



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 3(26)
2013**

Москва
2013

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE FOR PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 3 (26) ' 2013

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Мани, В.М. Маркович,
Н.И. Рейнгольд, И.В. Силантьев, Игорь П. Смирнов,
В.И. Тюпа (главный редактор), Ежи Фарино,
А.А. Фаустов, О.В. Федунина (ответственный секретарь),
Игорь В. Фоменко, Маттиас Фрайзе, Чжоу Цичао,
И.О. Шайтанов, П.П. Шкаренков.

The New Philological Bulletin

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь),
И.Г. Драч (редактор-переводчик),
В.В. Лазутин (технический редактор).

№ 3 (26) ' 2013

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

Сайт: <http://slovorggu.ru>

Телефон: (499) 250-68-44

Факс: (499) 251-35-06

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

Moscow
2013

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2013

© Российский государственный гуманитарный университет, 2013

The New Philological Bulletin

№ 3 (26) ' 2013

Editorial Board:

M.N. Darwin, I.V. Ershova, Jerzy Faryno,
A.A. Faustov, O.V. Fedunina (Senior Secretary),
Igor V. Fomenko, Matthias Freise, Dirk Kemper, E.N. Kovtun,
D.M. Magomedova, Yu.V. Mann, V.M. Markovich,
Zhou Qichao, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov,
P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Igor P. Smirnov,
V.I. Tjupa (Editor-in-Chief)

Editors:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), D.M. Magomedova,
O.V. Fedunina (Senior Secretary), I.G. Drach (Translator),
V.V. Lazutin (Technical Editor)

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 for Philology and History

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

Web-site: http://slovorggu.ru

Phone: 7 (499) 250-68-44

Fax: 7 (499) 251-35-06

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

© Editorial board of *The New Philological Bulletin*, 2013

© Russian State University for the Humanities, 2013

ISSN 2072-9316



Содержание

Статьи и сообщения Теоретические проблемы

Маттиас Фрайзе (Геттинген, Германия) Если бы наррация была коллекционированием	7
В.В. Федоров (Донецк, Украина) Проблема внутреннего мира	14
В.Б. Зусева-Озкан (Москва) «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и рождение метаромана-автобиографии	20
Татьяна Никишина (Париж – Самара) Работа фрагментации в художественном тексте на материале двух рассказов Мориса Бланшо ...	49

История литературы

О.Л. Довгий (Москва) Русская поэзия как бестиарий (по письмам К.Н. Батюшкова)	62
Н.Л. Виноградская (Москва) «Музей древностей» (об одной реалии в черновом автографе «Мертвых душ»)	73
А.В. Леоновичус (Москва) Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник»	88
А.С. Каменева (Москва) «Однако я стал приводить мир в порядок»: пространство в драме Д. Хармса «Елизавета Бам»	102

Прочтения

В.В. Орехов, И.В. Пешков (Москва) На подступах к геному стиля Шекспира	107
А.И. Федута (Минск, Беларусь) «И примешь ты смерть от коня своего...» («Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова)	132
Катерина Сокрута (Донецк, Украина) Перформативное событие «именованиямира» в романе А. Барикко «Море-океан»	140

Обзоры и рецензии

Т.А. Федяева (Санкт-Петербург) Игумен Нестор (Кумыш). Тайна Лермонтова. СПб.: Библиополис, 2012. 544 с.	149
Е.Р. Авилова (Нерюнгри) Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: Брянское СРП ВОК, 2011. 634 с.	152
Summary	158
Сведения об авторах	163



Contents

Articles and Reports
Theoretical Problems

Matthias Freise (Göttingen, Deutschland) If Narration Was Collecting 7
 V.V. Fyodorov (Donetsk, Ukraine) The Problem of the Inner World 14
 V.B. Zuseva-Özkan (Moscow) The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman and the Birth of the Autobiographical Metanovel 20
 Tatiana Nikishina (Paris – Samara) The Function of Fragmentation in an Artistic Text: Two Stories by Maurice Blanchot 49

History of Literature

O.L. Dovgy (Moscow) Russian Poetry as Bestiary (in K.N. Batyushkov’s Letters) 62
 N.L. Vinogradskaya (Moscow) “Museum of Antiquities” (One Piece of Realia in the Draft Autograph of *Dead Souls*) 73
 A.V. Leonavichus (Moscow) A Ball-Scandal: *Woe from Wit, Dead Souls, The Double* 88
 A.S. Kameneva (Moscow) “However I Started to Set the World in Order”: Space in D. Kharm’s Drama *Elizaveta Bam* 102

Interpretations

B.V. Orekhov, I.V. Peshkov (Moscow) The Approaches to Shakespeare’s style 107
 A.I. Feduta (Minsk, Belarus) “But Thy Horse Shall Be Thy Death...” (E. Poe’s *Metzengerstein* and G. Chulkov’s *Red Horse*) 132
 Katerina Sokruta (Donetsk, Ukraine) Performative Event of the “Nomination of the World” in the Novel *Ocean Sea* by Alessandro Baricco ... 140

Surveys and Reviews

T.A. Fedyaeva (Saint-Petersburg) Igumen Nestor (Kumysh). Taina Lermontova. Saint-Petersburg: Bibliopolis, 2012. 544 p. 149
 E.R. Avilova (Nerungri) Gavrikov V.A. Russkaya pesennaya poeziya kak tekst. Bryansk: Bryanskoe SRP VOK, 2011. 634 p. 152
 Summary 158
 List of Contributors 165



СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Маттиас Фрайзе (Геттинген, Германия)

ЕСЛИ БЫ НАРРАЦИЯ БЫЛА
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕМ

В статье ставится вопрос, как можно определить эстетическую функцию приема линеаризации в литературе, не сводя этот прием ни к парадигматизации, управляемой принципом эквивалентности, ни к производству событийности, которое характерно само по себе не столько для повествовательной прозы, сколько для историографии. Исходя из тезиса голландского нарратолога Мике Бал о том, что коллекционирование является нарративным приемом линеаризации, автор статьи показывает, что такая функция, характерная только для литературы, у линеаризации есть. Она – в семантизации временной оси, придающей еще асемантическим моментам прошлого новую значимость путем их выстраивания в семантический ряд – наррацию. При этом главным двигателем как для наррации, так и для коллекционирования является попытка восстановления потерянного в результате индивидуализации Нового Времени единства с миром, которая в силу своей нереализуемости вынуждена повторяться, превращаясь в нарративный ряд. Понятая таким образом структурная аналогия между коллекционированием и рассказыванием иллюстрируется на примере анализа повести В. Солоухина «Черные доски».

Ключевые слова: коллекционирование; событийность; Солоухин; «Черные доски»; культурная ценность; синтагма; парадигма; Якобсон.

I

В этой статье обсуждается прием, который в книге о нарратологии Вольфа Шмида¹ находится на втором уровне происхождения повествования: прием линеаризации. Как известно, основой линеаризации является ось времени. Линеаризация составляет фабулу, хронологическую последовательность событий. Меня занимает теперь вопрос, восходит ли семантический потенциал этого приема, его эстетическая функция, к принципу эквивалентности. Есть на этот счет два, как мне кажется, взаимоисключающих мнения, оба берущие начало от Романа Якобсона²: с одной стороны, по Якобсону, синтагма с точки зрения эстетической функции – не что иное, как отражение парадигмы на временной оси. С другой стороны, по поводу Пастернака Якобсон говорит о двух принципиально различных формах выражения в поэзии и в прозе: поэзией руководит метафора, а прозой – метонимия. Последняя классификация, конечно, сама является метафорой и подлежит толкованию, так как метонимия в узком ее понимании не инструмент линеаризации в прозе, т.е. не тот инструмент, которым производится фабула.



По Якобсону, метонимическая проза Пастернака преобразует «временной и пространственный порядок». Метонимия здесь, в отличие от построения фабулы, выполняет функцию перестановки вопреки «естественному» порядку, т.е. функцию построения сюжета. С ее помощью образуются новые семантические связи между элементами нарратива, что можно было бы истолковать как особенный случай парадигматизации, так как эти связи работают по принципу эквиваленции. Поэзия, таким образом, была бы первичной, проза – вторичной парадигматизацией. Это значило бы, что в чистой фабуле, в линеаризации, нет эстетической функции, что ее конструкция не является никаким приемом, а, следовательно, и никаким нарративным уровнем.

Не довольствуясь этим заключением, я убежден, что и у линеаризации должна быть своя эстетическая функция, которая производится только из чистой синтагмы. Прием линеаризации обычно относят к повествовательной прозе, но это не совсем точно. Прототипами жанра, основу которого формирует прием линеаризации, являются историография и биография, житие и хроника. Для повествовательной прозы более существенным, чем линеаризация, служит уровень перестановки и перспективизации.

Эстетической функцией линеаризации является производство событийности. Событийность же представляет собой конструкцию, она не существует «сама по себе», без установки на результат, ее нет без ощущения релевантности в человеческом мире и без представления о разнице между воображаемым и реальным. Она, в первую очередь, играет роль в конструкции действительности, и поэтому не является в узком смысле «литературной», она даже противоположна термину фиктивности – ведь фиктивному в строгом смысле этого слова не приписывается ни результативность, ни реальность, ни релевантность. Поэтому, если считать событийность ключевым признаком нарративности, наррация будет вовсе не литературным приемом, а приемом обхождения субъекта с действительностью. Событийность здесь является результатом семантизации самой действительности, результатом осмысления связи реальных объектов в течении времени. Но где же тогда элементарный для литературной нарративности прием линеаризации, продуцирующий событийность, который обладал бы в равной степени эстетической функцией, как и парадигматизация, но не отождествлялся бы с ней?

Голландский нарратолог Мике Бал, возможно, нашла такой прием с эстетической функцией – коллекционирование³. Она называет коллекционирование нарративным приемом линеаризации, и это отвечает главному критерию художественности. Коллекционируемые вещи вырываются из своего прагматического контекста и попадают в новую семантику – в коллекцию.

Но чем коллекционирование отличается от производства парадигмы? Не является ли коллекция чистейшим образцом парадигмы? Такому



утверждению противоречат два аспекта. Во-первых, коллекция порождает для коллекционера историю приобретения элементов, искусственную, новую историю. Во-вторых, существует и еще одна история, содержащаяся в самих вещах – история времени, к которому они относятся, история, которую коллекция имплицитно рассказывает уже самим присутствием вещей. Правда, эта история доступна только знатоку. Дилетант умеет лишь видеть какие-то сходства, но из них для него не формируется история.

Мике Бал характеризует коллекционирование как накопление объектов, психологическую основу которого можно наблюдать уже в раннем детстве. Опираясь на теорию объектных отношений английского детского психолога Мелани Кляйн, Бал трактует коллекционирование как реакцию на разделение человека и его среды на субъект и объект. Это разделение порождается стремлением к власти над окружающим миром. Его результатом является индивидуализм, а его духовной ценой – одиночество субъекта, для которого слияние со своей средой делается более невозможным. В качестве компенсирующего действия как раз и выступает коллекционирование. Таким образом, коллекционирование – это сопутствующее явление индивидуализма Нового Времени. И действительно, первых коллекционеров мы находим в эпоху раннего итальянского Возрождения, в среде близких Франческо Петрарке гуманистов, собиравших предметы и тексты античности.

Мике Бал называет основную установку коллекционера фетишистской. Его вождление направлено на вещи, призванные компенсировать ему существенный недостаток – отсутствие единства с Другим.

(Этот недостаток Мике Бал понимает по Фрейдю как «присутствующее отсутствие» мужского члена, которое является для нее основой приемов метафоры и метонимии, но такая трактовка кажется мне слишком ограниченным психологизмом.)

Поскольку приобретение материального объекта никогда не сможет компенсировать недостаток, оно повторяется снова и снова. Приобретение желаемого объекта становится собиранием. Это приводит нас к следующему заключению: если наррация, как и коллекционирование, оба понимаемые как конструкция фабулы, являются результатом не-единства с миром, если их незавершаемое продолжение мотивировано повторением из-за неудовлетворяемого желания, тогда это желание как бы стягивает парадигму объектов на синтагматическую ось.

Таким образом, первичное желание собирания и происхождение фабулы наррации, т.е. происхождение нарративной синтагматизации, имеют ту же самую основу. Ведь искусственно составленная цепочка символов или событий, которую мы называем нарративом, не соответствует обычному переживанию времени, при котором события разворачиваются на наших глазах. Напротив, с помощью этой цепочки время как бы заново обретается, ре-конструируется, ре-коллекционируется, как это выражено в



английском глаголе recollect («вспоминать»). Реконструктивное воспоминание, по Марселю Прусту *mémoire volontaire*, в отличие от невольного воспоминания, *mémoire involontaire*, является коллекционированием. Коллекционирование обращено к прошлому, взрослый не собирает все, что попадает ему под руки в событийном ряду его жизни, но он коллекционирует объекты прошлого, объекты истории культуры, собственной или чужой. А именно это осуществляется и в событийном ряду литературного нарратива. Хотя он при чтении «течет» вперед, на самом деле направлен назад по временной оси. Таким путем объекты, независимо от парадигматизации, от эквивалентностей, от метонимической перестановки, становятся семантическими. Семантизация временной оси, т.е. воспоминание, идет назад.

Наррация, сотворяющая фабульную линию, является языковым вариантом коллекционирования объектов с целью семантизации оси времени, с целью неосуществимого элементарного воссоединения с прошлым.

II

Одно из самых откровенных признаний в собственной страсти к коллекционированию в русской литературе можно найти у Владимира Солоухина. В книге «Черные доски», перед рассказом о приобретении древних икон, он вспоминает свою коллекционерскую страсть в детстве. И тут мы находим литературную метафору коллекционирования:

«Я нашел просторную картонную коробку, выстелил ее дно ватой и в левом верхнем углу, в том углу, с которого мы начинаем исписывать чистый лист бумаги, положил крохотное бурое яичко. Это была моя буква “А”. Белая пустая страница требовала продолжения. Я начал думать, как бы мне достать яйцо скворца.

<...>

Свой трофей я разглядывал и теперь, ночью, при трепетании быстро сгорающих спичек, но как следует разглядел только утром при белом свете. Яйцо оказалось чистейшего поднебесного цвета, без единой крапинки, без единого пятнышка, удивительно голубое, глубокого голубого цвета, произведение природы. Драгоценную добычу я положил рядом с первым, коричневым яичком, и, таким образом, было сказано мое “Б”»⁴.

Получается ряд объектов, получается текст. Но это детское занятие сам рассказчик впоследствии называет нелепым, пустым. Настоящее коллекционирование открылось ему как взрослому, когда он понял ценность древних икон. Отметим пока следующую аналогию: как детское коллекционирование, так и своя ранняя литературная деятельность до открытия духовной ценности, крошечная в иконах, рассказчику-писателю кажется пустой и нелепой.

Разница, или, лучше сказать, противоположность (ведь сплошная разница асемантическая) между собиранием яиц и икон следующая: на первый



взгляд основной здесь является оппозиция природа – культура. Это рассказ о том, как взрослый автор перешел из сферы природы в сферу культуры. Очень важна вторая глава, где повествуется о посвящении рассказчика художником в эту сферу, особенно сюжет первой иконы, которая тогда обнажается в присутствии рассказчика: это Николай Можайский, держащий в одной руке русский город, а в другой – меч, которым он охраняет город от разрушителей. Этот образ выражает именно ту роль, которую впоследствии выбирает себе рассказчик. Собираем икон он хочет охранить Русь, ее память, ее историю, ее культуру. Но это только одна сторона дела. Другая заключается в том, что надо отбирать иконы у людей, выпрашивать их у них, скрывая при этом их настоящую ценность.

Противоположность между собиранием яиц и икон еще и в неповторимости: иконы, как подчеркивает рассказчик – уникальны, яйца одной породы птиц похожи друг на друга как две капли воды или, в немецком варианте этой поговорки, как два яйца. Значит, в жизни важно узнать, в чем состоят исключительные ценности, которые одни являются настоящими предметами для повествования.

Кроме того, есть и глубокое сходство между собиранием яиц и икон. Во-первых, и то, и другое имеет форму обряда посвящения – собирание яиц является посвящением в мир природы, а собирание икон – посвящением в мир культуры. Во-вторых, рассказчик, как тогда, так и теперь, прокрадывается в самое святое и интимное пространство Другого, в гнездо птиц или в верующее сердце стариков и старух, чтобы украсть у них именно это святое. Аналогия между собиранием яиц и икон подчеркивается эпизодом, когда сорока, которую мальчик находит в ее гнезде и треплет за перо на хвосте, оказывается мертвой. Под ней он находит «одно-единственное яйцо, показавшееся ледяным»⁵ – это предсказывает древность и уникальность икон, а кроме того и смерть многих людей, которые их оберегали после революции. Рассказчик даже подозревает, что сорока умерла из-за «химии» на колхозных полях – это эквивалент тракторов, с помощью которых, почти во всех эпизодах поиска старых икон в книге «Черные доски», были разрушены церкви.

Во вкрадчивом поведении рассказчика сказывается, кроме стремления преодолеть разрыв между человеком и средой, также и его отчужденность от этой среды. Это последнее показывает его готовность попасть в интимную среду чужих людей. Он под разными предлогами входит в избы стариков и старух. Одна старуха только что вернулась из больницы, где ей наголо остригли голову, и стыдится этого⁶. Рассказчик попал в очень интимную сферу женщины, которая аналогична обнаженным химическим средством иконам. Кроме того, при помощи яиц и икон рассказчик ищет свои истоки: яйца символизируют здесь его биологическое, а иконы – его культурное происхождение.



Значит, позиция коллекционера, т.е. рассказчика, двусмысленна. С одной стороны, он страстный любитель и спаситель старых икон, с другой стороны – он «обнажает» их и крадет. Нас здесь, однако, интересует не психологическое суждение о герое-рассказчике, а культурная значимость импульса к собиранию, потому что именно он придает приему линеаризации его семантическую силу.

Подведем итоги. Если у фабулы нарратива есть эстетическая функция, она скрывается в стремлении к потерянному единству с миром после индивидуализации. В этом отношении фабула нарративного текста и коллекционирование – тождественны. Поскольку это единство с миром невосвратимо, попытка осуществить его повторяется, и в фабуле появляется принцип повтора, временная ось превращается в ряд.

Сходство между нарративом (фабулой) и коллекционированием иллюстрирует творчество Владимира Солоухина, особенно его повесть «Черные доски. Записки начинающего коллекционера» (1969). В ней можно наблюдать:

1. основную аналогию между повествующей прозой и коллекционированием;

2. моральную амбивалентность коллекционирования;

3. противоположность между «наивным» детским коллекционированием в сфере природы и вдохновенным коллекционированием рассказчика, обладающего пониманием ценностей культуры.

В отличие от других герой Солоухина знает идейную ценность объектов, и этим его опережением начинается коллекция. По Мике Бал, у коллекционирования нет начала, коллекционер якобы только через некоторое время осознает, что он собирает. На самом деле это не так. Начало коллекции – познание или представление о ценности, которая другим не доступна, ценности эстетической или исторической.

Ценность объектов сначала известна лишь самому собирателю, но со временем разделяется другими. Собрание, таким образом, – прием, придающий ценность изначально не имеющим ее предметам, вначале сам собиратель им эту ценность приписывает. Время наибольшей удачи для коллекционера – это то время, в которое никто кроме него не собирает «его» предметы, а, следовательно, и не ценит их. Огромной удачей для коллекционеров была дискредитация модерна как вырожденческого искусства, когда можно было втайне ценить официально обесцененные вещи. Но однажды придет момент, когда коллекционеру придется сложить руки, будучи более не в состоянии продолжать. Тогда появляются богатые коллекционеры, которых уже не занимает история, заключающаяся в объектах. Они лишь меняют реальный капитал на символический. В этом они похожи на авторов, ориентирующихся на спрос сюжетов, в отличие от авторов, открывающих новый путь семантизации истории.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шмид В. Нарратология. Изд. 2-е, исправл. и дополн. М., 2008.

Shmid V. Narratologija. Izd. 2-e, ispravl. i dopoln. Moscow, 2008.

² Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

Jakobson R. Zametki o proze poeta Pasternaka // Jakobson R. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 324–338.

³ Bal M. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting // *The Cultures of Collecting* / John Elsner, Roger Carnival (ed.). London, 1994. P. 97–115.

⁴ Солоухин В. Черные доски (Записки начинающего коллекционера) // Солоухин В. Зимний день: Рассказы. М., 1969. С. 128–129.

Soloukhin V. Chernye doski (Zapiski nachinajushchego kollektionera) // Soloukhin V. Zimnij den': Rasskazy. Moscow, 1969. P. 128–129.

⁵ Там же. С. 131.

Ibidem. P. 131.

⁶ Там же. С. 185.

Ibidem. P. 185.

ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО МИРА

Эквивалентом творчества в статье полагается воображение. Воображающий человек осуществляет онтологическое усилие, изменяющее его самого, и последствия этого изменения выражаются, в частности, в том, что возникает «мир», являющийся «внутренним» относительно воображающего. Рассматриваются две основные функции «внутреннего мира»: отрешения персонажа от автора и изоляции от него. Поскольку цель автора состоит в преодолении превращенного состояния, рассматривается проблема соотношения поэтического целого и внутреннего мира и ставится вопрос об условиях возможности достижения автором своей цели. Предполагается, что именно автор как субъект превращенно-языкового или превращенно-словесного бытия должен стать предметом филологического знания.

Ключевые слова: внутренний мир; событие; творчество; воображение; автор; персонаж.

1

М. Бахтин писал, что «событие художественного произведения» есть результат слияния события жизни и события повествования о нем. Событие жизни совершается, по его же утверждению, в «жизненно-прозаической действительности». Специфике этой действительности уделяли мало внимания, ограничиваясь указанием, насколько точно она отражает особенности объективной действительности. На это обратил внимание Д.С. Лихачев в известной статье «Внутренний мир художественного произведения»¹. Между тем, особенности этой действительности существенно определяют и событие жизни, и это обстоятельство также оказалось недооцененным учеными-литературоведами. Особенности фабульной действительности (по Лихачеву, «внутреннего мира») могут не воспроизводить своеобразия объективной действительности, на что обратил, можно сказать, сугубое внимание автор «Внутреннего мира...». В связи с этим появляются два вопроса: каким образом эти своеобразные черты возникают; чем оправдано их присутствие? Если искусство – форма познания действительности, то очевидное искажение ее черт в том зеркале, с которым идет художник по большой дороге жизни, нуждается в оправдании. Д. Лихачев, отмечая своеобразие пространства и времени в русской сказке и романах Достоевского, употребляет слова «создавать» и «творить». «В своих произведениях писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие»; «Писатель в своем произведении творит и время, в котором происходит действие произведения»². Но что такое – творить? Что должен сделать Достоевский-писатель, чтобы появилось «вязкое пространство» как своеобразная черта внутреннего мира романа, которой не было соответствия в мире, реальном для самого Достоевского?

Д. Лихачев не отвечает на этот вопрос, но важность его очевидна, поэтому избежать ответа на него не удастся. Мы полагаем, что эквивалентом высокого слова «творить» является обыкновенное слово «воображать». Но вопрос, конечно, остается: что делает человек, когда он воображает? – В общем виде на него можно ответить так: он осуществляет онтологическое усилие, изменяющее его самого, и последствия этого изменения выражаются, в частности, в том, что возникает «мир», являющийся «внутренним» относительно воображающего. Обратимся к подробностям.

Автор обычно воображает себя в персонажа, а действительность, в которой он существует, появляется как онтологическое условие этого существования. Акт (вернее, событие) воображения требует двух стадий для своего осуществления. В первой – предварительной – автор и персонаж соотносятся как творящий и творимый. Такой тип связей и отношений символизируется вертикальной чертой. «По вертикали» персонажа как субъекта своего суверенного существования еще нет, поскольку еще нет той онтологической сферы, в которой оно могло бы совершаться. Персонаж как особый субъект появляется во второй стадии события воображения, которая начинается актом отрешения: творящий (воображающий) отрешается от творимого (воображаемого). Воображающий отрешается от себя воображаемого, как бы исторгает его из себя, вследствие чего появляется «внешнее» и – как его антипод – «внутреннее». Внешнее конкретизируется как пространство и время. Пространство и время учреждают горизонтальный тип связей и отношений.

Акт отрешения есть, собственно, акт самоотрешения, поскольку и тот, кто отрешается, и тот, кто отрешается, есть воображающий. Персонаж становится, как мы уже сказали, субъектом суверенного существования только в пространственно-временной действительности (внутреннем мире). Обращаем внимание на одну «тонкость»: как мы уже сказали, акт воображения обращен на самого воображаемого и производит – довольно радикальные – изменения с ним. Из сказанного следует, что воображающий является (остается) единственным субъектом бытия; происходящие изменения не «отменяют» его как субъекта бытия, изменяется только с п о с о б бытия: он становится непрямым, т.е. превращенным и отрешенным. Это означает, что тот, в кого автор воображает себя, находится в двойственной онтологической ситуации: во-первых, он продолжает быть воображающим (по вертикали); во-вторых, он является субъектом своего – жизненно-прозаического – существования (по горизонтали). Персонаж есть субъект суверенного существования по отношению к другому персонажу (по горизонтали, т.е. в пределах внутреннего мира); по отношению к автору (по вертикали, т.е. в пределах целого) он есть автор в его онтологически актуальном отрешенном состоянии. Отрешенное состоя-



ние автора является, однако, его действительным состоянием, вследствие чего он и становится «фабульным персонажем», т.е. субъектом жизненного существования. По горизонтали (по отношению к Ленскому) Онегин есть Онегин, по вертикали (по отношению к Пушкину) он есть Пушкин в его отрешенном состоянии.

Пространственно-временная действительность, с одной стороны, является бытийным условием для существования персонажа. Являясь «нормальным», онтологически оправданным в пределах фабульной действительности, это существование есть, с другой стороны, следствие отрешения автора от себя самого, т.е. недолжным для него, онтологически болезненным состоянием. Внутренний мир, таким образом, осуществляет, во-первых, отрешающую функцию. Во-вторых, пространство и время изолируют персонажа от автора. Причем пространство и время не располагаются между автором и персонажем; то, что является органом существования персонажа, т.е. тело, осуществляя онтологическую функцию, осуществляет вместе и изолирующую функцию. Автор в своем отрешенном состоянии (фабульный персонаж) «забывает» о себе как авторе и полагает себя как субъекта жизненного существования. И «вспомнить» о себе как авторе он не может, это сделать ему не позволяет его онтологический статус, актуальный в действительности фабулы.

2

Поставим следующий вопрос: кто является субъектом воображения? Несколько заостряя этот вопрос, можно задать его так: кто может быть субъектом воображения? – Д. Лихачев, кажется, уже ответил на него, когда утверждал, что писатель творит как пространство, так и время; он и совершает то онтологическое усилие, нужное для того, чтобы появился «внутренний мир». Действительно, писатель может быть воображающим. Он обладает теми онтологическими данными, которые ему позволяют осуществить акт воображения и совершать свое бытие в качестве воображающего.

В книге «Философия искусства» немецкий эстетик и искусствовед Бр. Христиансен пишет: «Внешнее произведение, которое находится перед нами в пространстве – вот эта высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно – дает лишь побудительный толчок и отсылает нас к тому, к чему непосредственно относится суждение и ценности»³. Автор, к сожалению, только указал на факт, не поставив вопрос о его причине, что и позволило ему совершить ошибку, благодаря которой он ввел в науку об искусстве понятие об эстетическом объекте. Ближайший вывод, следующий из факта, указанного Бр. Христиансеном, состоит в том, что пространственно-временная сфера онтологически ограничена. Она может осуществить далеко не все, что ставит перед собой человек. Так, например, она не в состоянии осуществить ту величину, которая производит на



нас эстетическое впечатление. Причина, на наш взгляд, состоит не в недостаточности у нее онтологического потенциала, а в типе ее организации. Будучи сферой существования телесных субъектов (физических, растительных и животных), она является однопланной; тип ее организации определяется как тектонический.

Субъект воображения должен быть по меньшей мере двупланным существом, поскольку он включает в свою организацию жизненно-прозаическую действительность – особый онтологический план. Будучи многопланным существом, воображающий организован архитектурно. Естественно, что тектонически организованная пространственно-временная сфера не может осуществить архитектурно организованного субъекта, каким является автор. Более отдаленный, но более значимый вывод состоит в том, что субъект воображения – другое существо, чем жизненный субъект. Поскольку акт воображения все же состоится, приходим к выводу, что помимо тектонически организованной пространственно-временной сферы существует архитектурно организованная сфера, не являющаяся телесной, следовательно, воспринимаемой. В пространстве и времени существует жизненно определенный субъект, которого мы называем Пушкиным или Гоголем. Вне пространства и вне времени существует воображающий (автор), которого мы тоже называем Пушкиным или Гоголем, но которые не являются жизненными существами. Воображающий и субъект жизненного существования, будучи суверенными существами, соотнесены друг с другом и образуют онтологическую общность, которой целесообразно присвоить бахтинский термин «целое человека». Таким образом, человек – «единое в трех лицах»: целое человека, воображающий, который, как мы полагаем, и есть собственно человек, и субъект животного существования, который как таковой человеком не является, однако онтологически к нему причастен. Здесь возникает проблема человеческой формы: если человек существует не в жизненной (биологической) форме, то в какой форме он все-таки существует? – Эта проблема не является актуальной для данной статьи, поэтому мы только ответим на поставленный вопрос, не обсуждая проблему человеческого существования как самостоятельную. Собственно человек как составляющая целого человека осуществляется в двух формах – языковой (ординарный случай) и словесной (исключительный случай). Поэт и есть такое исключение.

Бр. Христиансен в своем сочинении пишет, что «интерес человека, воспринимающего создание искусства, бесспорно направляется прежде всего на предметное, первый вопрос перед произведением всегда относится к предметному ориентированию: что оно изображает?»⁴. Мы полагаем, что автор является не менее интересным предметом для человека. Конечно, мы не ставим цель переориентировать читателя с менее интересного предмета на более интересный. Он вовлечен в бытие автора, осуществляется в формах, в которых совершается бытие автора, и эта – онтологиче-



ская – перспектива является главной. Мы полагаем, что автор как субъект превращенно-языкового или превращенно-словесного бытия должен стать предметом филологического знания. Филология, таким образом, обретет свой настоящий предмет, а человек обретет настоящую форму познания.

3

Переходим к воображаемому. Во-первых, следует сказать, что, будучи внепространственным и вневременным, он является внетелесным. Мы встречаемся с такой ситуацией, когда тела нет, а субъект бытия есть. Парадокс состоит в том, что мы не можем утверждать, что эта ситуация нам совершенно незнакома по нашему онтологическому опыту; напротив, она нам известна так же, как и ситуация жизненного существования, поскольку как языковые существа мы онтологически активны не менее, чем как субъекты жизненного существования, но форма этой активности другая, и ее своеобразие как раз и состоит в том, что она, осуществляясь во внетелесных формах, оказывается недоступной восприятию. То, что мы считаем «высказыванием», субъектом которого является жизненно актуальное существо, на самом деле есть маленькое или значительное по объему событие бытия воображающего. Это событие трансформируется в двух пространственно-временных сферах: во-первых, в действительности автора как жизненного существа; во-вторых, в жизненно-прозаической действительности фабульного персонажа. В жизненной действительности Пушкина как биографического лица она трансформируется во «внешнее произведение» – акустическое событие или последовательный ряд графических значков; в жизненной действительности Онегина событие бытия Пушкина трансформируется в событие жизни, формирующееся совокупными усилиями действующих лиц, а также онтологическим своеобразием этой действительности. И акустическое событие, и событие жизни изоморфны событию поэтического бытия Пушкина-автора. Своим онтологическим своеобразием внутренний мир обязан онтологическому своеобразию автора. Вот почему Достоевскому-автору не нужно было специально заботиться о том, чтобы сотворить пространство, которое было бы «вязким» (в рабочих тетрадях Достоевского мы не встретим записи о такой цели).

Во-вторых, в описываемой ситуации мы встречаемся с весьма определенно выраженным феноменом онтологической относительности. В границах фабульной – жизненно-прозаической – действительности читатель воспринимает какой-нибудь фрагмент события жизни, более или менее значительный по какому-либо основанию, хотя это совсем необязательно. В событии бытия автора, в котором событие жизни выступает в качестве практической формы его свершения, событие жизни осуществляется вполне, т.е. от ситуации происхождения пространственно-временной действительности (внутреннего мира) и начала события жизни до завершения события авторского, т.е. превращенного и отрешенного, бытия, когда



автор преодолевает свою превращенность и становится субъектом непосредственно словесного бытия. Поэта интересует не та или иная эпоха или даже эра человеческого бытия, но сама жизнь как род бытия, ее онтологические возможности и предел этих возможностей. Вероятно, М.М. Бахтин, прибегая к термину «событие жизни», хотел подчеркнуть то, что в событии художественного произведения⁵ жизнь как конкретная бытийная форма исчерпывает весь свой онтологический потенциал.

Сказанное не означает, что фабульный персонаж вполне погружен в какой-либо фрагмент жизни и не ведает ничего о более широком бытийном контексте. Разумеется, он причастен к тем формам, в которых осуществляется событие бытия автора (поэта). Однако эта причастность проявляется, прежде всего, через категорию ценности, а не бытия. Герой произведения стремится овладеть какой-либо ценностью, которая находится в большем или меньшем отдалении от абсолютной ценности. Абсолютной ценностью является любовь. Она осуществляется как содержание бытия, совершающегося в непосредственно словесной форме. Достижение этой ценности завершает поэтическое – превращенно-словесное – бытие. В литературном аспекте это означает завершение события художественного произведения; в жизненно-прозаической действительности – завершение события жизни, сопровождаемое катарсисом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

² Likhachev D.S. Vnutrennij mir khudozhestvennogo proizvedeniija // Voprosy literatury. 1968. № 8. P. 74–87.

³ Там же. С. 75.

Ibidem. P. 75.

⁴ Христиансен Бр. Философия искусства. СПб., 1911. С. 42.

Khristiansen Br. Filosofija iskusstva. Saint-Petersburg, 1911. P. 42.

⁵ Там же. С. 59.

Ibidem. P. 59.

⁶ Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 304.

Bakhtin M.M. Frejdzizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Statji. Moscow, 2000. P. 304.

**«ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ ТРИСТРАМА ШЕНДИ,
ДЖЕНТЛЬМЕНА» И РОЖДЕНИЕ
МЕТАРОМАНА-АВТОБИОГРАФИИ**

Статья посвящена анализу романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» в сравнении с «Дон Кихотом» Сервантеса, с одной стороны, и французскими комическими романами XVII в., с другой. Впервые устанавливается место исследуемого произведения в исторической поэтике метаромана – жанра, характеризующегося принципиальной двуплановостью своей структуры: метароман не только повествует о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, но направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого. Утверждается, что «Тристрам Шенди» составил новую эпоху в исторической поэтике метаромана, сформировав такой тип жанра, где Автор *не появляется* в границах текста в качестве экстрадиегетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории, а герой с самого начала романа *заявляется его единственным и полномочным «автором»*.

Ключевые слова: метароман; автобиография; роман с авторскими вторжениями; историческая поэтика жанра; герой-автор; металепис.

Роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767 гг.) открыл новую эпоху в исторической поэтике метаромана – жанра, характеризующегося принципиальной двуплановостью своей структуры: метароман не только повествует о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, но направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого¹. И не только открыл, но и сам собой составил – высоты новаторства, достигнутые в этом романе, не были вновь покорены вплоть до эпохи модернизма, и в течение всего названного исторического промежутка в произведениях этого жанра – кстати, неизменно носивших на себе следы влияния Стерна, – его эксперименты в основном сглаживались и «гармонизировались», теряя свою экстремальность.

Стерн в свою очередь многое почерпнул у Сервантеса², которому он на страницах романа не раз выразил свое восхищение – от лица героя («Клянись прахом моего дорогого Рабле и еще более дорогого Сервантеса!»³; «Любезный Дух сладчайшего юмора, некогда водивший легким пером горячо любимого мной Сервантеса...», с. 572 и т.д.; роман везде цитируется по указанному изданию. Далее страницы приводятся в тексте, в скобках после цитаты). Среди заимствований, разумеется, и сама проблематизация отношений «романа» и «жизни», и фигура чудака – одновременно комичного и мудрого – в качестве главного героя, и юмористический модус повествования. (См. также нашу работу о «Дон Кихоте» как о метаромане⁴.)

Однако, с другой стороны, Лоренс Стерн, в отличие от французских комических романистов⁵, никогда не был *подражателем* Сервантеса и потому именно ему принадлежит честь оформления облика жанра, придания отвердевшей формы – по его вкусу – той еще горячей лаве, которая излилась из вулкана под названием «Дон Кихот». Именно под его пером определились многие характеристики и жанра метаромана в целом, и конкретной его разновидности – метаромана-автобиографии, где Автор *не появляется* в границах текста в качестве экстрадиегетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории, а герой с самого начала романа *заявляется его единственным и полномочным «автором»*.

Напомним, что в «Дон Кихоте» противоречиво сочетались разные варианты взаимоотношений Автора и героя, причем в них всех герой был не тождествен Автору; в подражательных романах с авторскими вторжениями XVII в., с одной стороны, поддерживалась эта противоречивость композиционной структуры с обилием субъектов авторского плана, не всегда четко разграниченных (как во «Франсионе» Ш. Сореля, хотя у него появляется тенденция к «назначению» Автором главного героя), а с другой – фиксировалась доминанта непринадлежности судящего и рядящего Автора миру героев и сюжету (как в «Комическом романе» Скаррона), его, так сказать, экстрадиегетичность, из которой проистекала высокая степень монологизма романа. В «Тристраме Шенди» Стерн преодолел обе эти тенденции: во-первых, он впервые *создал и выдержал до конца стройную субъектную структуру метаромана* (именно с «Тристрама Шенди» развивается четкая типология жанра), а во-вторых, так же впервые, недвусмысленно *приписал его авторство главному герою*.

Разумеется, тут можно бы возразить, что вообще в истории литературы такие случаи известны и до Стерна – в частности, подобным образом строятся плутовские романы, как бы написанные героем от первого лица; однако «дьявольская разница» состоит в том, что в них нет плана «романа романа». Внешне на «Тристрама Шенди» больше походит апулеевский «Золотой осел» с его эгонарративной формой и повествованием «ввиду» читателя (причем Стерн знал этот роман)⁶, но сам вопрос о взаимоотношениях искусства и действительности в нем еще не мог быть поставлен вследствие высокой степени синкретичности человеческого сознания (да и романский жанр тогда еще не вполне сформировался и не отделился от других прозаических форм). Таким образом, Стерн выступил здесь несомненным новатором.

Итак, главный герой, заявленный также автором стерновского романа – это Тристрам Шенди, джентльмен, зачатый, по его уверениям, «на первый понедельник месяца марта, лета Господня тысяча семьсот восемнадцатого» (с. 9), родившийся 5 ноября 1718 г. и начавший писать свою книгу в 1759 г. (см. в первом томе: «...когда я пишу эту книгу в назидание

свету, – то есть 9 марта 1759 года», с. 43) в возрасте 41 года⁷. Тристрам вроде бы пишет автобиографию или на худой конец – мемуары, но, хотя мы очень много узнаем о его мнениях, а также о мнениях всех членов его чудаковатого семейства, к концу объемистой книги из девяти томов нам по-прежнему почти ничего не известно о событиях его жизни. Попробуем суммировать здесь разбросанные по роману отрывочные сведения.

Тристрам был вторым сыном сельского джентльмена, владельца поместья Шенди-Холл; его старший брат Бобби умер в Вестминстерской школе, когда Тристрам еще находился во младенчестве – по косвенным данным, ему было на тот момент полтора года (этот вывод мы делаем из того, что сразу после смерти Бобби отец Тристрама начал писать Тристрапедию – руководство по воспитанию своего второго сына – и работал над ней уже три с лишним года, когда мальчику исполнилось пять лет). «С этой минуты меня следует рассматривать как законного наследника рода Шенди – и собственно отсюда начинается история моей Жизни и моих Мнений. Как я ни спешил и как ни торопился, я успел только расчистить почву для возведения постройки – и постройка эта, предвижу я, будет такой, какой никто еще не замыслил и тем более никто не воздвигал со времени Адама» (с. 304) – сообщает он в конце Четвертого тома.

В возрасте пяти лет он пережил довольно неприятное происшествие с упавшей на самую уязвимую часть его тела оконной рамой (вообще, тема мужской потенции неоднократно затрагивается на страницах романа; в частности, несчастье с Тристрамом находит себе параллель с раной в паху дяди Тоби), но, по-видимому, это не имело роковых последствий, поскольку на протяжении романа то и дело встречаются упоминания о его «милой Дженни» и обращения к ней. В начале романа Тристрам, который вообще любит ставить своих читателей в тупик и задавать им загадки, шуточно предостерегает их от далеко идущих выводов относительно природы его отношений с Дженни: «Заканчивая эту главу, я должен сделать одно предостережение моим читательницам, – а именно: – пусть не считают они безусловно доказанным, <...> что я человек женатый. <...> – Я вовсе не настолько тщеславен или безрассуден, мадам, чтобы пытаться внушить вам мысль, будто моя милая, милая Дженни является моей возлюбленной; – нет, – это было бы искажением моего истинного характера <...>. Нет ничего невозможного в том, что моя милая, милая Дженни <...> приходится мне дочерью. <...> Нет также ничего неестественного или нелепого в предположении, что моя милая Дженни является моим другом. – <...> Конечно, мадам, дружба между двумя полами может существовать и поддерживаться без... – Фи! Мистер Шенди! – Без всякой другой пищи, мадам, кроме того нежного и сладостного чувства, которое всегда примешивается к дружбе между лицами разного пола. Соблаговолите, пожалуйста, изучить чистые и чувствительные части лучших французских романов...» (с. 47–48). Еще в XXXII главе Четвертого тома Шенди «намерен умолчать» о том, кем ему

приходится «милая Дженни», но его намеки становятся все более и более прозрачными, а в главе XXIX Седьмого тома читатель уже может быть практически уверен, что перед ним жена Тристрама: «Пожалуйста, милая Дженни, расскажи за меня, как я себя вел во время одного несчастья, самого угнетающего, какое могло случиться со мной – мужчиной, гордящимся, как и подобает, своей мужской силой. – –

– Этого довольно, – сказала ты, подходя ко мне вплотную, когда я стоял со своими подвязками в руке, размышляя о том, чего не произошло. – – Этого довольно, Тристрам, и я удовлетворена, – сказала ты, прошептав мне на ухо * * * * *. – – Другой бы мужчина на моем месте сквозь землю провалился» (с. 463).

На протяжении романа Шенди часто жалуется на свое здоровье и, в частности, на «проклятый кашель» и астму, которые он схватил «во время катанья на коньках против ветра во Фландрии» (с. 11). Он также сообщает, что отец его был склонен к чахотке, откуда можно предположить наследственный характер его болезни. Более того, Седьмой том открывается визитом, нанесенным герою Смертью: когда она постучалась в его двери, он велел ей «прийти в другой раз, сказав это таким веселым, таким беспечно-равнодушным тоном, что ту взяло сомнение, туда ли она попала» (с. 427). А все потому, что Тристрам как раз рассказывал историю и не хотел, чтобы его прерывали: «Я же, признаться, терпеть не могу, когда меня перебивают посреди начатой истории, – а как раз в ту минуту я рассказывал Евгению забавную историю в моем роде про монахиню, вообразившую себя ракушкой, и монаха, осужденного за то, что он съел моллюска...» (с. 428). Здесь впервые в истории жанра возникает очень важный для метаромана мотив – и это не столько даже фольклорный мотив «заговаривания зубов» Смерти посредством интересной истории (у Стерна Смерть, напротив, просто прогоняют), сколько *мотив превосходства литературы, искусства над смертью*. Герой никак не может умереть, ведь ему «предстоит написать соток томов»!

Тристрам, «дни которого уже сочтены» (с. 442) в Седьмом томе, и описывается соответственно – как человек очень «тощий» (с. 149, с. 440), бледный, одетый в черное («человек с пепельно-бледным лицом, – казавшимся еще бледнее по контрасту с его черной потрепанной одеждой», с. 472).

Бегством от Смерти мотивируется путешествие героя по Франции и Италии, описанное в Седьмом томе, причем мы узнаем, что Тристрам побывал там ранее – «во время моего большого турне по Европе, когда отец мой (никому не желавший меня доверить) сопровождал меня сам, с дядей Тоби, Тримом, Обадией и большей частью нашего семейства» (с. 458). Кроме того, в XI главе Первого тома Тристрам сообщает, что совершил «поездку по Дании со старшим сыном мистера Нодди, которого я сопровождал в 1741 году в качестве гувернера, обскакав с ним с головокружительной быстротой большинство стран Европы (об этом своеобразном путешествии,

совершенном совместно, дан будет занимательнейший рассказ на дальнейших страницах настоящего произведения)» (одно из многочисленных не исполненных обещаний автора).

Это, кстати, и одно из свидетельств относительно материального положения Тристрама, причем общую картину из них можно составить с трудом. Так, с одной стороны, он единственный оставшийся в живых ребенок и, соответственно, должен был унаследовать имение своего отца (правда, управлявшееся не слишком хорошо, как можно сделать вывод из отдельных намеков); он также мог себе позволить учиться в университете и заниматься *litterae humaniores* (с. 105). С другой стороны, он не только в молодости служил гувернером (что не обязательно доказывает расстройство его дел), но и неоднократно жалуется на свои финансовые обстоятельства, например: «Разве не довольно тебе того, что ты кругом в долгах, что десять возов твоего пятого и шестого тома до сих пор еще – до сих пор еще не проданы...» (с. 491). В другом месте он сообщает, что «благодаря горячке и спешке, свойственным бедняку, который пишет ради куска хлеба» (с. 272), он случайно сжег вместо черновика белой лист, а в Девятом томе – что он «задолжал своему портному, по крайней мере, двадцать пять фунтов» и что «препоганая это вещь залезть в долги» (с. 564), а ведь произошло это вопреки всем предпринятым им мерам: «...шесть месяцев, что я в деревне, я живу на такую скромную ногу, что преспокойнейшим образом затыкаю за пояс Руссо, – я не держу ни лакея, ни мальчика, ни лошади, ни коровы, ни собаки, ни кошки...» (с. 564).

Здесь по крайней мере несколько противоречий и сомнительных моментов: так, в главе VII Седьмого тома Тристрам уверял – «у меня нет других долгов, кроме долга Природе» (с. 435). А в главе XXXII сообщал: «...ни моя собака, ни кошка – хотя я очень люблю обеих – <...> не обладают, не знаю уж почему, способностью вести разговор» (с. 468). То, что в другом романе было бы однозначно сочтено небрежностью или ошибкой автора (как, например, разные имена одного и того же третьестепенного лица в «Преступлении и наказании»), в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» – даже если отмеченные моменты на самом деле объясняются забывчивостью автора – приобретает характер игры с читателем.

В этом плане крайне интересны и взаимоотношения первичного автора и героя-автора. Хотя, как было сказано выше, субъектная структура «Тристрама Шенди», в отличие от «Дон Кихота» и «Франсиона», едина и в целом непротиворечива, она все же имеет свои сложности. Правда, они как бы оттеснены на периферию произведения и выражают себя в «служебных» его частях – посвящениях и системе сносок. Именно в них появляется еще одна авторская фигура, помимо самого Тристрама. В посвящении к Пятому и Шестому томам это фигура чисто биографическая – сам Лоренс Стерн. Сложнее обстоит дело с посвящениями к Первому тому и к Девятому тому, подписанными просто «Автор» (The Author) – при том, что

на всем протяжении романа автором именуется себя Тристрам, например: «Слово *веселое*, встретившееся в конце предыдущей главы, приводит нам (то есть автору) на ум слово *хандра*...» (с. 448); или: «В чем заключались затруднения дяди Тоби, – – – вам ни за что не отгадать; – будь это вам под силу, – я бы покраснел; не как родственник, – не как мужчина, – даже не как женщина, – нет, я бы покраснел как автор...» (с. 74-75); да и знаменитое «Предисловие автора», помещенное после XX главы Третьего тома, тоже приписано Тристраму. Но подписанные словом «Автор» посвящения к Первому и Девятому томам, обращенные к реальному лицу – Вильяму Питту Старшему (при том, что есть прецедент с подписанным «Лоренс Стерн» посвящением лорду Спенсеру к Пятому и Шестому томам), могут быть равно написаны как от лица биографического, так и изображенного автора, поскольку субъект речи в них в основном жалуется на свои жизненные обстоятельства и размышляет о цели своей книги. А многие жизненные обстоятельства – финансовые затруднения, болезнь (чахотка), – как известно, были общими у Стерна и его героя (хотя уже давно общим местом в литературе о Стерне стало представление о том, что «авторпортретом» писателя в «Тристраме Шенди» является фигура Йорика).

Здесь нужно также иметь в виду, что «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» первоначально публиковались анонимно. (Другой роман Стерна – «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» тоже был опубликован анонимно, но со ссылкой на одного из персонажей «Тристрама Шенди» – Йорика, что позволяло читателям установить связь между двумя книгами).

Сноски тоже порой вызывают сложности в разделении двух авторских лиц, а порой совершенно прозрачны в субъектном отношении. В изданиях русского перевода «Тристрама Шенди» А. Франковского они снабжены пометой «Л. Стерн», но в оригинале никак не подписаны. Большая их часть вписывается в традицию «ученого остроумия»⁸ и отсылает к реальным или вымышленным Стерном курьезным «научным» источникам, как правило, на латыни. Некоторые из них вполне могут принадлежать герою-автору и написаны в его стиле – например, сноска, посвященная книге Слокенбергия:

«Так как книга “*Hafen Slawkenberguis de Nasis*” является чрезвычайной редкостью, то ученому читателю будет, может быть, небезынтересно познакомиться с оригиналом, из которого я привожу в виде образца несколько страниц, ограничиваясь на их счет замечанием, что в повествовательных частях латынь автора гораздо более сжата, чем та, которой он пользуется как философ, – и, по-моему, отличается большей чистотой» (с. 222).

В оригинале: «*As Hafen Slawkenbergius de Nasis* is extremely scarce, it may not be unacceptable to the learned reader to see the specimen of a few pages of his original; I will make no reflection upon it, but that his story-telling Latin is much more concise than his philosophic ---- and, I think, has more of Latinity in



it». При этом латинский текст новеллы заканчивается гораздо раньше, чем английский; а параллельно приведенные фрагменты на латыни и на английском (перевод Тристрама) значительно различаются; в частности, латинский текст куда более откровенен – например, слово «ножны» (*scabbard*) в латинском тексте обозначено как «влагалище» (*vagina*). Таким образом, дополнительный комический эффект создается при параллельном чтении и сравнении английских и латинских фрагментов.

Другие «научные» источники отсылают к произведениям, будто бы написанным персонажами и не вошедшим в тристрамову книгу, и прямо свидетельствуют о своей принадлежности перу героя-автора. Например – о «Жизни Сократа», упоминаемой в главе XII Пятого тома: «Книгу эту отец ни за что не соглашался издать; рукопись ее хранится в нашем семействе вместе с некоторыми другими его сочинениями; они все, или большая часть их, в свое время будут напечатаны» (с. 332; в оригинале: «*This book my father would never consent to publish; 'tis in manuscript, with some other tracts of his, in the family, all or most of which will be printed in due time*»); или: «Эти стихи будут напечатаны вместе с “Жизнью Сократа” моего отца и т. д. и т. д.» (с. 525).

Однако есть и ссылки, оформленные точно так же, как и указанные выше, но принадлежащие иному лицу; они должны исправлять «ошибки Тристрама или же просто комментируют некоторые места в его книге. Например, когда герой-автор цитирует книгу *Lithopaedus Senonensis de partu difficili*, этот субъект замечает:

«Автор допускает здесь две ошибки, так как вместо *Lithopaedus* надо было написать: *Lithopaedii Senonensis Icon*. Вторая его ошибка та, что *Lithopaedus* совсем не автор, а рисунок окаменелого ребенка. <...> Мистер Тристрам Шенди впал в эту ошибку либо потому, что увидел имя *Lithopaedus* в перечне ученых авторов в недавнем вышедшем труде доктора – либо смешав *Lithopaedus* с *Trinecavellius*, – что так легко могло случиться вследствие очень большого сходства этих имен» (с. 141).

В оригинале: «*The author is here twice mistaken ; ----- for Lithopaedus should be wrote thus, Lithopaedii Senonensis Icon. The second mistake is, that this Lithopaedus is not an author, but a drawing of a petrified child. The account of this, published by Albosius, 1580, may be seen at the end of Cordæus's works in Spachius. Mr. Tristram Shandy has been led into this error, either from seeing Lithopaedus's name of late in a catalogue of learned writers in Dr. ----, or by mistaking Lithopaedus for Trinecavellius, -- from the too great similitude of the names*».

А в главе XXV Пятого тома, где Тристрам упоминает Конфуция, в примечании значится: «Мистер Шенди, надо думать, имеет здесь в виду ***, эсквайра, члена****, а не китайского законодателя» (с. 344). Очевидно, этот субъект авторского плана – тоже субъект комический, а кругозор его, если и шире, чем у Тристрама, то лишь самую малость. Порой его точка зрения совпадает с точкой зрения героя-автора, так что создается впечатление, будто герой сам говорит о себе в 3-м лице:



«Мистер Шенди свидетельствует свое почтение ораторам и стилистам – для него совершенно явно, что Слокенбергий сбился здесь со своего образного языка – в чем он очень часто бывает повинен; – как переводчик, мистер Шенди приложил все усилия, чтобы удерживать его в должных границах, – но здесь это оказалось невозможным» (с. 235).

В оригинале: «*Mr. Shandy's compliments to orators -- is very sensible that Slawkenbergius has here changed his metaphor -- which he is very guilty of ; -- that as a translator, Mr. Shandy has all along done what he could to make him stick to it -- but that here 'twas impossible*».

Самое любопытное и внутренне противоречивое примечание сделано в главе XXVIII Седьмого тома: кстати, в этом томе Тристрам приобретает максимальное сходство с биографическим автором – Стерном – и пишет свое «сентиментальное путешествие» по Франции и Италии. (Вообще, образ Тристрама Шенди довольно подвижен: герой как бы не равен самому себе. В начале романа этот образ – почти чисто комический, даже чуть ли не фарсовый, но по мере движения романа он приобретает иные краски, и герой становится мудрее, добрее и отчасти – печальнее. Особенно явно это в Седьмом томе (где единственно и дается портрет героя-автора). Подобное же явление исследователи не раз отмечали по отношению к Дон Кихоту: то, что он внезапно приобретает непародийные черты между первым и вторым выездами, – давно признанный факт, как и резкое увеличение мудрости и проницательности Дон Кихота во второй части романа по сравнению с первой. Очевидно, Стерн не стремился подражать Сервантесу – это еще одно проявление памяти жанра). Тристрам упоминает о «красивом павильоне, выстроенном Принджелло на берегах Гаронны» (с. 462); сноска же гласит: «Тот самый дон Принджелло, знаменитый испанский архитектор, о котором кузен мой Антоний с такой похвалой отзывается в пояснении к посвященной ему повести» (с. 462; в оригинале: «*The same Don Pringello, the celebrated Spanish architect, of whom my cousin Antony has made such honourable mention in a scholium to the Tale inscribed to his name. Vid. p. 129, small edit.*»).

Здесь целая сеть намеков. Кто такой кузен Антоний? В основном тексте о нем нет ни слова. Так чей же он кузен – Тристрама? Или, может быть, Стерна? В письмах последнего мы действительно обнаруживаем обращения «*my dear Anthony*», «*my dear Cousin*» и «*dear cousin Antony*»⁹ – но все они обращены к Джону Холл-Стивенсону! Это был один из ближайших друзей Стерна, прозванный «кузен Антоний Шенди» в узком кругу «Бесноватых» («*The Demoniacs*») – эксцентричного литературно-дружеского кружка¹⁰, собиравшегося в поместье Холл-Стивенсона Скелтон, которое он сам называл «Безумным замком» (*Crazy Castle*). В своем сборнике новелл «*Crazy tales*» («Безумные рассказы», 1762 г.), где каждое повествование приписано кому-то из «Бесноватых», сам Холл-Стивенсон выступает под именем Антоний, а Стерн – как его «кузен». (Также принято

считать, что в «Тристраме Шенди» Холл-Стивенсон выведен под именем Евгения, так что его образ в романе раздваивается). Принджелло, упомянутый в сноске к «Тристраму Шенди» – еще один нарратор «Безумных рассказов», а сам этот сборник Стерн получил только в Париже, перед своим отъездом в Тулузу (откуда упоминание о реке Гаронне, которая протекает через Тулузу). Таким образом, в этом примечании сливаются воедино жизнь биографического автора, его романский вымысел (в конце концов, Антоний – тоже Шенди) и его, так сказать, жизненный вымысел (или биографический миф, связанный с кружком «Бесноватых»).

Однако все указанные противоречия как в посвящениях, так и в системе сносок, хотя и бросают свет на близость взаимоотношений между первичным автором и героем-автором, которому он передал много собственных черт и свойств, все же совсем иные, чем в «Дон Кихоте» (хотя сама возможность их наличия как бы легитимизировалась этим романом и вошла в память жанра). Там они сигнализировали о «шевелившемся хаосе» авторских ипостасей под поверхностью его текста и одновременно создавали еще один уровень колебаний между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом, на которых построен весь роман – роман, где так важна тема «правдивости» рассказываемой истории. В «Тристраме Шенди», где этот хаос уже превращен в космос, напротив, само понятие «правдивости» (понятой как универсальная и обобщенная «правда жизни» и сливающейся с правдоподобием) полностью отбрасывается и уступает место потоку чистой субъективности.

Эта субъективность и незаконная, игровая стихия, позволяющие происходить буквально чему угодно, дают о себе знать на всех уровнях структуры романа. Так, величайшая композиционная вольность, которую позволяет себе Стерн и которая не характерна ни для Сервантеса, ни для его подражателей, – это отказ от соблюдения конвенции правдоподобия самого повествования. Обычно, как бы ни были неправдоподобны или даже фантастичны рассказываемые события, реалистичным остается событие рассказывания – особенно в тех случаях, когда рассказчиком выступает герой (ср. еще в «Золотом осле»: «О том, как это все происходило, я узнал из многочисленных разговоров, которые вели между собою люди. Но в каких выражениях напал обвинитель, что говорил в свое оправдание обвиняемый и вообще каковы были прения сторон, я и сам сведений не имею, так как там не присутствовал, а стоял в стойле, и вам докладывать о том, чего не знаю, не могу...»). В «Тристраме Шенди» совершенно отброшены представления о естественных границах кругозора героя-рассказчика: в своей книге Тристрам с полной уверенностью рассказывает даже о тех событиях, о которых он никак не мог знать.

Отчасти это обыгрывается в истории о зачатии Тристрама – сообщая его точную дату, он пытается развеять законные сомнения читателя, приводя множество доводов:

«Надо вам сказать, что отец мой <...> был одним из пунктуальнейших людей на свете <...>: уже много лет как он взял себе за правило в первый воскресный вечер каждого месяца <...> собственноручно заводить большие часы, стоявшие у нас на верхней площадке черной лестницы. – А так как в пору, о которой я завел речь, ему шел шестой десяток, – то он мало-помалу перенес на этот вечер также и некоторые другие незначительные семейные дела; чтобы, как он часто говаривал дяде Тоби, отделаться от них всех сразу <...> до конца месяца.

<...> Далее, из одной заметки в моей записной книжке [Ненадежность источника, из которого черпает сведения Тристрам, еще повысил русский перевод – в оригинале это, конечно, записная книжка отца Шенди («a memorandum in my father's pocket-book»). – В.З.], лежащей на столе передо мной, явствует, что “в день Благовещения, приходившийся на 25-е число того самого месяца, которым я помечаю мое зачатие, отец мой отправился в Лондон с моим старшим братом Бобби, чтобы определить его в Вестминстерскую школу”, а так как тот же источник свидетельствует, “что он вернулся к своей жене и семейству только на второй неделе мая”, – то событие устанавливается почти с полной достоверностью. <...>

– – Но скажите, пожалуйста, сэр, что делал ваш папаша в течение всего декабря, января и февраля? – Извольте, мадам, – все это время у него был приступ ишиаса» (с. 9–11).

Впоследствии Стерн уже совершенно не заботится о том, чтобы снабдить своего героя-автора даже и комическими (но в своем роде неопровержимыми) доводами. Так, Тристрам с разными красочными подробностями приводит множество бесед между своим отцом и дядей Тоби, которые произошли до его рождения; описывает позы действующих лиц (например, чуть ли не вся глава XVII Второго тома посвящена описанию позы капрала Трима в тот момент, когда он читал вслух проповедь Йорика, – параллельно тому, как сам Тристрам рождался на другом этаже), хитросплетения в отношениях дяди Тоби и вдовы Водмен, тайные мысли и побуждения всех своих героев и т.д. Очевиднейший пример несоблюдения конвенции нарративного правдоподобия – рассказ о каштане, упавшем в расстегнутые штаны Футатория: Тристрам как бы проникает здесь в мозг всех участников трапезы, в том числе Футатория и Йорика; и если каждый из его героев истолковывает ситуацию неправильно (и Тристрам об этом нам рассказывает), в соответствии со своими характерами и предрассудками, то сам он обладает всеобъемлющим знанием. Не менее яркий пример – странные и даже алогичные ассоциации, блуждающие в голове горничной Сузанны:

«– – Наш молодой господин умер в Лондоне! – сказал Обадия.

– Зеленый атласный капот моей матери, дважды вычищенный, первым пришел в голову Сузанне при восклицании Обадии. – Локк недаром написал главу о несовершенстве слов. – Значит, – проговорила Сузанна, – всем нам придется надеть траур. – Но обратите внимание еще раз: слово *траур*, несмотря на то что сама же Сузанна его употребила, – тоже не исполнило своей обязанности: оно не пробудило ни единой мысли, окрашенной в серое или в черное, – все было зелено. – Зеленый атласный капот по-прежнему висел у нее в голове» (с. 324).

Итак, Тристраму оказываются доступны все преимущества позиции всезнающего повествователя, тогда как он всего лишь один из участников происшедших событий – причем далеко не всех событий, о которых он повествует. Разумеется, логически это объяснить невозможно. Но логического объяснения и не требуется – читатель просто должен отдаться на волю повествовательного потока и его неожиданных комических поворотов. Не случайно герой-автор прямо говорит о том, что порой предпочитает вымысел правдоподобию: «Писатели моего склада держатся одного общего с живописцами правила. В тех случаях, когда рабское копирование вредит эффективности наших картин, мы избираем меньшее зло, считая более извинительным погрешить против истины, чем против красоты» (с. 84–85). Отсюда, кстати, понятно и то, почему в романе так много сравнений отдельных эпизодов и положений с живописью и какой смысл они несут.

С другой стороны, у Стерна правда и правдоподобие разводятся (тогда как у Сервантеса и его подражателей они сливались). Так, в романе дважды повторяется сентенция о том, что «невероятное не всегда ложно и что правдоподобие не всегда на стороне истины» (с. 264, с. 271). (Хотя серьезность этого заявления в обоих случаях снижается комическими поводами, по которым оно было сделано. См. во второй раз: «Я люблю спать на жесткой постели и один, даже без жены. – Последние слова могут возбудить недоверие у читателя – но вспомните: “La Vraisemblance (как говорит Бейль по поводу Лицетуса) n’est pas toujours du côté de la Verité”», с. 271). Более того, вымысел может содержать в себе истину: «Повторяю тебе, Трим, – сказал отец, – это не описание действительного события, – а вымысел. – Это только вымысел, почтенный, – сказал Сноп, – в нем нет ни слова правды. – Ну, нет, я не то хотел сказать, – возразил отец» (с. 131). Истина, по Стерну, вообще не любит, чтобы ее загоняли в жесткие рамки или строили теории на ее счет: «Мой отец, имевший обыкновение подводить все, что ни случалось в природе, под какую-нибудь гипотезу, вследствие чего никто так не распинал Истины, как он...» и т.д. (с. 587).

Вопрос о правде и правдоподобию также затрагивается в связи с временными парадоксами романа, в частности – с различной длительностью трех времен: чтения тристрамовского произведения Читателем, писания его автором и течения событий в описываемом мире. Так, глава VIII Второго тома всецело посвящена такому размышлению:

«Прошло часа полтора неторопливого чтения с тех пор, как дядя Тоби позвонил и Обадия получил приказание седлать лошадь и ехать за доктором Сломом, акушером; – никто поэтому не вправе утверждать, будто, поэтически говоря, а также принимая во внимание важность поручения, я не дал Обадии достаточно времени на то, чтобы съездить туда и обратно; – – – хотя, говоря прозаически и реалистически, он за это время едва ли даже успел надеть сапоги.

Если слишком строгий критик, основываясь на этом, решит взять маятник и измерить истинный промежуток времени между звоном колокольчика и стуком в

дверь – и, обнаружив, что он равняется двум минутам и тринадцати и трем пятым секунды, – вздумает придраться ко мне за такое нарушение единства или, вернее, правдоподобия, времени, – я ему напомню, что идея длительности и простых ее модулов получена единственно только из следования и смены наших представлений <...>.

Я бы, следовательно, попросил моего критика принять во внимание, что от Шенди-Холла до дома доктора Слопа, акушера, всего восемь жалких миль, – и что, пока Обадия ездил к доктору и обратно, я переправил дядю Тоби из Намюра через всю Фландрию в Англию, – продержал его больным почти четыре года, – а затем увез в карете четверкой вместе с капралом Тримом почти за двести миль от Лондона в Йоркшир» (с. 96–97).

Весь этот пассаж строится металептически, как «изложение с переменной уровня». Металепсис как таковой не был изобретением Стерна – он довольно артистично применялся и Скарроном, чье имя, кстати, упоминается в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» («...не позволяй ей заглядывать ни в Рабле, ни в Скаррона, ни в “Дон Кихота”», с. 538), причем в таком ряду, который делает это упоминание в высокой степени комплиментарным. Однако металеписы у Скаррона преследуют чисто комический эффект, тогда как у Стерна они еще и приобретают философский оттенок, включаясь в игру с идеями времени и границы – в частности, границы между миром, о котором рассказывают, и миром, в котором рассказывают, или, иначе говоря, между фикцией прошлого (о нем у Тристрама не получается рассказать «правдоподобно») и фактом настоящего. Так, герои обречены бесконечно совершать какое-либо действие, пока их не «освободит» автор, перейдя в своем повествовании к другому событию: «Но я забыл о моем дяде Тоби, которому пришлось все это время вытряхивать золу из своей курительной трубки» (с. 62). Автор же, напротив, не знает, как заставить своих героев сократить их разговор, и таким образом поскорее перейти к следующей главе – эти два процесса оказываются связаны не условно-словесно, а субстанциально-онтологически: «– Эй – ты, носильщик! – вот тебе шесть пенсов – сходи-ка в эту книжную лавку и вызови ко мне критика, который нынче в силе. Я охотно дам любому из них крону, если он поможет мне своим искусством свести отца и дядю Тоби с лестницы и уложить их в постель» (с. 265).

Очень любопытно, что металеписы часто сопровождаются у Стерна сценическими метафорами (а где, как не в театре, идея границы между двумя мирами выражена наиболее отчетливо? Пристрастие к сравнениям происходящего с действием на сцене роднит стерновский роман с «Эфиопикой» Гелиодора). Например:

«А теперь я попрошу читателя помочь мне откатить артиллерию дяди Тоби за сцену, – удалить его караульную будку и, если можно, очистить театр от горнверков и демиллюнов <...>; после этого, дорогой друг Гаррикс, снимем нагар со свечей,



чтобы они горели ярче, – подметем сцену новой метлой, – поднимем занавес и выведем дядю Тоби в новой роли...» (с. 409).

Такого рода металептические уподобления описываемой действительности театру совершенно не характерны для комического романа – видимо, потому, что он не сфокусирован на проблеме соотношения искусства и действительности.

Рядом с указанными явлениями следует еще поставить то, что мы можем обозначить как *металепис наизнанку*, осуществленный не в направлении мира, о котором рассказывают (как бывает обычно), а в направлении мира, в котором рассказывают: переход границы между планом рассказывания о событии и планом самого события предстает в виде процесса, берущего начало не в реальности автора и читателя, а в реальности героев. Например, когда дядя Тоби повествовал гостям об осаде Намюра, при которой он получил рану в паху, «рассказ об этом деле получался у дяди Тоби запутанным в особенности потому, – что при атаке на контрэскарп перед воротами Святого Николая, тянувшийся от берега Мааса до большого шлюза, – местность была во всех направлениях пересечена таким множеством плотин, канав, ручьев и шлюзов, – он так безнадежно среди них путался и увязал, что часто не в состоянии был двинуться ни вперед, ни назад, даже для спасения своей жизни; много раз ему приходилось отказываться от атаки только по этой причине» (с. 77). Или: «– Какую главу о случайностях, – сказал отец, оборачиваясь на первой площадке, когда спускался с дядей Тоби по лестнице, – – – какую длинную главу о случайностях развертывают перед нами происходящие на свете события!» (с. 260).

Все эти металептические игры создают эффект *равноправия двух миров*. Как, собственно, и пронизывающие роман *диалоги героя-автора с воображаемыми читателями* – «сэрами», «мадам», «милордами», «вашими преподобиями», «вашими милостями» и т.п. В этом отношении метароман Стерна тоже зашел гораздо дальше, чем все существовавшие до него романы с авторскими вторжениями: если сами обращения к читателю были традиционным приемом (и, добавим, имели чисто риторический характер), то как бы двусторонний разговор с ним никогда еще не имел места на страницах романа. И это понятно – для этого сначала нужно было создать концептированного читателя, его образ, то есть подойти к проблеме читателя не риторически, а онтологически. В «Тристраме Шенди» то тут, то там всплывают как бы отдельные читательские характеры, причем Стерна и изображенного автора совершенно не смущают неправдоподобие появления читателя во внутреннем мире произведения и временной коллапс, который это появление создает.

Подсмеивание Тристрама над идеей правдоподобия приводит его к дискуссии с воображаемым критиком о жанре его сочинения:



«Если мой строгий критик продолжает стоять на своем, утверждая, что две минуты и тринадцать секунд навсегда останутся только двумя минутами и тринадцатью секундами, – что бы я о них ни говорил; – и что хотя бы мои доводы спасали меня драматургически, они меня губят как жизнеописателя, обращая с этой минуты мою книгу в типичный роман (a professed Romance), между тем как ранее она была книгой в смысле жанра отреченной (apocryphal)» (с. 97).

И Тристрам быстро сворачивает этот спор. Если для Сервантеса крайне важна была идея правдивости – хотя бы потому, что он противопоставлял свое произведение неправдивым и неправдоподобным рыцарским романам, то Стерн спокойно принимает свою книгу в качестве *неправдоподобного романа, находя в нем высшую правду, неложный вымысел*. Это был очень важный момент в становлении жанра метаромана, для которого идея высокого вымысла абсолютно фундаментальна.

В этом Стерн одновременно и близок французским «комическим романистам», и далек от них. Близок, потому что подражатели Сервантеса, хоть и декларируют важность правдивости, неизменно соскальзывают в чистое развлечение, повествовательное удовольствие от побасенок. Далек, так как и Скаррон, и особенно Сорель делают это как бы вопреки своим намерениям, и полюс вымысла маркирован у них как низкий. У обоих часто появляется словосочетание «правдивый историк», и хотя многое из того, что они рассказывают, не укладывается в это определение, они стараются в него вписаться или хотя бы поддержать его условно. Стерн, если и использует слово «историограф», делает это чисто комически, не вкладывая в него никакого серьезного содержания. Вот, например, в связи с уже упоминавшимся эпизодом о Футатории и каштане, где сам кругозор Тристрама совершенно неправдоподобен: «...вся моя обязанность, как историка, заключается в правдивом описании факта и в растолковании читателю, что зияние в штанах Футатория было достаточно просторно для приема каштана...» (с. 289). Рассказывая о капрале Тримере, герой-автор патетически восклицает: «О Трим, зачем небо не послало тебе лучшего историка? – Зачем не даровало оно твоему историку лучшей пары штанов?» (с. 324).

Наконец, Тристрам размышляет о трудностях ремесла историографа и фактически о невозможности написать от начала до конца какую-либо историю вообще:

«...когда человек садится писать историю, – хотя бы то была лишь история Счастливого Джека или Мальчика с пальчик, он не больше, чем его пятки, знает, сколько помех и сбивающих с толку препятствий встретится ему на пути <...>. Если бы историограф мог погонять свою историю, как погонщик погоняет своего мула, – все вперед да вперед, <...> он мог бы тогда решиться с точностью предсказать вам час, когда будет достигнута цель его путешествия. – Но <...> если в нем есть хоть искорка души, ему не избежать того, чтобы раз пятьдесят не свернуть в сторону <...>. ...на каждом перегоне есть архивы, которые необходимо обследовать, свитки, грамоты, документы <...>... этому нет конца; – – что касается меня,

то доведу до вашего сведения, что я занят всем этим уже шесть недель и выбиваюсь из сил, – а все еще не родился» (с. 35–36).

Но отступления, которые делает Тристрам, – а вряд ли мы преувеличим, если скажем, что весь роман, собственно, и состоит из цепочки отступлений, – как правило, имеют очень мало отношения к документальным свидетельствам или историческим документам. Гораздо чаще они служат целям не исторической правды, а красоты, как ее понимает герой-автор (несколько утрировано это наблюдение в книге Ричарда Лэнхема¹¹):

«Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету; – они составляют жизнь и душу чтения. – Изымите их, например, из этой книги, – она потеряет всякую цену: – холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице; отдайте их автору, и он выступает, как жених, – всем приветливо улыбается, хлопочет от разнообразия яств и не дает уменьшиться аппетиту» (с. 69).

Тристрам понимает красоту литературного произведения в первую очередь как остроумие (*wit*) – свободу, комическую выразительность и живость, отсутствие чинности и скуки, постоянное разнообразие, или, если воспользоваться его же словами, «счастливое равновесие между мудростью и дурачеством» (с. 558). (Об остроумии как важнейшем понятии английской поэтики и эстетики см. работу Т.Н. Красавченко¹²). Подобно тому как своим рассказом о семействе Шенди, сплошь состоящем из чудаков, он создает юмористическую апологию индивидуальности, под нелепицами масочного поведения обнаруживая «несводимость человека к готовым, заданным формам жизни»¹³, так и своим беззаконным, шутовским романом-автобиографией он утверждает несводимость литературного произведения к условным схемам. Отсюда – те невероятно смелые *игровые приемы*, которые многократно описывались и обсуждались в научной литературе¹⁴ (и не имели аналогов в литературной традиции до Стерна): пустые, закрашенные черным цветом или «мраморные» страницы, пропуски глав, иногда с «восполнением» их позднее, обещания читателям, которые так никогда и не будут сдержаны, обрывы глав, томов и даже самого романа на самом интересном месте, графические эквиваленты текста, включающие рисунки-линии и пропуски текста, как правило, обозначенные звездочками, и т.д. (Сами пропуски текста Стерн ухитрился превратить в мотив, поскольку за ними обычно скрывается эротическое содержание). В общем – все то, что способствует *впечатлению непредсказуемости*, ведь именно ею Тристрам как автор особенно гордится:

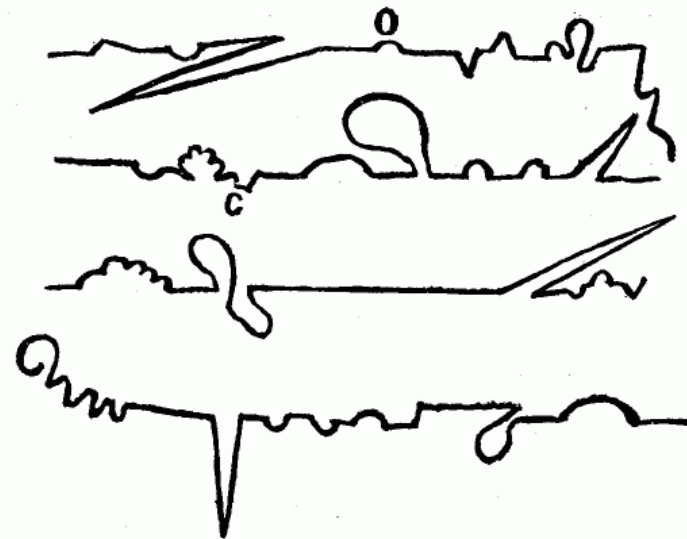
«...Я вменяю себе в особенную заслугу именно то, что мой читатель ни разу еще не мог ни о чем догадаться. И в этом отношении, сэр, я настолько щепетилен и привередлив, что, считай я вас способным составить <...> мало-мальски вероятное



предположение о том, что произойдет на следующей странице, – я бы вырвал ее из моей книги» (с. 75).

В этом смысле говорят сами за себя и те комические схемы, которые приводит Тристрам в главе XL Шестого тома, где он делает отступление об отступлениях и размышляет о том, как они влияют на развитие сюжета:

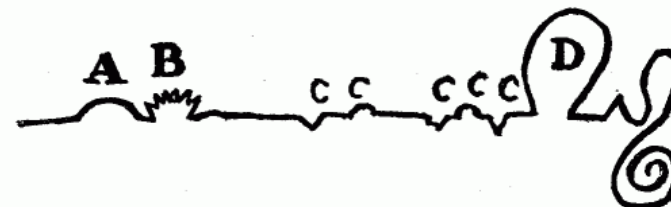
«До сих пор <...> таковы были четыре линии, по которым я двигался в первом, втором, третьем и четвертом томе.



luv. T.S.

Seul. T.S. ¹

– – В пятом я держался молодцом – точная линия, по которой я следовал, была такова:



<...> В последнем томе я справился со своей задачей еще лучше, – ибо по окончании эпизода с Лефевром и до начала кампаний дяди Тоби – я едва ли даже на ярд уклонился в сторону. Если исправление мое пойдет таким темпом, то нет ничего невозможного, <...> что я навестрюсь настолько, что буду двигаться вот так:



<...> – Эта прямая линия – стезя, по которой должны ходить христиане, – говорят богословы. – –

- Эмблема нравственной прямоты, – говорит Цицерон.
- Наилучшая линия, – говорят сажатели капусты» (с. 424–426).

Таким образом, авторы, стремящиеся выдержать в своих произведениях относительное единство действия и строгость сюжетной схемы (которая особенно ожидаема в автобиографии, ибо жизнь конкретного индивидуума движется линейно, от начала к концу), в конечном счете сравниваются Тристрамом с «сажателями капусты», то есть с людьми, от искусства весьма далекими. По нашему мнению, есть здесь и намек на Горация, который, как известно, в конце жизни удалился в свои имения и занялся сельским хозяйством. В комментарии к «Евгению Онегину» Вл. Набоков по поводу строчки «Капусту садит, как Гораций...» (гл. 6, строфа VII) замечает: «На самом деле это распространенный галлицизм *planter des (ses) choux*, означающий “жить в деревне” [Стерн же знал французский¹⁵ – В.З.]. Но помимо всего прочего Гораций действительно занимался сельским хозяйством. <...> В “Сатирах” (кн. II, IV, 15) содержится отдельное упоминание о *caule*, капусте или кочерыжках <...>, которая “на сухой почве вырастает слаще, чем в пригородных огородах”»¹⁶. А Тристрам не раз упоминает Горация, причем критически – как насадителя литературных норм и правил, которым он вовсе не намерен следовать, например:

«Словом, я очень доволен, что начал историю моей жизни так, как я это сделал, и могу рассказывать в ней обо всем, как говорит Гораций, *ab ovo*.

Гораций, я знаю, не рекомендует этого приема; но почтенный этот муж говорит только об эпической поэме или о трагедии (забыл, о чем именно); – а если это, помимо всего прочего, и не так, прошу у мистера Горация извинения, – ибо в книге, к которой я приступил, я не намерен стеснять себя никакими правилами, будь то даже правила Горация» (с. 9).

Если для Сервантеса и его французских последователей Гораций был несомненным авторитетом, а его «Наука поэзии» – чуть ли не важнейшим поэтологическим трактатом, то Стерн полностью отвергает его диктат. То же касается любой нормативной поэтики вообще: по мнению Тристрама, головы знатоков «настолько загружены линейками и циркулями и чувствуют такую непреодолимую склонность прилагать их по всякому поводу, что для гениального произведения лучше сразу отправиться к черту, чем ждать, пока они его растерзают и замучат до смерти» (с. 166). И далее: «Я готов пройти пятьдесят миль пешком <...>, чтобы поцеловать руку человека, благородное сердце которого охотно передает вожжи своего воображения в руки любимого писателя – – и который наслаждается чте-



нием, не зная отчего и не спрашивая почему» (с. 167). Для себя Тристрам просит у Аполлона лишь «чутьочку природного юмора» (там же); другой полюс его эстетики – «голос сердца» (с. 182), который должен звучать в произведении и которому так же, как и юмору, противопоказаны «вымерения квадрантом».

Комическая интенция роднит Стерна не только с самим Сервантесом, но и с более близкими ему по времени французскими подражателями испанского титана. Однако отказ от всех литературных правил и приоритет голоса сердца французскому комическому роману совершенно чужды. Да, Тристрам (и спрятавшийся за его спиной Стерн) пишет «для забавы света и <...> в назидание ему», что будто бы совершенно то же самое, что и «смешение полезного и приятного», к которому стремится повествователь во «Франсионе». Да, его книга, если «против чего-нибудь направлена, – так <...> только против сплина <...> посредством сотрясения междуреберных и брюшных мускулов при смехе» (с. 280), как и «Комический роман» Скаррона. В научной литературе даже существует традиция рассмотрения «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» как комического романа¹⁷. Но принципиально важно, что в своей саморефлексии герой-автор «Жизни и мнений Тристрама Шенди» предстает в облике шута – недаром его постоянным атрибутом является метафорический шутовской колпак: «...Дорогой друг и спутник, если <...> мне случится время от времени порезвиться дорогой – или порой надеть на минутку-другую шутовской колпак с колокольчиком (*a fool's cap with a bell*), – не убегайте...» (с. 12); «...я согласен отдать вам свой колпак с колокольчиком...» (с. 80); «...и вот стою перед вами с уздечкой в одной руке и с колпаком в другой, готовый рассказать одну историю» (с. 278), «Передайте мне, пожалуйста, мой дурацкий колпак...» (с. 457) и т.п. Однако главные герои Сореля и Скаррона отнюдь не шуты – они плуты.

Эти маски роднят главным образом общая «форма бытия человека – безучастного участника жизни, вечного соглядата и отражателя ее»¹⁸ и «борьба с конвенциональностью», однако в других отношениях они резко различны. Если плут смеется над другими, причем насмешка эта часто выражается в корыстном обмане ради достижения его личных прагматических целей, то шут бескорыстно разоблачает обман других ради раскрытия истины – нередко посредством внешне абсурдных сближений и самоосмеяния. Это различие поддерживается еще и тем, что Стерн сделал героя полномочным автором его собственной истории: Тристрам открыто смеется в первую очередь над собой, а потом уже над всеми остальными без исключения, раскрывая глубины человеческой природы.

Между тем, над «Комическим романом» Скаррона властвует экстрадиетический повествователь, смеющийся над изображаемыми им плутнями откуда-то свысока и издали, а его плуты так же смеются над теми, кого они одурачили. У Сореля, где повествователь и главный герой порой



грозят слиться, вообще происходит апология плута с некой высшей моральной позицией, которую якобы занимает повествователь, а остальные персонажи оказываются безжалостно осмеяны. Это коренное различие между Стерном и французскими комическими романистами позволяет ощутить больший рационализм и утилитаризм Сореля и Скаррона, более жесткую ноту в их романах. «Тристрама Шенди» пронизывает бескорыстное чувство любви к миру, которого нет у Сореля и существенно меньше у Скаррона. Для подтверждения этого тезиса достаточно вспомнить, например, эпизод с дядей Тоби и мухой, которую он выпустил в окно:

«...ступай с богом, бедняжка, зачем мне тебя обижать? – Свет велик, в нем найдется довольно места и для тебя и для меня.

Мне было всего десять лет, когда это случилось; – но сам ли поступок дядин больше гармонировал с душевным моим состоянием в этом склонном к жалости возрасте, так что все существо мое мгновенно замерло в блаженнейшем трепете; – или же на меня подействовало то, как и с каким выражением был он совершен, – и в какой степени и в силу какого тайного волшебства – согретые добротой тон голоса и гармония движений нашли доступ к моему сердцу, – я не знаю; – знаю только, что урок благожелательства ко всем живым существам, преподанный тогда дядей Тоби, так прочно запал мне в душу, что и до сих пор не изгладился из памяти» (с. 105).

Или же суждение Тристрама о любви между мужчиной и женщиной – суждение возвышенное (хотя одновременно и комически интонированное) и тем более неожиданное, что возникает оно в связи с плутнями вдовы Водмен с целью влюбить в себя дядю Тоби:

«...Сказать, что человек влюбился (is fallen in love), – или что он глубоко влюблен, – или по уши влюблен – а иногда даже ушел в любовь с головой, – значит создать представление, что любовь в некотором роде ниже человека. – Мы возвращаемся, таким образом, к мнению Платона, которое, при всей божественности этого автора, – я считаю заслуживающим осуждения и еретическим» (с. 421).

Суждение это совершенно противоположно тем представлениям о любви, которые складываются во французских комических романах, – довольно пошлым и всецело сфокусированным на требованиях плоти (или же условно – но всего лишь условно! – возвышенным).

В изображаемом Стерном мире вообще нет оппозиции «высокое – низкое», столь значимой для Сервантеса и в упрощенно-трансформированном виде присутствующей и в комических романах. В «Тристраме Шенди» устанавливается «веселая относительность всего»¹⁹ сверхличного и «вольный фамильярный контакт между всеми людьми»²⁰. А так как исчезает это противопоставление низкой реальности и высокой условности, отпадает и необходимость во вставных историях, традиционно соотносящих некую идеальную, застывшую, жанрово обусловленную «действительность» с подвижной стихией «живой жизни», как поэзию с прозой (вообще, в этом



романе вставных новелл в их «нормальной» форме нет – ни одна из тристрамовских попыток в этом роде не завершена). Таким образом, проблема взаимоотношений искусства и действительности в «Тристраме Шенди» переориентируется по сравнению с «Дон Кихотом»; другой вопрос – как именно (его мы обсудим позже).

Тот факт, что в центре романов Сореля и Скаррона стоят плуты, а у Стерна – шут, обеспечивает еще несколько их важных особенностей. Плут – фигура более, так сказать, «сюжетообразующая»: сам этот тип подразумевает известную сюжетную схему, состоящую из ряда попыток героя получше устроиться в жизни, и близость «роману дороги», обеспечивающую возможность столкновения героя с разными людьми, которые так или иначе влияют на его социальные восхождения и падения. Отсюда – и традиционная расстановка действующих лиц, и сопутствующие этому типу сюжета штампы (которые нередко высмеиваются у Сореля и Скаррона, но тем не менее оказываются задействованы). Напротив, один из факторов грандиозного новаторства Стерна – отсутствие сюжета в его традиционном виде, о каком бы типе сюжета ни шла речь – автобиографическом или любовном. Ведь, с одной стороны, Тристрам пишет свою автобиографию, а с другой, полагает любовные похождения дяди Тоби «самым лакомым кусочком» своей истории и на протяжении всех девяти томов то и дело поправляется к ним перейти.

Но, о чем бы он ни говорил, Тристрам неизменно тонет в обступающем его со всех сторон материале: «...Я только собрался было набросать вам основные черты крайне причудливого характера дяди Тоби, – как наткнулся на тетю Дину и кучера, которые увели нас за несколько миллионов миль, в самое средоточие планетной системы» (с. 68). Или:

«Моя матушка, надо вам сказать – – но мне надо сначала сказать вам пятьдесят более нужных вещей – я ведь обещал разъяснить сотню затруднений – тысяча несчастий и домашних неудач кучей валяются на меня одно за другим – – корова вторглась (на другой день утром) в укрепления дяди Тоби и съела два с половиной рациона травы, вырвав вместе с ней дерн, которым обложен был горнверк и прикрытый путь, – Трим желает во что бы то ни стало предать ее военному суду – корове предстоит быть расстрелянной – Слопу распятым – мне самому отристрамиться и уже при крещении обратиться в мученика – – какие же мы все жалкие неудачники! – надо меня перепеленать – – однако некогда терять время на сетования. – Я покинул отца лежащим поперек кровати с дядей Тоби возле него в старом, обитом бахромой кресле и пообещал вернуться к ним через полчаса, а прошло уже тридцать пять минут» (с. 215).

Поминутно бросаясь в разные стороны, он так и не может ни о чем рассказать подробно и планомерно, или, иначе говоря, выстроить свою жизненную фабулу так, чтобы она превратилась в стройный и законченный сюжет. Еще и поэтому вставных историй как таковых в «Тристраме Шенди» быть не может – нет основы, на которую они нанизывались бы.



Не раз высказывалось мнение, что сюжет «Тристрама Шенди» строится на свободной «ассоциации идей»: «Когда структурное единство распадается, он [Стерн – В.З.] еще может прибегнуть к знакомым ассоциациям и отступлениям героев и рассказчика»²¹. По нашему мнению, принцип построения сюжета здесь несколько иной и состоит в *постоянном переключении между двумя планами – планом жизни и планом творчества*. Ведь автобиография, которую пытается писать Тристрам, хотя в ней есть отсылки к «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра (проблема «моих несчастий» постоянно занимает Тристрама, и чуть ли не главнейшие из них состоят в раздроблении носа при его рождении – причем читателя убеждают, будто не надо искать тут эвфемизм, что тот, разумеется, сразу и делает, – и в «обрезании», произведенном случайным падением оконной рамы), – это автобиография нового, невиданного типа.

Жизнь Тристрама – это жизнь писателя, причем не в том античном светониевском понимании, которое Бахтин обозначил как «тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.»²², и уж тем более не в виде «работы “о собственных писаниях”»:

«Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временного хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед “кем-то” вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений»²³.

Нет, это *жизнь писателя в состоянии писания*. Ее суть Тристрам кратко формулирует так (в связи с писанием его отцом «Тристрапедии», тоже запаздывающим по сравнению с течением жизни и таким образом дублирующим его собственные трудности в погоне за реальностью):

«...жизнь писателя, хотя бы он представлял ее себе совсем иначе, вовсе не идиллия сочинительства, а состояние войны; и свою пригодность к ней он доказывает, точь-в-точь как и всякий боец на земле, не столько остротой своего ума – сколько силой своего сопротивления» (с. 337).

Здесь имеется в виду сопротивление соблазну отступлений от основной линии.

Неразделимость двух ипостасей героя-автора прорывается в отдельных указаниях на то, что жизнь и творчество для него неразделимы: «...я твердо решил, пока я жив и пишу (что для меня одно и то же), никогда не обращаться к почтенным джентльменам с <...> грубыми речами...» (с. 150). А когда Тристрам жалуется на свои невзгоды, он не разделяет их на житейские и творческие:



«...Я не помню случая из литературной своей практики, когда я так затруднялся бы свести концы с концами и подогнать главу, которую я писал, к следующей за ней главе, как вот сейчас; можно подумать, будто мне нравится создавать себе затруднения подобного рода единственно для того, чтобы изобретать новые способы из них вывертываться.

– Неосмотрительный ты человек! Разве мало тебе забот и печалей, которые и без того обступают тебя со всех сторон как писателя и человека, – разве их мало тебе, Тристрам, что ты непременно хочешь еще больше запутаться? <...> Разве не мучит тебя до сего часа проклятая астма <...>? и разве всего два месяца назад не порвал ты себе сосуд в легких, разразившись хохотом...» (с. 491).

В «Тристраме Шенди» – впервые в истории метаромана! – появляются *платоновский мотив вдохновения* (см. диалог «Ион») и *представление о писателе как о медиуме*, будто под диктовку записывающем то, что уже существует где-то на небесах:

«Я убежден, что из всех различных способов начинать книгу, которые нынче в употреблении в литературном мире, мой способ наилучший, <...> ведь я начинаю с того, что пишу первую фразу, – а в отношении второй всецело полагаюсь на Господа Бога.

Писатели навсегда бы излечились от привычки открывать с шумом и треском двери на улицу и созывать своих соседей, приятелей и родных, заодно с чертом и всеми его чертенятами, вооруженными молотками и прочим снарядом [чудесный металепис! – В.З.], если бы только они наблюдали, как у меня одна фраза следует за другой и как план вытекает из целого.

Я бы желал, чтобы вы видели, с какой уверенностью смотрю я вверх, пристав с кресла и уцепившись за его ручку, – чтобы ловить мысли, иногда прежде даже, чем они до меня долетают. –

Думаю, по совести говоря, что я при этом перехватываю много мыслей, которые небо предназначало другому» (с. 486).

(Не отсюда ли берут начало последние строки I главы «Евгения Онегина»?)

Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу...

Здесь отчетливо проявлена та же комическая ситуация: писатель сначала пишет (делает), а потом уже думает).

Разумеется, этот мотив, который впоследствии будет так важен для Владимира Набокова и его героев-творцов (см., например: «...действительно вся книга, еще не написанная, уже кажется идеально готова в каком-то ином, то прозрачном, то замутняющемся измерении, и моя работа заключается в том, чтобы записать все, что удастся разобрать, и настолько точно,



насколько это в человеческих силах»²⁴), в том числе для Федора Годунова-Чердынцева, предстает у Стерна в комическом виде, как и сам герой, таким способом обосновывающий необходимость своих постоянных отступлений. Однако нельзя забывать, что «шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти»²⁵. И, несмотря на юмористический модус повествования, в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» *впервые создается тип героя-творца*, впоследствии очень характерный для метаромана.

Возможно, именно под этим углом стоит рассматривать и проблему окончания романа, как бы оборванного на полуслове: ученые долго ломали копья на тему о том, закончено ли произведение Стерна (и о том, завершено ли оно)²⁶, и до сих пор на этот вопрос даются очень разные ответы. В высшей степени справедливым представляется мнение В. Шкловского по поводу другого романа Стерна – «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» (1768 г.), где тот же прием обрыва текста использован еще более резко: «Конечно, биографы уверены, что Стерна постигла смерть в тот самый момент, как он протянул руку, но так как умереть он мог только один раз, а не окончен у него два романа, то скорее можно предполагать определенный стилистический прием»²⁷. Но что, если умирает не биографический автор, а изображенный? По нашему мнению, в «Тристраме Шенди» обрыв текста может быть мотивирован не только всепроникающим свойством «беззаконности» этого романа, но и смертью героя-автора. Начиная с Седьмого тома, то есть с начала последней трети романа, Тристрам постоянно жалуется на ухудшающееся состояние своего здоровья; все его путешествие в Седьмом томе мотивировано побегом от Смерти, а глава VIII последнего тома заканчивается патетическим обращением к Дженни, полным предчувствий скорой и вечной разлуки:

«...каждая буква, которую я вывожу, говорит мне, с какой стремительностью Жизнь несется за моим пером; <...> каждый поцелуй, который я запечатлеваю на твоей руке, прощаясь с тобой, и каждая разлука, за ним следующая, являются преледией разлуки вечной, которая нам вскоре предстоит. — —

— — Боже, смилуйся над нею и надо мной!» (с. 554).

Таким образом, возможно, что роман заканчивается там же и тогда же, когда заканчивается жизнь писателя. *Конец романа и конец жизни оказываются тождественны* – в том буквальном смысле, какого нет и не могло быть в «Дон Кихоте», где смерть героя формально завершает лишь внешний план сюжета. Одновременно, однако, в «Тристраме Шенди» есть отчетливый мотив *борьбы со Смертью* и, возможно, победы над ней *с помощью творчества*: в Седьмом томе он разыгрывается как бы в плане жизненном, а в Девятом, как раз перед цитированным выше обращением к Дженни, – в метаплане, как твердая надежда героя-автора (пусть и комически выраженная) на жизнь в памяти потомства:



«Я думаю, – проговорила моя мать... — — Но постойте, милостивый государь, — — ибо что сказала матушка по этому случаю — — <...> будет читаться, перечитываться, пересказываться, комментироваться и обсуждаться — — или, выражая все это одним словом, пожираться потомством — — <...> ибо чем моя книга провинилась больше, нежели *Божественная миссия Моисея* или *Сказка про бочку*, чтобы не поплыть вместе с ними в потоке Времени?» (там же).

Здесь появляется очень важный для последующего развития жанра метаромана комплекс мотивов. Чуть ли не все пост-стерновские метароманы будут рефлексировать над *проблемой собственного окончания и соотносить его с окончанием жизни*, причем это соотношение будет выстраиваться по-разному. Например, в «Евгении Онегине», — романе, напрямую испытавшем влияние Стерна, но принадлежащем к иному типу жанра, создается образ мира как красоты, гармонии, торжества искусства, которое разрешает все противоречия жизни. Смерть Ленского, которая воспринимается Онегиным и читателями как трагическая случайность, подается Автором как необходимая жертва и сближается с «блаженством» окончания романа:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Жизнь здесь напрямую сравнивается с романом, и устанавливается их тождество. Оказывается, что жизнь в романе исчерпана, так как отлилась в безупречную художественную форму, совершив оборот по окружности.

Другой пример — роман А. Жида «Фальшивомонетки», где тоже можно обнаружить стернианские аллюзии. Он заканчивается словами: «Любопытно будет посмотреть на этого Калу» (с. 365), и эта последняя его фраза как бы подразумевает возможность продолжения, тем более что герой Эдуар пока так и не завершил свой роман с таким же названием — «Фальшивомонетки». Роман завершается жестом неопределенности — как в отношении судеб героев, так и в метаплане.

Хотя сама эта рефлексия, несомненно, восходит к «Жизни и мнениям Тристрама Шенди», у Стерна она разворачивается несколько иначе. Дело в том, что в романах Пушкина и Жида — пусть и в различных вариантах — присутствует фигура Автора, не тождественного герою, чего нет у Стерна. В связи с этим вопрос об архитектурном завершении «Тристрама Шенди» встает острее, особенно если вспомнить о той близости между биографическим и изображенным авторами, которую мы установили выше. В «Тристраме Шенди» труднее увидеть зазор между фигурами автора-творца и героя-творца.



Часто эта трудность в романе мемуарного типа устраняется тем, что герой пишет мемуары (или автобиографию), а автор-творец – роман. Или же этот зазор манифестируется, например, через строение сюжета, чье смысловое движение явным образом обозначает ограниченность точки зрения героя-рассказчика и «разность» между двумя субъектами. Однако в «Тристраме Шенди» герой сознает, что пишет не столько автобиографию, сколько роман, и наделен свойством всезнания. Таким образом, важнейшее свойство стерновского романа состоит в *предельном утончении границы между первичным автором*, трансцендентным произведению, и имманентным ему *герою-автором*. Но все же, если последний имеет умереть, то первый ответствен за принципиальную незавершенность романа, в котором эта жизнь отлилась.

По-видимому, в «Тристраме Шенди» отразился кризис монологического авторства, который С.Н. Бройтман обозначил как начальный этап формирования поэтики художественной модальности (правда, отнеся его уже к романтикам). Здесь *впервые в истории метаромана появился образ-личность* («я-для-себя»), который, в отличие от образа-характера («я-для-другого»), не предопределен извне:

«претендующий на завершение такого героя автор должен <...> подняться до внеаходимости его мировоззрению и в то же время сохранить его видение как личности. Решая эту проблему, романтический автор видит героя как личность, но осознает его в категориях собственного “я”, а не как другую личность. Такое видение приводит к тому, что автор “завладевает героем”, но делает это, передав ему свой авторский избыток оценки и оформления, введя в образ героя все завершающие его компоненты. При этом для героя оказывается возможным (особенно в случае его автобиографичности) сделать вложенный в него авторский избыток фактом своего переживания и самоосознания и тем самым выйти из-под власти автора. <...> Получается, что автор не просто завладевает героем, но становится несвободен от него, “одержим” им, и это расшатывает его позицию внеаходимости герою»²⁸.

«Тристрам Шенди» стал чуть ли не первым произведением европейской литературы (и уж точно – первым метароманом!), где «я-для-себя» – автономный, самоидентифицируемый субъект – становится «такой точкой в мире, от которