okna // *Novosti.* 1904. № 217. 8 avgusta; *Kak mal'chik* // *Tam zhe.* 1904. № 226. 17 avgusta; *Pis'mo, poschечina i smert'* // *Tam zhe.* 1904. № 244. 4 sentjabrja; *Esli nakazali* // *Tam zhe.* 1904. № 263. 23 sentjabrja; *Liga roditelej* // *Birzhevye vedomosti.* 1904. № 531. 16 oktjabrja; *Drezdenske skromnicy* // *Novosti.* 1904. № 322. 21 nojabrja; *Polotno i telo* // *Tam zhe.* 1905. № 68. 17 marta; *Odezhdы i nadezhdy* // *Tam zhe.* 1905. № 129. 25 maja; *Bassejny muzhestva* // *Nasha zhizn'.* 1905. № 168. 20 ijulja.

²⁰ Анастасия Чеботаревская в статье «Творимое творчество» отмечает: «В описании триродовской колонии и его дома можно найти кое-какие указания на реформы воспитания, одежды и других сторон внешнего жизненного уклада». См.: *Чеботаревская А.* *Творимое творчество* // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская. СПб., 2002. С. 148.

Chebotarevskaja A. Tvorimoe tvorчestvo // О Fedore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki / Sost. A. Chebotarevskaja. SPb., 2002. S. 148.

²¹ *Сологуб Ф.К.* *Изгнанники* // *Новости.* 1904. № 301. 31 октября.

Sologub F.K. Izgnanniki // *Novosti.* 1904. № 301. 31 oktjabrja.

²² *Там же.*

Tam zhe.

²³ *Сологуб Ф.К.* *Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Творимая легенда.* С. 187.

Sologub F.K. Sobr. soch.: V 6 t. T. 4. Tvorimaja legenda. S. 187.

²⁴ Просяная: в корне слова – прозрачная паронимия, соотносимая с «ясная», а приставка «про» – это и «за», и «прообраз».

²⁵ Вопрос о связи педагогических воззрений Ф. Сологуба и Л. Толстого еще не разработан в науке. Педагогические статьи Сологуба дают основания для постановки этого вопроса. Об интересе Сологуба к творчеству и личности Л. Толстого свидетельствует его публицистика разных лет. Имя Л. Толстого в разных контекстах упоминается в статьях Сологуба 1904–1905 гг.: «За стихи», «Отвод», «Голос церкви», «Воскресение живых», «Разумеете и покоряйтесь». В статье «Единый путь Льва Толстого» (1910) Сологуб сделал своеобразную попытку, целостно осмыслить художественный мир произведений Л. Толстого в его неповторимости.

²⁶ Журнал «Ясная поляна» просуществовал всего один год (вышло двенадцать книжек). Подробно об устройстве яснополянской школы см.: *Толстой Л.Н.* *Полное собр. соч.: В 90 т. Т. 8. Педагогические статьи 1860–1863.* М., 1936.

Tolstoj L.N. Polnoe sobr. soch.: V 90 t. T. 8. Pedagogicheskie stat'i 1860–1863. M., 1936.

²⁷ *Там же.*

Tam zhe.

²⁸ См.: *Руссо Ж.-Ж.* *Педагогические сочинения: В 2 т. / Под ред. Г. Н. Джибладзе; Сост. А.Н. Джуринский.* М., 1981.

Russo Zh.-Zh. Pedagogicheskie sochinenija: V 2 t. / Pod red. G. N. Dzhibladze; Sost. A.N. Dzhurinskij. M., 1981.

²⁹ См.: *Гусев Н.Н.* *Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год.* М., 1957. С. 495–504.



Gusev N.N. Lev Nikolaevich Tolstoj. Materialy k biografii s 1855 po 1869 god. M., 1957. S. 495–504.

³⁰ Сологуб Ф.К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Творимая легенда. С. 204.

Sologub F.K. Sobr. soch.: V 6 t. T. 4. Tvorimaja legenda. S. 204.

³¹ Некоторые современные Сологубу отечественные педагоги «в разумной свободе предоставлять детям загородные прогулки с физическими упражнениями на чистом воздухе» видели средство от вырождения и укрепления телесных сил юношества. В европейской системе образования гимнастика начала водворяться уже с конца XVIII в. Первое среднее учебное заведение гражданского характера с обязательными гимнастическими занятиями на свежем воздухе было открыто в Германии в 1776 г. в Дессау. К началу XX столетия почти во всех странах Европы гимнастика была введена в учебный процесс как необходимый противовес напряженной умственной деятельности учеников. См.: Еленев Ф.П. Указ. соч. С. 100–104.

Elenev F.P. Ukaz. soch. S. 100-104.

³² Сологуб Ф.К. Изгнанники // Новости. 1904. № 301. 31 октября.

Sologub F.K. Izgnanniki // Novosti. 1904. № 301. 31 oktjabrja.

³³ Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман; Рассказы / Сост., вступ. ст. В.В. Ерофеева. М., 1989.

Sologub F.K. Melkij bes: Roman; Rassказы / Sost., vstup. st. V.V. Erofeeva. M., 1989.



ШКОЛА ЗА ГОРОД¹

Текст является републикацией статьи Ф. Сологуба «Школа за город», впервые опубликованной в 1904 г. в дореволюционном периодическом издании «Новости и Биржевая газета» и содержащей предложение создать загородные школы закрытого типа.

Ключевые слова: Ф. Сологуб; школа; здоровье учащихся; пригородная гимназия.

Очень приятно читать, что министерство народного просвещения озабочено улучшением здоровья учащихся в его школах². Хотя от озабоченности вопросом до его практического разрешения еще остается «дистанция огромного размера», но все же отрадно, что внимание устремляется в эту сторону. Здоровье учащихся, хотя прямо в круг школьных задач не входит (школа учит), все же ближе чисто к школьным задачам, чем, например, приучение детей к бережливости посредством сберегательных марок. По крайней мере, забота о здоровье не принадлежит к числу пререкаемых³. Есть вольнодумцы, которые говорят: «Не надо сберегательных марок», – но никто не скажет: «Не надо здоровья».

Конечно, министерством будут указаны и школой приняты разные меры, более или менее целесообразные, будут устранены кое-какие вредные для здоровья факторы. А вот петербургский климат, духоту, тесноту, грязь, серость, уличный шум и гам, – все это устранить невозможно. Разве только вынести часть школ в пригороды и ближайшие городки⁴.

Думается мне, что такое перенесение не невозможно. И теперь есть не мало мальчиков и девочек, которые живут со своими родителями в разных местах по железным дорогам верст даже до 60 от города, каждое утро ездят в школу и к вечеру возвращаются. Путешествие довольно обременительное, но, по всей вероятности, если бы оно совершалось в обратном направлении и не так далеко, то было бы не лишено приятности. Городской детворе, наверное, доставили бы удовольствие ежедневная поездка куда-нибудь в загородную местность, даже на такое расстояние, как в Царское Село или Гатчину. А еще лучше бы несколько гимназий устроить близ города, в Лесном, на Черной речке, или верстах в 5 – 10 по варшавской и николаевской железным дорогам. Тогда время, которое понадобится, чтобы добраться до школы, будет немного больше того, которое и теперь приходится затрачивать иным, живущим в городе же, но не имевшим почему-нибудь счастья попасть в ближайшую гимназию. Разумеется, проезд должен быть бесплатный.



При некоторых гимназиях есть пансионаты. Пансионеров, без сомнения, гораздо лучше держать в пригородных гимназиях.

Конечно, раньше следовало бы построить городскую железную дорогу. Несколько лет назад о ней много говорили, но дальше разговоров дело не пошло. А жаль. В городской железной дороге у нас чувствуется настоящая надобность⁵.

Итак, дом за городом, построенный широко и удобно, снабженный «последними словами науки», раскинувшийся среди небольшой усадьбы, где есть и сад, и площадка для игр, и речка, – думается, что такая гимназия уже одними этими внешними прелестями своими не мало порадует детей. Летом же она могла бы служить отличною школьною дачею.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые напечатано: Новости и Биржевая газета. 1904. № 220. 11 августа. 1-е изд.

Novosti i Birzhevaja gazeta. 1904. № 220. 11 avgusta. 1-e izd.

² В циркуляре Министерства народного просвещения о физическом развитии учащихся за 10 июня 1904 г. были описаны предложения министерства, касающиеся летних занятий, образовательных прогулок и путешествий. Циркуляр гласил: «Министерство народного просвещения, озаботившись правильной постановкой физического развития учащихся, насколько таковое находится в средствах школы, предложило в последние годы целый ряд мероприятий...». См.: Журнал министерства народного просвещения. 1904. № 8. С. 97–101.

Zhurnal ministerstva narodnogo prosveschenija. 1904. № 8. S. 97–101.

³ Повышенное внимание к культуре тела и физическим упражнениям противопоставлялось идеям вырождения и дегенерации, часто звучавшим в начале XX в., как угрозе для института семьи и здоровья нации. Последнее напоминает идею «Muscular Christianity», которая призывала к регулярным физическим упражнениям, укрепляющим плоть и обороняющим ее от соблазнов. См.: Матич О. Александр Блок: дурная наследственность и вырождение // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 289–299.

Matich O. Aleksandr Blok: durnaja nasledstvennost' i vyrozhdenie // Telo v russkoj kul'ture. M., 2005. S. 289–299.

⁴ В нескольких циркулярах Министерства за 1902–1903 гг. было указано на желательность учреждений школьных дач-колоний, «имеющих целью дать учащимся возможность провести летнее время в условиях, наиболее благоприятных для их физического, а отчасти и нравственного развития...

<...> Необходимо, чтобы в больших городах <...> на летнее время устраивали для слабых здоровьем учеников санатории или особые помещения за городом, в здоровых и удобных местах». См.: Журнал министерства народного просвещения. 1904. № 8. С. 100.

Zhurnal ministerstva narodnogo prosvewenija. 1904. № 8. S. 100.

⁵ Быстрый рост промышленности и сооружение железных дорог в России ставили на повестку дня вопрос о городском скоростном транспорте. С конца 1890-х гг. появлялись многочисленные проекты городской железной дороги в Петербурге – своего рода предтечи петербургского метрополитена. Однако, борьба различных интересов при обсуждении этих



проектов в многочисленных инстанциях и необходимость больших финансовых затрат откладывали строительство на неопределенный срок. См.: Нойтатц Д. Московское метро. От первых планов до великой стройки сталинизма (1897–1935). М., 2006. С. 5–36.

Nojtac D. Moskovskoe metro. Ot pervyh planov do velikoj strojki stalinizma (1897–1935). M., 2006. S. 5–36.

СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Эльса Чернявски де Богдан

ПЕСНЯ В РАМКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН:

звучащий текст как дидактический материал

В статье идет речь об использовании песен на уроках испанского языка на историко-филологическом факультете РГГУ. Песня является прекрасным инструментом в преподавании и изучении любого иностранного языка. Она повышает интерес к предмету, выражает новые идеи, чувства, ситуации, переживания и т.д., а также сочетает множество аспектов, связанных с освоением истории и культуры страны изучаемого языка.

Ключевые слова: песня; испанский язык; дидактический материал.

Песня является прекрасным инструментом, который может оказаться полезным в преподавании и изучении любого иностранного языка. Она повышает интерес к языку, а также служит своего рода отдыхом после выполнявшихся в течение продолжительного времени заданий.

Для студента знакомство с песнями – это развлечение и одновременно творческая деятельность, помогающая создавать на уроке позитивную атмосферу, что облегчает усвоение иностранного языка. Поэтому песню можно использовать в любой момент, когда студенты устали и их внимание снижается.

Песня выражает новые идеи, чувства, ситуации, переживания, а также сочетает множество аспектов, связанных с изучением языка, истории, культуры разных стран.

Использование текста песни на уроках возможно:

а) в лингвострановедческих целях, в качестве темы для дискуссии о различных культурных аспектах определенной эпохи, страны (например, обычаи, традиции, связанные с праздниками, формы мышления и т.д.);

б) для сравнения той или иной темы в интерпретации разных авторов, для обсуждения различных подходов авторов к определенной тематике;

в) для проработки таких аспектов, как постановка ударения, слогоделение, интонация (например, когда в песне содержится рифма и определенное количество слогов в строке, сочетание рифм и мелодии);

г) для расширения лексического запаса в развлекательной форме, для стимулирования фантазии студентов в дополнение к письменным или устным упражнениям;

д) для повторения уже отработанной лексики, для стимулирования студентов к ее употреблению в обычных коммуникативных ситуациях;

е) для ознакомления с грамматическими конструкциями, повторяющимися в определенных песнях, или для закрепления таких конструкций, ранее рассмотренных на уроках. Это позволяет студенту уяснить для себя или закрепить грамматические правила.

Таким образом, песню можно использовать для изучения всех аспектов языка в живой и веселой форме.

В последние годы использование песни на уроках испанского языка стало предметом многих исследований, подтверждающих правомерность этого вида деятельности.

Во-первых, студенты рассматривают занятия по языку с применением песен как мотивирующую деятельность, т.к. это способствует отдыху и созданию хорошей атмосферы на уроке.

Во-вторых, такие занятия имеют большое значение в плане межкультурной коммуникации, поскольку основываются на реальных материалах, легко узнаваемых и хорошо понятных студентам, близких их чаяниям и интересам.

Также песни помогают создать новую тему для разговора и преодолеть боязнь совершить ошибку при устном общении.

Конечно, песня на уроках языка может вызвать у студентов и негативную реакцию: неприятие, безразличие, боязнь петь по причине «отсутствия слуха». Но это все понятно и объяснимо, связано с психологическим моментом в процессе изучения языка.

Следует также отметить, что песня на уроке иностранного языка служит для мотивации как студентов, так и преподавателя. Она является ценным дидактическим материалом. Текст песни на практике наглядно показывает студентам, как лучше употребить местоимения, повелительное наклонение, как задать вопрос и выразить эмоции или совет.

Очевидно, что песня побуждает к коммуникации в силу значимости лексики текста, столь короткого по форме. Благодаря мелодии и ритмическим характеристикам песни ее повторение и запоминание становится легким и естественным.

Как следует из вышесказанного, использование песен на уроках языка предоставляет преподавателю широкий диапазон для творческой деятельности. При выборе песни для конкретной группы, с которой предстоит работать, первое, что обязан сделать преподаватель, это четко поставить цель занятия. Он должен определить, нужно ли отвести песне небольшое количество времени как одному из аспектов урока или посвятить ей все занятие и сделать основной его темой.

Если песня рассматривается как один из аспектов урока, можно предложить следующие виды заданий. Прежде всего, на общее понимание смысла: студентам нужно раздать текст песни, где куплеты даны не по порядку. Слушая песню, они должны их правильно расположить. Также можно раздать текст с пробелами, которые при прослушивании им предстоит



заполнить. Это задание напрямую связано с конкретными целями данного урока, с повторением той или иной лексики или определенного грамматического материала. Например, урок посвящен настоящему времени сослагательного наклонения. В конце занятия преподаватель может предложить студентам песню, где много таких глагольных форм. При этом он раздает им текст песни, где данные формы заменены пробелами.

Работе с песней также может быть посвящено все занятие. Таким образом, она становится его главной темой. При этом чем больше творческой фантазии сможет применить на уроке преподаватель, тем эффективнее будет процесс изучения языка.

Когда основной тематической единицей занятия является песня, можно выделить три основных дидактических момента: а) начальная фаза; б) фаза развития; в) конечная фаза.

Приведем конкретный пример. Как тему урока преподаватель выбирает песню о Мадриде – столице Испании. На начальной фазе он раздает студентам иллюстративный материал (виды Мадрида), просит сказать, что они знают о данных достопримечательностях, а также высказать предположение, для чего дается такое задание. Таким образом, начальная фаза способствует выполнению лингвострановедческих задач, а также развитию творческого мышления студентов.

Из видов Мадрида преподаватель предлагает символ города – скульптуру медведя и земляничного дерева; здание Кортесов; фонтан Кибелы, богини плодородия; литературный клуб Атений; знаменитый парк Ретиро; дворец Монклоа, официальную резиденцию главы правительства. Студенты, говоря о данных памятниках, демонстрируют свои знания по страноведению, а также повторяют лексику по культурно-исторической тематике.

Фаза развития предполагает непосредственное прослушивание песни, после чего возможно дальнейшее обсуждение страноведческого материала. Также преподаватель отмечает, кто из студентов правильно определил, что иллюстративный материал предвещает работу с песней.

На конечной фазе имеет смысл расширить представление о содержании песни при помощи дополнительных текстов, комментариев, просмотрев видео о городе или, если есть такая возможность, об авторе песни и ее исполнителе. Целесообразно устроить общую дискуссию или работу в парах по обсуждению песни. Данные задания способствуют развитию навыков устной речи и аудирования. В качестве логического завершения работы с песней студентам можно предложить ее спеть всей группой.

Далее приведем текст песни о Мадриде, где перечисляются вышеуказанные достопримечательности и говорится, что, при всем при этом, в Мадриде нет пляжа, что особенно чувствуется с наступлением августа. Нужно также отметить юмористический характер данной песни.



Aquí no hay playa

Podéis tener Retiro, Casa campo y Ateneo,
Podéis tener mil cines, mil teatros, mil museos,
Podéis tener Corrala, organillos y chulapas,
Pero al llegar agosto, ¡vaya, vaya!,
Aquí no hay playa.
¡Vaya, vaya!
¡Vaya, vaya!
¡Vaya, vaya!

Podéis decir a gritos que es la capital de Europa,
Podéis ganar la Liga, podéis ganar la Copa,
Afirmaréis seguros que es la capital de España...
Podéis tener hipódromo, Jarama y Complutense
Y, al lado, la Moncloa donde siguen los de siempre,
Podéis tener el mando del imperio en vuestras manos,
Pero al llegar agosto y el verano...
Podéis tener la tele y los 40 Principales,
Podéis tener las Cortes, organismos oficiales,
El Oso y el Madroño, Cibeles, Torrespaca...

¡Escucha Leguina!
Podéis tener Movida ¡hace tiempo!
Movida promovida por el Ayuntamiento,
Podéis rogar a Tierno
O a Barranco o al que haya,
Pero al llegar agosto, ¡vaya, vaya!

Говоря о песне, нужно сказать, что в это понятие входят следующие элементы: 1. текст; 2. мелодия; 3. голос; 4. инструментовка; 5. персональные качества певца.

Текст песни – это в то же время лирическое произведение, имеющее рифму и определенный стихотворный размер. Она может поведать нам о личных переживаниях человека, как, например, песня «Лгун».

Mentiroso

Yo no soy aquél que tú te imaginabas
Yo no soy aquél que el mundo te ofreció
En el que tú, ciegamente, confiabas
El hombre de tus sueños, ese no soy yo.
Si alguna vez, mirándote a los ojos
Yo te robé un trozo de ilusión
Te juro hoy no quise hacerte daño
Si he fallado en algo, te pido perdón.

Текст песни может быть повествованием в рамках времени и пространства, в котором живут персонажи. Например, песня «Марта» (время и пространство: 6 утра, рассветает, моя комната; персонажи: Марта и я).

Marta

Marta se viste en mi habitación
Son las 6 de la mañana, ya sale el sol
Su ropa tirada por todo el suelo...
Y ella sonríe diciéndome,
«Aunque sea una locura, lo he pasado bien»
Me mira a los ojos y me dice adiós
Como si lo de anoche nunca «sucedió»
Marta me besa por última vez,
Su boca me sabe dulce como miel.

Текст песни может быть дан в форме прямой речи, размышлений главного героя. Например, в песне «Возможно» сын обращается к отцу, которого давно не видел, но не забыл и очень любит. Исполняет эту песню известный эстрадный певец Энрике Иглесиас, сын Хулио Иглесиаса.

Quizás

Hola, viejo, ¿cómo estás?
Los años pasan, no hemos vuelto a hablar.
Y no quiero que tú pienses
Que me he olvidado de ti.
Yo por mi parte, no me puedo quejar
Trabajando, como siempre igual
Y te confieso que en mi vida hay mucha soledad.
En el fondo tú y yo somos siempre igual,
Y me vuelvo loco sólo con pensar.

Quizás la vida nos separe cada día más.
Quizás la vida nos aleje de la realidad.
Quizás tú busques un desierto y yo busco un mar.
Quizás, gracias a la vida, hoy te quiero más.

Песня занимает определенное место не только на уроках языка, но и в обычной жизни студента. Студент поет, потому что ему это нравится. Он поет дома и старается произносить слова, как носитель языка. Ведь петь – это не что иное, как воспроизводить поэтический текст, сопровождаемый музыкой.

Подводя итоги, можно сказать, что песня способствует расширению и углублению знаний, умений и навыков при изучении иностранного языка, повышает интерес студента к предмету и приобщает его к иноязычной культуре.

Для подготовки занятий по испанскому языку с использованием песен можно рекомендовать следующие материалы:

1. <http://www.redgeomatica.rediris.es/elenza/materiales/>;
2. Blanco E. La canción en los manuales de ELE. URL: <http://www.mepsyd.es/blanco/marcocanciones.pdf> (дата обращения 28.10.2012).
3. Bordoy M. Canciones en español: de la Internet al aula // Mosaico. № 7. P. 20–23. URL: <http://www.sgci.mec.es/be/mosaico077.pdf> (дата обращения 28.10.2012);
4. Centro Virtual Cervantes. Didactiteca (propuestas de actividades con canciones). URL: www.cvc.cervantes.es/aula/didactiteca (дата обращения 28.10.2012);
5. Fandino Lopez Z., Viaplana Torras A. Canciones en la clase de ELE // Jornadas de Formación del Profesorado en la Enseñanza de L2/ELE y la Literatura Española Contemporánea. 2008. Abril. P. 175–186.
6. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. URL: <http://www.educacion.gob.es/redele/Biblioteca-virtual/2005.html> (дата обращения 28.10.2012);
7. Hernandez Mercedes M.P. Cantando se entiende la gente. URL: <http://www.cervantes.es>; <http://www.sgci.mec.es/be/media/pdfs/tareas> (дата обращения 28.10.2012);
8. Larraza M.J. La canción: un excelente texto y pretexto para su explotación didáctica // XI Encuentro práctico de profesores de ELE. URL: <http://www.la-cancion-un-texto-importante.pdf> (дата обращения 28.10.2012);
9. Leonides Sanchez M.E. El uso de la canción en el aprendizaje de idiomas // Gipemblog-ver y practicar-mht <http://www.es.wordpress.com/tag/cancion/> (дата обращения 28.10.2012);
10. Ruiz Garcia R. De los baúles de Piquer a las maracas de Machín. La canción como contenido cultural. [Universidad de Nebrija, 2004] // RedELE. 2005. № 3. (Primer semestre). URL: <http://www.educacion.gob.es/redele/Biblioteca-Virtual/2005/memoriaMaster/1-Semestre/RUIZ-G.html> (дата обращения 28.10.2012);
11. Todomusica.org. URL: http://www.todomusica.org/joaquin_sabina/index.shtml (дата обращения 28.10.2012).

ФИЛОЛОГИЯ ПЛЮС...

Э.Г. Шестакова

ОСТРОТА СИТУАЦИИ

пересечение медийной и театральной культур в реали-шоу

В статье рассматривается момент разнообразного обыгрывания, преодоления и разрушения границ эмпирической и эстетической реальностей реали-шоу в контексте взаимодействия масс-медийной и театральной культур. Эти культуры традиционно трактуются как культуры, направленные, в силу своей природы, ведущих свойств, функций, на крайне близкие, до нивелирования и угрозы разрушения, взаимосвязи с реальностью. Именно поэтому интересно проанализировать то сложное целое, которое возникает в пограничной ситуации встречи и осуществления интенций масс-медийной и театральной культур в реали-шоу. Доказывается, что театральность реального шоу – это во многом иллюзия театральности, но в то же время почти идеальное воплощение идей Арто и Сартра: это уникальность и опасность опыта, знаний, ощущений человека, пережившего максимальную активизацию своих внутренних, глубинных состояний, чувств и совершенно добровольно прошедшего опыт пограничных ситуаций.

Ключевые слова: реальное шоу; масс-медийная культура; театральная культура; память творчества; пограничные ситуации; театр жестокости; театр ситуаций.

Реальное шоу активно развивается в европоцентричном культурном пространстве с конца XX в. Оно позиционируется как зрелище особого формата – массовое и эпатажное, претендующее на резкое изменение соотношений документальности и игры, реальности и условности, а также меры допустимого для публичной демонстрации. Реальное шоу – это шоу предельно провокационных ситуаций; притом ситуации, которые заостряются в нем на глазах публики, – по сути своей повседневные, житейские. Актуализируясь социальным сознанием относительно пространства масс-медийной культуры, реали-шоу в начале своего развития воспринималось прежде всего как органичное проявление *экранной культуры* – а затем уже *медиаполитики, медиаэкономики, медийного искусства, медиатворчества, медиасреды*, вообще как естественный результат складывания информационного общества¹.

Однако те устойчивые особенности реали-шоу, которые проявляются при его осуществлении, не позволяют говорить о нем как о принадлежащем только медиакультуре. Реальное шоу, несмотря на его укорененность в развитии информационном обществе, – это явление, питаемое всей памятью культуры. Притом это качественно новое образование на территории культуры агрессивно претендует на то, чтобы стать катализатором трансформаций ее парадигмальных составляющих. Именно в силу укорен-

ности в культуре оно смогло изменить ряд смыслов и представлений, длительное время существовавших в границах определенных культурных практик. Реальное шоу актуализирует понятие и практику предела, границы парадоксальным путем их нивелирования. Когда Ж.-Ф. Лиотар во введении к книге «Состояние постмодерна» называет следующую особенность постсовременного восприятия мира: «оно оттачивает нашу чувствительность к различиям и усиливает нашу способность выносить взаимонесоразмерность»², – то он довольно точно указывает на будущую сущность реали-шоу. Оно оказывается явлением, способным качественно трансформировать аксиологическую, гносеологическую, эпистемологическую, феноменологическую основу жизни человека.

Стремительному развитию реали-шоу способствовал тот факт, что оно является практически идеальным носителем так называемого *медиавируса* (Д. Рашкофф): «“Послания” наших медиа преподносятся нам в упаковке, подобной троянскому коню. Они проникают в наш дом под некой личиной, но, оказавшись внутри, начинают вести себя совершенно не так, как мы ожидали. Это не то чтобы “заговор”, направленный против телезрителей, а скорее метод превратить коммерческие медиа в невольных могущественными тех, на кого эти концепции воздействуют»³. Соблазняя человека условностью экранной культуры, реали-шоу в качестве материала использует ситуации реальных людей. Представляя рядовым людям картины жизни, идентичной их собственной, а главное – возможность самому стать телевизионным героем, реали-шоу практически полностью стирает понятия границы, нормы, иерархии.

Настойчиво демонстрируя повседневность как «звездного», так и обыкновенного человека, реальное шоу обнаруживает возможность устранения соразмерностей: когда, например, превращает человека одновременно и в зрителя, и в героя, и в критика одного и того же события. Давая человеку возможность и безучастного созерцания событий, и погруженности в них в качестве активно действующего участника, и рефлексии происшедшего, реальное шоу деконструирует нашу чувствительность к различиям. В нем присутствует игровое начало, соблазн реальности, облегченной конвенциями переживания житейских ситуаций. Реали-шоу – и в этом его сходство с театром – искушает человека возможностью *условного* переживания полноты и необратимости *собственной* жизни. В нем, при видимом балансировании, происходит разрушение границ условности и реальности, допустимого и недопустимого, предсказуемого и спонтанного. В основе реали-шоу лежит цепная реакция саморазвития обнаженной и масштабированной повседневности, стремящейся одновременно



осуществить себя и как естественное течение жизни, и как его публичное представление.

Реальное шоу преднамеренно вторгается в фундамент культуры – реальность – и пытается посредством ее дивергентных трансформаций установить новые виды отношений, основанных на способности к различению реальности как таковой. Реалити-шоу начинается с провокационного стремления деконструировать природно-культурные конвенции и заканчивает вполне осознанной установкой на разрушение границ эмпирической, информационной и эстетической реальностей. Главное, о чем далее пойдет речь – то, что в реалити-шоу нарушаются границы эмпирической и эстетической реальностей; и происходит это в контексте взаимодействия масс-медийной и театральной культур.

С самого первого своего проекта, голландского «Большого брата», реалити-шоу продемонстрировало сильную «жанровую память»: обусловленность сферой эстетического, конкретно говоря – театрально-драматического начала. Конечно, неправомерно прямо соотносить реалити-шоу с театральной культурой, характеризуя его как одну из современных форм телетеатра – хотя такие попытки делались. Так, А. Новикова, говоря о пересечениях телевидения и театра, полагает, что реалити-шоу генетически восходит к *commedia dell'arte*. «Например, герои первого “Застекля” успешно укладываются в канонические типы итальянской комедии масок. <...> Организаторы шоу и сами признавались, чтобы при выборе героев основным критерием отбора была их типичность. Это должно было гарантировать возникновение ожидаемых конфликтов и сюжетных поворотов, которые необходимы для увеличения зрелищного потенциала шоу»⁴. Такая прямолинейность трактовки отношений театральной культуры с качественно новым масс-медийным явлением, конечно, упрощает и саму театральной культуру, и медиакультуру. Реалити-шоу – это самостоятельное явление, которое не ограничено жесткой преемственностью с теми или иными видами театральнойности. Однако невозможно и утверждать обособленность реалити-шоу от основных тенденций театральной культуры XX – начала XXI вв.

Проблема отношения театральной и масс-медийной культур – это прежде всего проблема сверхличностной памяти и способов ее существования. Такая сверхличностная память творчества и культуры может быть проявлена либо как филиация, т.е. непрерывная связь явлений, либо как типологическое взаимодействие, т.е. сложное, порой трудно уследимое собрание-забвение-возрождение смыслов. Естественно, что говорить о филиации в случае с *commedia dell'arte* (как и другими формами театра) и реалити-шоу не представляется возможным. Не стоит также рассматри-



вать реальное шоу как простое вторжение медийного продукта, формально и содержательно подобного театральным явлениям, в пространство театра и драмы. Типологическое же взаимодействие предполагает наличие очевидных оснований и ценностных способов взаимодействия театральной культуры и медиакультуры на территории реалити-шоу – а они пока что не очевидны.

Представляется, что корректна такая постановка вопроса, которая апеллирует к явлениям *резонантного пространства* культуры, *резонантного взаимодействия* (В. Топоров), или *культурно-исторической телепатии* (М. Бахтин), порождения откликов без всякого зримого, *уследимого* контакта. С. Бочаров подобную передачу смысла успешно находит в пространстве литературы, настаивая на том, что припоминание – это генетическая память литературы, возвращение к образцу с новых позиций. Однако насколько реальное шоу может быть включено в резонантное пространство эстетической, театральной культуры? Ведь оно, существующее за счет фиксации реальности, активизации документального начала, во многих случаях лишь формально беллетризирует факты, стилизуя их под театрально-драматическое представление. Может ли реалити-шоу обнаружить в себе живую память театральной культуры? Корректность такой постановки проблемы видна на фоне развития реалити-шоу.

Реалити-шоу первой формации («Большой брат», «За стеклом», отчасти «Голод») были довольно однотипными проектами. Они эксплуатировали разрушение длительных табу на публичность природно-культурной жизни человека: *другого, чужого*, однако почти до тождества *подобного тебе* человека, который добровольно выставил свою природно-, социально- и приватно-культурную жизнь для публичных наблюдений. Такая ситуация явно не давала оснований для идентификации реалити-шоу с театральной культурой и ограничивала его пространством медиакультуры и зараженных ее вирусом людей.

Однако постепенное, но довольно целенаправленное, прежде всего, жанрово-стилистическое и сюжетно-композиционное развитие реалити-шоу все более обнаруживало резонантную, обусловленную культурно-исторической телепатией связь с театральной культурой. Уже в самих названиях реалити-шоу все явственнее отображалось их стремление припомнить литературное и в особенности театральное начала⁵. Реальное шоу в процессе своего развития (повторю, европоцентричного) довольно быстро отошло от формата простого созерцания чужой жизни – «подглядывания в замочную скважину». Этот формат оказался тупиковым для реалити-шоу, несмотря на то, что в начальном теоретическом конструировании и практическом воплощении представлялся сутью нового масс-медийного



явления. Только трансформация, направленная на выявление и развитие генетических связей с литературой и в особенности театром, позволила реальному шоу состояться как жизнеспособному явлению.

Связь реалити-шоу и театра обнаруживается в контексте элитарных исканий театральной культуры XX столетия. Так, если рассматривать развитие театра в аспекте его взаимоотношений с реальностью, то можно заметить, что XX в., пожалуй, как никакая другая эпоха, был занят и теоретическими поисками, и практическими экспериментами в этом направлении⁶. Эти искания актуализировались одновременно и в традиционном аспекте «театр / реальность», и в качественно новом, открытом XX в. – «театр / кино / реальность»⁷. Одним из ведущих моментов, объединяющих эти тенденции, было стремление вернуть театру его первичную магическую силу, позволявшую творить реальность. То, что А. Бретон называл всемогуществом грезы искусства, и в первую очередь театра, оказалось в XX в. соблазнительно близким и доступным для реального воплощения.

Показательно утверждение, открывшее манифест «Театра жестокости» (1932) А. Арто: «Нельзя продолжать беззастенчиво проституировать саму идею театра. Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью. <...> Необходимо прежде всего разрушить привычную зависимость театра от сюжетных текстов и восстановить представление о едином языке, стоящем на полпути от жеста к мысли»⁸. Жестокая связь с реальностью и опасностью – это стремление именно в театральной культуре ощутить и пережить реальные чувства, пробиться к сути человека через ряд экзистенциально напряженных и феноменологически ярких ситуаций. Театр, по мнению Арто, должен вернуть человеку ощущение реальности, утраченное не только в театральной культуре, но и в искусстве вообще. Арто настаивал на том, что его идеи сопряжены с попытками «вырвать театр из психологического и гуманитарного прозябания», поэтому они «касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку; они дают первое представление о той области, от которой театр совершенно отвык. Только они могли бы обеспечить напряженное и страстное слияние между Человеком, Обществом, Природой и Вещами»⁹. Для Арто на первый план по значимости вышли не психология и сюжет, во многом предопределенные текстом, а предельно живой и именно этим ценный для театра жест. С. Исаев в комментариях к сочинениям Арто свидетельствует: «Работа над Манифестом продолжалась и после первой публикации: 29 декабря 1935 года, перед самым отъездом в Мексику, Арто в письме Жану Полану просит того снять весь первый абзац Манифеста, вставив между вторым и третьим абзацами следующий текст: “Эта магическая связь реальна: жест творит реальность,



которую он обозначает; и реальность эта жестока, она не прекращается, пока ей не удастся создать своих следствий”». Однако фраза эта не попала в окончательный корпус книги»¹⁰.

Проблема преодоления театральной культурой психологизма, сюжетности, текстуальной заданности, проблема актуализации жеста как репрезентанта и «потенциала» реальности, утраченной театром, – это проблема не только возрождения сути театра, но и восстановления доверия зрителя к театральной культуре как таковой. В этом плане именно реальное шоу в пространстве современной культуры оказалось типологически ближайшим феноменом к поискам Арто и его последователей. Реалити-шоу, порожденное, в том числе, и кризисом доверия к квази-документальности масс-медиа и к самой реальности, которая за ними стоит, смогло отчасти преодолеть кризис нарративности в масс-медийной культуре и откликнуться на потребности как реципиентов, так и самой театральной культуры. Конечно, связывать генетически Театр жестокости Арто и реалити-шоу некорректно; однако внутренняя связь между ними существует.

Все ведущие мировые реалити-шоу в последнее десятилетие развиваются как проекты, построенные не на «голой» документальности, а на некоей проблематике. Притом они предусматривают не просто созерцание течения повседневной жизни других людей, а серийность, то есть повторение ситуаций, основанных на магистральной теме. Это видно и на уровне названий, которые концептуализируют происходящее и задают тенденции развития событий: место проведения, интерьер, модели поведения героев проекта, задания, конкурсы, систему штрафов, наказаний, поощрений и призов, предусмотренных этим конкретным проектом. Так, «Вилла невест», «Меняю жену», «Дети напрокат», «Званный ужин», «Остров искушений», «Гламурн штучки та заучки», «Взвешенные и счастливые» уже на стадии первичной рекламы и кастинга представляют будущим героям и зрителям свою концепцию. В этих шоу задается четкая система координат для импровизаций со стороны участников проекта.

Например, реалити-шоу «Свадьба за 48 часов», как видно из названия, актуализирует тему организации и проведения свадебных церемоний, традиций и этапов. За два года существования проекта ни одна пара, которая пыталась пожениться за 48 часов в незнакомом городе, пройдя систему довольно сложных конкурсов и заданий, не повторила при этом в поведении, реакциях, переживаниях другую пару. Во всех сериях можно было наблюдать, несмотря на заранее хорошо понятную общую канву, то, что Арто определил как жестокую связь с реальностью и опасностью. Никто из организаторов, героев, невольных участников и зрителей реалити-шоу не знал, чем закончится эта игра, и какое продолжение она обретет



за рамками проекта. Нередко пары действительно расставались, симпривизировав и отрефлектировав цепную реакцию, заданную проблематикой реалити-шоу. Присутствие жеста, имеющего, в трактовке Арто, свои следствия не только в театральном пространстве, но и в сфере реальной жизнедеятельности человека, здесь очевидна. Герои реалити-шоу самостоятельно осуществляют свои экзистенциальные жесты, трансформируя собственную жизненную реальность. Это приводит к действительно сюрпризным развязкам: реальным разводам, свадьбам, беременностям, радикальной, вплоть до хирургической, смене внешности, места жительства, кардинальным изменениям в профессиональной деятельности. Подобно «Свадьбе за 48 часов», водевильные по своей жанрово-тематической природе реалити-шоу «Меняю жену» или «Здравствуйте, я ваша мама», «Кухня для двоих», «Дети напрокат», тем не менее, постоянно обнаруживают драматические и даже абсурдные развязки и в пространстве экранного воплощения, и в реальной жизни участников проекта. Цепные реакции, созданные и запущенные героями, принявшими правила жизни в реалити-шоу, регулярно меняют всю их жизнь, а не только ту ее часть, которую они сами планировали трансформировать.

Строясь на заданной проблеме или ситуации, актуализируя ее идеей импровизации и цепной реакции, реалити-шоу избегают давления текста, заданности сюжета и психологии. Этим они становятся близки не только идеям Арто, но и исканиям театральной культуры всего XX в. Так, Ж.-П. Сартр, развивая идеи Арто и анализируя их осуществление в практике современного европейского театра, отметил важную для театральной культуры потребность: в знании о человеческой свободе и высоком, ответственном ее воплощении. В эссе «К театру ситуаций» Сартр настаивает: «Начиная с некоторого времени главным источником, питающим пьесу, является уже не характер <...> но ситуация. <...> Ситуация – это призыв, она окружает нас, она предлагает решение, принимать которое приходится нам самим. <...> На сцену надо всякий раз выводить пограничные ситуации, иначе говоря, ситуации, в которых представлены альтернативы, где одним из терминов выбора выступает смерть. Таким образом свобода обнаруживается в наивысшей степени, поскольку она готова даже погибнуть, лишь бы утвердить себя. Поскольку театр невозможен без реализации единства всех зрителей, необходимо и находить для него ситуации настолько всеобщие, чтобы они были свойственны всем»¹¹.

Из этой цитаты видно, насколько близко реалити-шоу поискам театральной культуры. Реальное шоу поистине «сумело объединить разношерстную публику»¹², актуализировав состояние свободы и момент экзистенциального выбора. Реальное шоу – это представление всеобщих

крайних ситуаций, понятных каждому человеку и тем ценностно значимых. В нем человек становится перед невыносимостью свободы выбора, со всем его экзистенциально-трагическим напряжением. Театральность реалити-шоу – это во многом попытка и соблазн театральности, но и почти идеальное воплощение идей Арто и Сартра: оно демонстрирует опыт, знания и ощущения человека, добровольно прошедшего опыт пограничных ситуаций.

Реальное шоу, основанное на простых человеческих ситуациях, препарированных в своих пограничных проявлениях, оказалось созвучным не только исканиям театра. Оно отвечает общему состоянию культуры. В конце 1970-х гг. Ж.-Ф. Лиотар писал, что мир постсовременности порождает такие состояния, когда «каждый предоставлен *сам себе*. И знает, что этого *самому себе* – мало. <...> Это мир, в котором пережитые события становятся независимыми от человека... Это мир, где все “случается”, происходит, однако без того, чтобы это было с кем-то, без кого-то, кто мог бы за это ответить»¹³ (курсив автора – Э.Ш.). Нетрудно заметить, что это и есть субстанциально значимые состояния реалити-шоу – одного из самых востребованных и актуальных феноменов культуры начала XXI столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Абраменко А. Жанр реалити и его особенности на российском телевидении // Вестник Acta Diurna. Вып. 1. URL: http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_1 (дата обращения 29.10.2012); Бендерский Я.М. Феномен реалити-шоу // Lib.Ru: Сервер «Заграница» / Статья. URL: http://world.lib.ru/type/index_type_4-1.shtml (дата обращения 29.10.2012); Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // Массовая культура: Современные западные исследования. М., 2003. С. 76–87; Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008; Гуцал Е.А. Реалити-шоу: Некоторые типологии // Журналистика и массовые коммуникации. 2009. С. 179–184; Жуков С.Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2009; Зверева В. «Меня тошнит при их виде, но в целом шоу нравится». Вера Зверева о «Доме-2» и его зрителя // Критическая Масса. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/zv8.html> (дата обращения 29.10.2012); Кириллова Н.Б. Медиакультура: теория, история, практика: Учеб. пособие. М., 2008; Ланских А.В. Реалити-шоу: деструктивизм речевого поведения // Известия Уральского государственного университета. 2008. № 55. С. 279–285; Ланских А.В. Речевое поведение участников реалити-шоу: коммуникативные стратегии и тактики: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008; Нелобина А.С. Реалити-шоу: медиапродукт индивидуализированного общества // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 45. С. 230–238; Уразова С.Л. Show-Clon в телевизионной реальности // Телерадиоэфир: История и современность. М., 2005. С. 99–120; Уразова С.Л. Реалити-шоу в контексте современного телевидения: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; Шестакова Э.Г. Литературное начало в реалити-шоу // Российские СМИ и журналистика в новой реальности: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию журналистского образования на Урале, Екатеринбург, 14–15 апреля 2011 г.



Екатеринбург, 2011. URL: <http://elar.usu.ru/handle/1234.56789/3477> (дата обращения 29.10.2012).

Abramenko A. Zhanr realiti i ego osobennosti na rossijskom televidenii // Vestnik Acta Diurna. Вып. 1. URL: http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_1 (дата обращения 29.10.2012); *Benderskij Ja.M.* Fenomen realiti-shou // Lib.Ru: Server «Zagranica» / Stat'ja. URL: http://world.lib.ru/type/index_type_4-1.shtml (дата обращения 29.10.2012); *Grindstaff L.* «Real'noe televidenie» i politika social'nogo kontrolja // Massovaja kul'tura: Sovremennye zapadnye issledovanija. M., 2003. S. 76–87; *Gucal E.A.* Realiti-shou na sovremennom rossijskom televidenii: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 2008; *Gucal E.A.* Realiti-shou: Nekotorye tipologii // Zhurnalistika i massovyje kommunikacii. 2009. S. 179–184; *Zhukov S.G.* Realiti-shou v sociokul'turnom prostranstve massovoj kul'tury: Dis. ... kand. filol. nauk. Krasnodar, 2009; *Zvereva V.* «Menja toshnit pri ih vide, no v celom shou nravitsja». Vera Zvereva o «Dome-2» i ego zriteljah // Kriticheskaja Massa. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/zv8.html> (дата обращения 29.10.2012); *Kirillova N.B.* Mediakul'tura: teorija, istorija, praktika: Ucheb. posob. M., 2008; *Lanskih A.V.* Realiti-shou: destruktivizm rechevogo povedenija // Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. № 55. S. 279–285; *Lanskih A.V.* Rechevoe povedenie uchastnikov realiti-shou: kommunikativnye strategii i taktiki: Dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 2008; *Neljubina A.S.* Realiti-shou: mediaprodukt individualizirovannogo obschestva // Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 2006. № 45. S. 230–238; *Urazova S.L.* Show-Clon v televizionnoj real'nosti // Teleradioefir: Istoriya i sovremennost'. M., 2005. S. 99–120; *Urazova S.L.* Realiti-shou v kontekste sovremennogo televidenija: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 2008; *Shestakova Je.G.* Literaturnoe nachalo v realiti-shou // Rossijskie SMI i zhurnalistika v novej real'nosti: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii, posvjaschennoj 75-letiju zhurnalistskogo obrazovanija na Urale, Ekaterinburg, 14–15 aprelja 2011 g. Ekaterinburg, 2011. URL: <http://elar.usu.ru/handle/1234.56789/3477> (дата обращения 29.10.2012).

² *Луотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. М.; СПб., 1998. С. 12.

Liotar Zh.-F. Sostojanie postmoderna / Per. s. fr. M.; SPb., 1998. S. 12.

³ *Раикофф Д.* Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. URL: <http://zaraz.org/> (дата обращения 29.10.2012).

⁴ *Новикова А.А.* Телевидение и театр: пересечение закономерностей / Предисл. А.А. Шереля. М., 2004.

Novikova A.A. Televidenie i teatr: peresechenie zakonomernostej / Predisl. A.A. Sherelja. M., 2004.

⁵ *Шестакова Э.Г.* Литературное начало в реалити-шоу.

Shestakova Je.G. Literaturnoe nachalo v realiti-shou.

⁶ Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 1999; Вып. II. Тверь, 2001; Вып. III. Тверь, 2002; Вып. 4. Тверь, 2002; *Корниенко Н.* Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Нац. Центр театр. мистець. ім. Леся Курбаса. Київ, 2008.

Drama i teatr: Sb. nauch. tr. Tver', 1999; Vyp. II. Tver', 2001; Vyp. III. Tver', 2002; Vyp. 4. Tver', 2002; *Kornienko N.* Zaprosennja do haosu. Teatr (hudozhnja kul'tura) i sinergetika. Sproba nelinijnosti / Nac. Centr teatr. mistec'. im. Lesja Kurbasa. Kiiv, 2008.

⁷ *Кириллова Н.Б.* Указ. соч.; *Корниенко Н.* Указ. соч.; *Мукаржовский Я.* Время и кино // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск.; Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. М., 1994. С. 410–420; *Мукаржовский Я.* К вопросу об эстетике кино // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск.; Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. М., 1994. С. 395–409.

Kirillova N.B. Ukaz. soch.; *Kornienko N.* Ukaz. soch.; *Mukarzhovskij Ja.* Vremja i kino // Mukarzhovskij Ja. Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva / Per. s cheshsk.; Sost. i komment.



Ju.M. Lotmana i O.M. Malevicha. M., 1994. S. 410–420; *Mukarzhovskij Ja.* K voprosu ob jestetike kino // Mukarzhovskij Ja. Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva / Per. s cheshsk.; Sost. i komment. Ju.M. Lotmana i O.M. Malevicha. M., 1994. S. 395–409.

⁸ *Арно А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993. С. 96.

Arto A. Teatr i ego dvojnik. Teatr Serafima. M., 1993. S. 96.

⁹ Там же. С. 97.

Tam zhe. S. 97.

¹⁰ Там же. С. 172.

Tam zhe. S. 172.

¹¹ *Сартр Ж.-П.* К театру ситуаций // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 92.

Sartre Zh.-P. K teatru situacij // Kak vseгда – ob avangarde: Antologija francuzskogo teatral'nogo avangarda. M., 1992. S. 92.

¹² Там же. С. 93.

Tam zhe. S. 93.

¹³ *Луотар Ж.-Ф.* Указ. соч. С. 44.

Liotar Zh.-F. Ukaz. soch. S. 44.

Г.А. Степутенко

АЛЬБЕРТО САНЧЕС В РУССКО-ИСПАНСКОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

В статье речь идет о диалоге культур в творчестве испанского художника и скульптора Альберто Санчеса, в 1938 г. навсегда покинувшего Испанию в результате гражданской войны. Советский Союз становится для него второй родиной. А. Санчес начинает приобщаться к русской культуре и искусству, сохранив при этом национальный испанский дух и используя художественный язык, выработанный еще в Испании. Данные материалы используются на занятиях по лингвострановедению.
Ключевые слова: Альберто; русско-испанский культурный контекст.

В 2011 г., объявленном перекрестным годом Испании в России и России в Испании, Институт филологии и истории отмечал юбилей Галины Андреевны Белой. И это символично. Г.А. Белая, крупный специалист в области советской литературы, познакомила испанских читателей с одним из ярчайших отечественных писателей начала XX в. – И. Бабелем. В 1999 г. в Испании выходит перевод «Конармии» и фрагментов «Дневника 1920 г.» со вступительной статьей Галины Андреевны¹, помогающей лучше понять и «приблизить» нашу действительность, нашу культуру.

Интересным примером диалога наших культур является жизнь и творчество испанского художника и скульптора Альберто Санчеса, покинувшего Испанию в результате гражданской войны и приехавшего в Советский Союз, где он и останется до конца дней. Рассмотрим его испанский и советский периоды на материале каталога, изданного художественным музеем Бильбао².

Альберто Санчес Перес (псевдоним Альберто) родился в 1895 г. в бедном квартале Толедо, в семье булочника. Он не имел особой возможности ходить в школу, т.к. должен был работать. Своего простого происхождения и жизни в нищете он никогда не скрывал. Ему было 12 лет, когда его семья переехала в Мадрид, а он остался в Толедо и работал в кузнице. И именно тогда он начал мечтать о создании произведений, в которых бы искусство, природа и труд слились в единое целое. Затем он переезжает в Мадрид и становится учеником скульптора, при этом работая булочником. Читать он выучился в 15 лет, но его все время непреодолимо тянуло искусство. Он подружился с художником Матеосом, который окажет на него влияние и с которым у него сложится творческий союз.

Первый художественный проект Санчеса, который, к сожалению, не был осуществлен – это политические плакаты к 1 Мая, на которых он предлагал изобразить десятиметровую фигуру каменщика, раскрашенную в белый, розовый и цвет индиго. (Здесь, невольно, вспоминаешь советские плакаты).

У Санчеса и Матеоса был также утопический архитектурный проект строительства «Народного Дома», в футуристическом стиле, из белого камня, стали и стекла (не позднее 1913 г.). Там должны были быть залы для собраний, просторные, как нефы собора, театры, библиотеки, музейные залы, мастерские – все под одной крышей.

В этом здании задумывались 4 квадратные башни. Одна из них должна была называться башней оптимизма и представлять собой маяк, который освещал бы город по праздникам – праздникам новой жизни, которые художники также хотели придумать. Другая башня планировалась в виде часов и т.д.

Подобный футуристический проект у меня вызывает ассоциации со знаменитой башней III Интернационала Владимира Татлина, которая должна была стать символом будущего³. Проект башни был создан в 1919 г.: это две наклонные спирали, состоящие из зданий различной геометрической формы. Нижнее должно было быть в форме куба и вращаться со скоростью одного оборота в год. Другие объемы – это пирамида, цилиндр, полусфера, делающая один оборот в час. В зданиях должны были быть помещения для властей, для художников, а также информационные бюро, издательство, типография и др. В высоту башня должна была достигать 400 м, планируемые материалы – сталь и стекло. Но этим планам Санчеса и Татлина было не суждено осуществиться.

В 1915 г. Санчес и Матеос посещают в Мадриде художественную выставку, организованную известным испанским писателем Рамоном Гомесом де ля Серна, где, в частности, они могли увидеть произведения в стиле кубизма Диего Риверы, знаменитого мексиканского художника (например, портрет Р. Гомеса де ля Серна).

В 1917–1920 гг. Санчес проходит военную службу в Мелилье – испанском городе, находящемся в Северной Африке. Там он создает много графических и скульптурных работ, устраивает свою импровизированную выставку.

Потом он возвращается в Мадрид. Он уже состоялся как художник, хотя продолжает работать булочником. Затем Санчес знакомится с Баррадасом, уругвайским художником, опытным мастером авангарда, которого потряс талант и жизненная сила Альберто Санчеса. И Баррадас заявляет об открытии им толедского художника.

Если раньше Санчес находился под некоторым влиянием Матеоса, то теперь он под влиянием уругвайца Баррадаса. Альберто продолжает работать в стиле авангарда, знакомится с известными людьми, представляющими цвет испанской культуры – Лоркой, Бунюэлем, Дали.

Альберто Санчес участвует в «Выставке Иберийских художников», прошедшей в Мадриде в 1925 г. Там были представлены его скульптуры. Можно, например, отметить его скульптуру «Материнство», отличающуюся интересным геометрическим решением. Фигура женщины с ребенком



представляет собой сочетание элементов реализма и авангарда (и вызываает в памяти работы советских конструктивистов).

В конце 1925 г. Санчес, при помощи друзей, а также Председателя Атенеея (места собрания интеллектуальной элиты) получает стипендию, чтобы наконец перестать работать в булочной. Впоследствии он будет еще получать стипендию в конце 1926 и 1927 гг.

Первая персональная выставка Альберто Санчеса прошла в 1926 г. в Мадридском Атенее. Там были представлены рисунки и скульптура, которую художник Матеос назвал «геометрико-мистической».

Санчес обычно с кем-то разделял свой эстетический опыт. Если сначала был дуэт Санчес – Матеос, затем Санчес – Баррадас, то с начала 30-х гг. – это Санчес и художник Паленсия.

Говоря об этом периоде, отметим скульптуру 1929–1932 гг., которая, как и работа 1925 г., называется «Материнство». Но видно, как изменился художественный язык Санчеса. Здесь уже нет прежней геометрической строгости, а больше абстрагирующих элементов. Это произведение входит в скульптурную композицию «Памятник детям». Именно в это время появляются черты «знакового» языка его скульптуры: отверстия, кратеры, надрезы в форме креста, параллельные линии.

Альберто Санчес продолжает участвовать в различных выставках, а в 1933 г. начинает осваивать профессию театрального художника. Знаменитый театр Федерико Гарсиа Лорки «Ла Баррака» просит его сделать декорации к спектаклю «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») по пьесе Лопе де Вега.

После мадридской выставки 1925 г. Санчес и Паленсия изобретают художественный язык, который называют «Школой Вальекаса»⁴. На создание этой поэтики их вдохновили пешие прогулки по Кастилии (центральной области Испании) – от Мадрида до Гуадалахары, Алькала-де-Энареса, Толедо. Работы Санчеса 30-х гг. проникнуты эмоциональными впечатлениями от этих прогулок, от увиденных пейзажей, таких как холмы, где прячутся скорпионы, саламандры и ящерицы, а жуки борются с маленькими муравьями; где фигуры, обернутые в накидки, идут за упряжкой волов⁵.

Санчес продолжает работать театральным художником, делает декорации к спектаклям «Йерма», «Две Кастилии» и др.

В 1936 г. происходит радостное событие в жизни Альберто – он женится на Кларе Санче, но именно в этом году начинается гражданская война в Испании. Санчес выступает на стороне республиканцев, участвует в обороне Мадрида, потом уезжает в Валенсию, где в 1937 г. у него родится сын. В этом же году проходит Международная выставка в Париже, в которой участвует и Санчес, создав 12-метровую скульптуру под названием «У испанского народа есть путь, ведущий к звезде». Эта скульптура, выполненная в духе поэтики Вальекаса, стояла перед испанским павильоном. В «мясистой» звезде, венчающей монолит, находили не только политическое и эстетическое начало, но также и биоморфное.



В Испании продолжается гражданская война. Многих испанских детей отправляют в Советский Союз. Их так и называли: «дети войны». В 1938 г. к ним едет Альберто Санчес, чтобы работать учителем рисования в школах, где они учатся. Его путь из Барселоны, через Гавр, лежит в Ленинград и Москву. И здесь начинается его советский период.

А. Санчесу было сложно адаптироваться в нашей стране. Он должен был учить язык, так не похожий на испанский, привыкать к другому образу жизни, традициям, к чужим пейзажам, как городским, так и сельским (что для художника имело большое значение). В отечественном искусстве конца 30-х гг. была уже совсем иная ситуация, чем в период авангардистских революционных экспериментов.

Как только Альберто приехал в Москву, он организовал небольшую выставку своих произведений, привезенных из Испании, и сразу начал работать театральным художником. Здесь возникает некий диалог с его театральной деятельностью в Испании, когда он оформлял спектакли по просьбе Лорки. Но в 1936 г. Лорка был убит, а Санчес теперь находился в Советском Союзе. Он оформляет спектакли по произведениям Лорки и Сервантеса для Московского Камерного театра, театра Миниатюр, цыганского театра «Ромэн».

Когда началась Великая Отечественная война, Санчес уехал в эвакуацию в Башкирию, где делал игрушки для детей. В 1943 г. он вернулся в Москву и продолжил сотрудничество с театром «Ромэн», сделав декорации к спектаклю по трагедии Лорки «Кровавая свадьба».

О советском периоде А. Санчеса я узнала много интересных деталей, побывав на выставке его памяти, проходившей осенью 2011 г. в Институте Сервантеса, в рамках года Испании в России⁶. На некоторых из них хотелось бы остановиться подробнее.

Московский театр Осоавиахим (клуб им. Чкалова) был предоставлен испанцам для проведения своих мероприятий. Здесь действовал театральный кружок, для которого Альберто делал декорации к следующим спектаклям: «Дурочка» (Лопе де Вега), «Саламейский алькальд» (П. Кальдерон), «Треугольная шляпа» (П. Аларкон), «Мануэла Санчес» (С. Арконада) и др.

В Москве его навещали известные поэты Пабло Неруда, Николас Гильен, Рафаэль Альберти, французский писатель Луи Арагон. Долорес Ибаррури, Генеральный секретарь Коммунистической партии Испании, помогала Альберто в решении бытовых проблем, а также в издании его каталога в Будапеште (1964 г.).

А. Санчес был знаком с художником Петром Кончаловским, который стал его «проводником» в русскую культуру (а также научил его грунтовать холст). У Альберто были трудности с изучением русского языка, а П. Кончаловский знал испанский еще со времен своей поездки в Испанию в 1910 г. Также А. Санчес был знаком с такими выдающимися пред-

ставителями нашей культуры, как А. Толстой, С. Прокофьев, С. Коненков, Л. Черная, с переводчиками А. Гелескулом, Л. Осповатом, И. Тыняновой.

В 1952 г. Луи Арагон написал о встрече с Санчесом в Москве. Он его помнил как художника, сделавшего скульптуру для испанского павильона на Международной выставке в Париже в 1937 г. Арагон отмечал, что, прожив 15 лет в Советском Союзе, Санчес пишет реалистические картины или «претендующие» на реализм.

Вновь вернуться к абстрактному искусству Санчес смог только в 1956 г., когда в жизни нашей страны произошли значительные изменения.

В 1957 г. Альберто помогает известному режиссеру Григорию Козинцеву в работе над фильмом «Дон Кихот», с Николаем Черкасовым в главной роли. Все началось с того, что Козинцев в 1950 г. увидел в доме писателя Ильи Эренбурга натюрморт Альберто Санчеса. На Козинцева произвела большое впечатление эта картина, которая, как ему показалось, хранит память об Испании. И режиссер попросил Санчеса помочь в работе над фильмом.

Вот как об этом вспоминает Г. Козинцев: «Я пошел просить его консультировать фильм и увидел перед собой живого Дон Кихота. Он много лет жил в Советском Союзе, но все равно, если он рисовал пейзаж Подмосковья – у него получалась Кастилия. Поразительное чувство национального зренья. И потом в нем была огромная прелесть черт испанского национального характера. Он был одновременно приветлив, радушен и горд. Я многим обязан дружбе с ним»⁷.

В своих работах московского периода Санчес использует выразительные средства, найденные еще в Испании, в далекие годы: округленные изогнутые линии времен «Школы Вальекаса», игру заполненного и пустого пространства и др. Он создает силуэты деревенских женщин, птиц, животных. На работы Санчеса оказывала влияние и наша природа, совершенно другие пейзажи, холодный климат. Но при этом у него сохранилась сильная национальная основа (вспомним слова Козинцева). Например, когда смотришь на его скульптуру «Женщина с петухом», видишь русскую женщину, изображенную при помощи волнистых линий стиля Вальекаса.

В 1958 г. Альберто оформил спектакль по трагедии Лорки «Дом Бернарды Альбы», для театра Станиславского. В 1959 г. состоялась его выставка в Московском Союзе Художников, членом которого он являлся.

В 1950-х гг., при больших переменах, произошедших в нашей стране, Санчесу выделили квартиру в новом районе, на юго-западе Москвы. Судьбе было угодно, чтобы его семья оказалась в соседнем от нас доме. С Санчесами была хорошо знакома моя мама – О.Д. Никитюк, искусствовед, старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, принимавшая участие в отправке его работ на родину.

После отъезда в Советский Союз в Испанию Альберто так и не вернулся. Умер он в 1962 г. Впоследствии вернулся на родину его жена и сын (про других родственников не знаю).

В 1967 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина прошла выставка его работ, были приобретены четыре его скульптуры. Моя мама как раз была ответственной за эту выставку, которая официально называлась «Альберто (Испания). Живопись, скульптура, графика». Неоднократно проводились его выставки в Испании, одна из последних была в 2005 г. в Кордове, когда исполнялось 110 лет со дня его рождения.

Как отмечает корреспондент РИА «Новости» Хуан Кобо⁸, в Испании некоторые издания писали, что это был русский художник испанского происхождения. И это лишний раз подчеркивает взаимодействие «испанского» и «русского» в его жизни и творчестве.

К сожалению, Альберто Санчес у нас не очень хорошо известен, хотя он прожил в СССР четверть века. Он внес большой вклад в развитие как испанской, так и нашей культуры, которая в его творчестве вела диалог с национальным испанским духом.

Материал о Санчесе я использую в своей практической работе на историко-филологическом факультете РГГУ, на занятиях по лингвострановедению, с привлечением иллюстраций. Это вписывается в общую цель нашей кафедры романской филологии – давать язык «через культуру», рассматривать взаимодействие и диалог различных культур, что мы видим на примере Альберто.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Bábel I. Caballería roja. Diario de 1920 / Traducciones de Ricardo San Vicente y Margarita Estapé; Prólogo de Galina Belaya; Epílogo de Antonio Muñoz Molina. Barcelona, 1999. 256 p.*

² *Alberto Sánchez 1895–1962 Dibujos / Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1997. 176 p.*

³ Башня Татлина // Википедия: Свободная энциклопедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C1%E0%F8%ED%FF_%D2%E0%F2%EB%E8%ED%E0 (дата обращения 29.10.2012).

⁴ Башня Татлина // Википедия: Свободная энциклопедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C1%E0%F8%ED%FF_%D2%E0%F2%EB%E8%ED%E0 (дата обращения 29.10.2012).

⁵ Вальекас – район в окрестностях Мадрида, в настоящее время входящий в черту города.

⁶ Alberto Sánchez 1895-1962 Dibujos. P. 42.

⁷ Альберто: русская судьба испанского художника: Выставка // Instituto Cervantes (Moscu). URL: http://moscu.cervantes.es/FichasCultura/Ficha74896_54_8.htm (дата обращения 29.10.2012).

⁸ Альберто: русская судьба испанского художника: Выставка // Instituto Cervantes (Moscu). URL: http://moscu.cervantes.es/FichasCultura/Ficha74896_54_8.htm (дата обращения 29.10.2012).

⁹ Козинцев Г. Поднять потолок // Театральная библиотека: Пьесы, книги, статьи, драматургия. URL: <http://biblioteca.teatr-obraz.ru/node/7245> (дата обращения 29.10.2012).

¹⁰ Козинцев Г. Поднять потолок // Театральная библиотека: Пьесы, книги, статьи, драматургия. URL: <http://biblioteca.teatr-obraz.ru/node/7245> (дата обращения 29.10.2012).

⁸ Кобо Х. Как булки стали скульптурой: Триумфальное возвращение Альберто из Москвы на родину // Независимая газета. 2001-12-07. URL: http://www.ng.ru/culture/2001-12-07/8_rolls.html (дата обращения 29.10.2012).

Kobo H. Kak bulki stali skul'pturoj: Triumfal'noe vozvrashchenie Al'berto iz Moskvy na rodinu // Nezavisimaja gazeta. 2001-12-07. URL: http://www.ng.ru/culture/2001-12-07/8_rolls.html (data obraschenija 29.10.2012).



SUMMARY

In Memoriam

L.V. Dorozhenko. Guy de Maupassant's «Le Horla» and A.P. Chekhov's «Chyorny Monakh» («The Black Monk») in the Light of the Gothic Tradition.

The article is a comparative analysis of Guy de Maupassant's novella «Le Horla» and A.P. Chekhov's long short story «Chyorny Monakh» («The Black Monk») which aims at revealing transformed invariant structures of the Gothic novel in these two texts. The work is based on the hypothesis for the first time introduced in literary theory that the compared texts are not only connected with the tradition of the Gothic novel and include its invariant although transformed features, but are both based on the same intermediary text through which both Maupassant and Chekhov assimilated the Gothic tradition.

Key words: Gothic novel; Gothic canon; invariant; motif of vampirism; plot; the fantastic; chronotope.

V.Ya. Malkina. Event and Plot in a Lyric Poem (A. Akhmatova, «Nebyvalaya osen' postroila kupol vysokiy...»).

The author attempts to define a lyric plot on the basis of the existing theory of an epic plot. A theoretical approach is applied to a practical analysis of a lyric text. An example is an analysis of A. Akhmatova's poem.

Key words: lyric plot; lyric event; lyric situation; analysis of a lyric text.

Yu.V. Mann. Gogol and Utopian Socialism (an Outline).

Gogol's attitude to utopian socialism is stipulated by his idea of the structure of the contemporary society and the ways of its evolution. The analysis of such issues as «I» and «the Other», commotion of the society and individual psychology, inheritance of traditions and break from them is derived from this idea.

Key words: N.V. Gogol; utopian socialism; «I»; «the Other».

A.E. Makhov. The Antinomies of the Novel: From the History of German Poetics of the 18th and 19th Centuries.

The variety of opposite viewpoints in the German theory of the novel may be viewed as a system of antinomies. Five antinomies are described in the article: 1) novel is «artistic» narration – or quasi-scientific investigation of the heroes' psychology and the casual chain of events; 2) novel is a modification of ancient epos – or something absolutely new that is going to replace epic poetry; 3) novel has a subjective – or an objective nature; 4) its author reveals his presence – or



remains covert; 5) the hero is the main object for representation in the novel – or is just a technical device of narration, its «thread» (W. Alexis).

Key words: novel; antinomies of a genre; history of German poetics.

E.A. Polyakova. Apology of Criticism. A response to Olga Sedakova's book «Apology of Reason».

An article is a response to Olga Sedakova's book «Apology of Reason». It gives an analysis of clichés deeply grounded in the Russian culture, in particular the opposition of reason and «heart». O. Sedakova tries to overcome this opposition analyzing top examples of the world culture: Dante's, Pushkin's, Goethe's and Pasternak's texts and S.S. Averintsev's opinions.

Key words: reason; criticism.

G.S. Prokhorov. Fictionalized Journalism: Clarifying the Term

The article considers the phenomenon of so-called fictionalized journalism and its reception in the Russian philological tradition of the 20th century. The article shows that three markedly different kinds of text are united under the heading «fictionalized journalism»: popular science text, descriptive journalism and the unity of fiction and journalism. The refusal to distinguish between the phenomena has resulted in building a large and incoherent group whose members share no common ground though may superficially resemble each other.

Key words: fictionalized journalism; imagery; descriptive language; aesthetic form; unity of fiction and journalism.

T.A. Fedyaeva. F. Ebner's «The Word and the Spiritual Realities: Pneumatological Fragments» (1921) as a source of M. Bakhtin's book «Problems of Dostoyevsky's Art» (1929).

The article explores the influence of ideas of the Austrian philosopher of dialogue F. Ebner (1882–1931) on the way Bakhtin's ideas of Dostoevsky's creative work presented in his book «Problems of Dostoyevsky's Art» were forming. Ebner's paper influenced Bakhtin's theory of the word complementing a thesis about the hero of an artistic work as an embodiment of spirituality proposed by Bakhtin in «Author and Hero in Aesthetic Activity». A comparison of Ebner's and Bakhtin's language theories allows the author to conclude that Bakhtin mainly assimilated Ebner's ideas about the connection between spiritual realities and the word. This is also proved by an abundance of coincidences in terms in both texts.

Key words: dialogue; theory of utterance; spiritual realities; the idea of a hero.



Theoretical Problems

E.I. Zeifert. An Optimistic Ending of a Lyric Plot in the Genre of Fragment.

A character finds solace in art, nature, love, or friendship at the end of most poems in the genre of fragment. The article discusses in detail a case encountered in Konstantin Batiushkov's writings when one lyric situation develops in two genre forms indicated by the poet in the titles (elegy and fragment – «otryvok»). The author of the article presents her own version: the «Elegy» was shortened by the author for aesthetic rather than for personal reasons (unrequited love). The fundamental differences between the texts account for different ideological and thematic contents of the elegy and the fragment.

Key words: genre; fragment; elegy; lyric plot; ending; Konstantin N. Batiushkov; Alexander S. Pushkin; lacunas in a text (a graphic equivalent); autobiography.

V.A. Gavrikov. Verbal Paradigmatics of Sung Poetic Text.

The article is devoted to verbal paradigmatics as one of the factors that differ a sung poetic text from a traditional poetic text. Verbal paradigmatics is representation of a singular phonetic group in several printed manifestations. Singing poets use verbal paradigmatic as a special literary method.

Key words: verbal paradigmatics; poetic text; sung poetry; oral speech; homophones.

Interpretations

B.V. Orekhov. Mythopoetics of «Mister Twister»: between Children's Literature and Political Didactics.

The article examines the folklore and mythological level in S. Marshak's long short story in verse «Mister Twister», the ways this level is manifested in the text and its function. Mythological components of the images of Cook, gigantic baggage carriers, American space and an episode of sleep are analyzed.

Key words: mythopoetics; Marshak; children's literature; fictional space.

Reprint

D.V. Vertashov. Sologub on the Reform of School Education.

The article describes F. Sologub's pedagogical views and is based on the materials of his journalistic writings and fiction. It aims at relating his ideas of goals and tasks of school education to L. Tolstoy's, Mendeleev's and J.-J. Rousseau's pedagogics. For the first time, the article focuses on F. Sologub's



idea of a closed educational establishment. A comparative analysis of Sologub's journalistic and fictional writings illustrates the way his ideological position and creative identity were formed.

Key words: newspapers; pedagogics; education; school; prose; I. Betskoy; J.-J. Rousseau; D. Mendeleev; L. Tolstoy.

F.K. Sologub. School out of the Town.

The text is a reprint of F. Sologub's article «School out of the Town» («Shkola za gorod») first published in 1904 in the pre-revolutionary edition «News and Stock Market Newspaper». The idea is put forward that suburban closed schools should be created.

Key words: F. Sologub; school; pupils' health; a suburban gymnasium.

Modern Education

Elsa Chernyavski de Bogdan. A Song in the Context of the National Culture of Spanish-Speaking Countries: a Sounding Text as Didactic Material.

The article focuses on the use of songs at the lessons of the Spanish language at Institute for Philology and History in RSUH. A song is a perfect instrument for teaching and learning any foreign language. It stimulates interest in the subject, expresses new ideas, feelings, situations, experiences, etc., and also combines a lot of aspects related to learning the history and culture of the country.

Key words: song; the Spanish language; didactic material.

Philology and...

E.G. Shestakova. A Boundary Situation: Overlapping of Media and Theatrical Cultures in a Reality Show.

The article examines various kinds of crossing, breaking and playing with the borders between the empirical and aesthetical realities of a reality show in the context of relations between mass media and theatrical cultures. These cultures are traditionally interpreted as cultures having the closest ties with reality, on the brink of their demolition, due to their nature, characteristic features and functions. This is why it is interesting to analyze a complicated whole that emerges in a boundary situation when mass media and theatrical cultures meet in a reality show. It is proved that the theatrical character of a reality show is mostly an illusion, but at the same time a practically ideal embodiment of Artaud's and Sartre's ideas. It is a unique and dangerous character of experience, knowledge and sensations of a person who has fully realized his inner state and feelings and has willingly faced and dealt with a boundary situation.



Key words: reality show; mass media culture; theatrical culture; memory of art; boundary situations; cruelty theatre; theatre of situations.

G.A. Steputenko. Alberto Sánchez in the Russian and Spanish Cultural Context.

The paper speaks about a dialogue of cultures in the Spanish artist and sculptor Alberto Sánchez's work. He left Spain forever in 1938 because of the civil war and the Soviet Union became his second homeland. A. Sánchez was being assimilated into the Russian culture and art keeping the national Spanish spirit and using the artistic language developed already in Spain. These materials are used for classes in lingual and cultural studies.

Key words: Alberto; the Russian and Spanish cultural context.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Верташов Денис Владимирович – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Научные интересы: русская литература рубежа XIX–XX вв.; газетная критика и публицистика Ф. Сологуба. E-mail: denis.vertashov@gmail.com

Гавриков Виталий Александрович – доктор филологических наук, ведущий специалист информационно-аналитического управления Администрации Брянской области. Автор монографии «Русская песенная поэзия XX века как текст» (2011). E-mail: yarosvettt@mail.ru

Дороженко Лада Викторовна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Сфера научных интересов: русская и французская литература XVIII–XIX вв., межкультурные связи, заимствования, беллетристика, готический роман и его трансформации. E-mail: lada.dorozhenko@gmail.com

Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: жанр, стих, лирика XIX века, поэзия российских немцев, этническая картина мира, пародия. E-mail: elena_seifert@list.ru

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор монографии «Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра» (2002) и других работ по поэтике жанров исторического и готического романа, истории русской литературы XIX–XX вв., поэтике русской лирики, проблеме лирического сюжета. E-mail: poetika@gmail.com

Манн Юрий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, академик РАЕН. Профессор кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Главный редактор академического Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя, в 23 томах. Автор более 300 публикаций, в том числе книг: «О гротеске в литературе» (1966), «Русская философская эстетика» (1-е изд. 1969), «Поэтика Гоголя» (1978), «В кружке Станкевича» (1984), «Диалектика художественного образа» (1987), «Динамика русского романтизма», (1995), «Постигая Гоголя» (2005), «Творчество Гоголя. Смысл и форма» (2007), «Русская литература XIX века. Эпоха романтизма» (2007). E-mail: ymann@si.ru

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: история западной поэтики и литературоведения, средневековая культура, эмблематика, взаимосвязь искусств. E-mail: intrada1@yandex.ru

Орехов Борис Валерьевич – сотрудник Башкирского государственного университета (г. Уфа) и Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (г. Москва). Сфера научных интересов: история литературы, историческая поэтика, корпусная лингвистика, поэтический язык, текстология, digital humanities, переводоведение, baškiriica, стиховедение. E-mail: nevmenandr@gmail.com

Полякова Екатерина Андреевна – кандидат филологических наук; доктор философских наук, приват-доцент (Институт философии, Университет Грейфсвальд, Германия). Научные интересы: философия Нового времени, И. Кант, Ф. Ницше, философия религии, этика. E-mail: cath_pol@mail.ru

Прохоров Георгий Сергеевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института. Научные интересы: поэтика художественно-публицистических единств; проблема автора в свете теории М.М. Бахтина; творчество Ф.М. Достоевского. E-mail: hoshea.prokhorov@gmail.com

Степутенко Галина Алексеевна – доцент кафедры романской филологии ИФИ РГГУ. Сфера научных интересов: методика преподавания испанского языка, теоретическая грамматика и история испанского языка, лингвострановедение, культура Испании. E-mail: gsteputenko@yandex.ru

Федяева Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета. Область научных интересов: теория литературы, компаративистика, германистика. E-mail: fedjaew58@mail.ru

Чернявски де Богдан Эльса – доцент кафедры романской филологии ИФИ РГГУ, специалист в области лексикологии, стилистики испанского языка, истории, культуры и литературы Латинской Америки. E-mail: elsache@mail.ru

Шестакова Элеонора Георгиевна – доктор филологических наук по двум специальностям: журналистика и теория литературы. Круг научных интересов: как теоретика литературы – теория словесности, поэтика и эсте-



тика переходных эпох, Серебряный век русской культуры; как журналиста – теория текста массовой коммуникации, реалити-шоу, общие вопросы теории социальной коммуникации, медикультуры. E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru; glushenko_1@mail.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Chernyavski de Bogdan Elsa – an associate professor at the Chair for Romance philology, Institute for Philology and History, RSUH. A specialist in lexical studies, stylistics of the Spanish language, history, culture and literature of Latin America. E-mail: elsache@mail.ru

Dorozhenko Lada V. – a postgraduate student of the Chair for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: Russian and French literature of the 18th – 19th centuries, intercultural connections, borrowings, paraliterature, Gothic novel and its transformations. E-mail: lada.dorozhenko@gmail.com

Fedyayeva Tatjana A. – Doctor of Philological Sciences, professor of St.-Petersburg State Agrarian University. Research interests: theory of literature, comparative studies, Germanic studies. E-mail: fedjaew58@mail.ru

Gavrikov Vitaly A. – Doctor of Philological Sciences, a leading specialist of the Informational and Analytic Office of the Administration of the Bryansk Region. The author of the monograph «Russian Song Poetry of the 20th Century as Text» (2011). E-mail: yarosvettt@mail.ru

Malkina Victoria Ya. – Cand. of Sc. (Philology), an assistant professor at the Chair for Theoretical and Historical Poetics, RSUH. The author of the monograph «Poetics of the Historical Novel: the Problem of the Invariant and Typology of the Genre» (2002) and other papers on poetics of historical and gothic novels, the history of Russian literature of the 19th and 20th centuries, poetics of the Russian lyric poetry and the problem of a lyric plot. E-mail: poetika@gmail.com

Mann Yuri V. – Doctor of Philological Sciences, member of Russian Academy of Natural Sciences. Professor of the Chair for History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, RSUH. The editor-in-chief of the academic edition of N. Gogol's collected works and letters in 23 volumes. The author of more than 300 papers including books: «On Grotesque in Literature» (1966), «Russian Philosophical Aesthetics» (the 1st edition, 1969), «Gogol's Poetics» (1978), «In Stankevich's Circle» (1984), «Dialectics of an Artistic Image» (1987), «The Dynamics of Russian Romanticism» (1995), «Comprehending Gogol» (2005), «Gogol's Art. Meaning and Form» (2007), «Russian literature of the 19th century. The Epoch of Romanticism» (2007). E-mail: ymann@si.ru



Makhov Alexander E. – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: history of Western poetics and literary studies, medieval culture, emblematics, interconnection of arts. E-mail: intrada1@yandex.ru

Orekhov Boris V. – a research fellow at Bashkir State University (Ufa) and the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow). Research interests: history of literature, historical poetics, corpus linguistics, poetical language, textual studies, digital humanities, translation studies, baškirica, studies of poetry. E-mail: nevmenandr@gmail.com

Polyakova Ekaterina A. – Cand. of Sc. (Philology), Ph.D. in Philosophy, an associate professor at Institute of Philosophy, University of Greifswald, Germany. Research interests: philosophy of the New Time, I. Kant, F. Nietzsche, religious philosophy, ethics. E-mail: cath_pol@mail.ru

Prokhorov Georgy S. – Cand. Sc. (Philology), is an associate professor at the Literature Department, Moscow Region State University for Social Science and Liberal Arts. Research interests: poetic of aesthetic publicism; author in fictional texts, according to the Bakhtin theory; F.M. Dostoevsky's poetic. E-mail: hoshea.prokhorov@gmail.com

Steputenko Galina A. – an associate professor at the Chair for Romance Philology, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: methods of teaching the Spanish language, theoretical grammar and history of the Spanish language, linguistic and cultural studies, culture of Spain. E-mail: gsteputenko@yandex.ru

Shestakova Eleonora G. – Doctor of Philological Sciences in two branches of studies: journalism studies and theory of literature. Research interests: in theory of literature: poetics and aesthetics of transitional epochs, the theory of oral and written word (slovesnost'), the Silver Age of Russian culture; in journalism studies: theory of mass communication text, reality shows, general issues of the theory of social communication, media cultures. E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru; glushenko_1@mail.ru

Vertashov Denis V. – a postgraduate student of A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 19th and the beginning of the 20th centuries; F. Sologub's journalistic and critical newspaper articles. E-mail: denis.vertashov@gmail.com



Zeifert Elena I. – Doctor of Letters; Professor, Subdepartment of Theoretical and Historical Poetics of the Institute of Philology and History, RSUH. Her areas of expertise include the genre; the verse; the XIX century lyrics; poetry of the Russian Germans; the ethnic picture of the world; and the parody. E-mail: elena_zeifert@list.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Корректор М.А. Якименко
Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 21.11.2012.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru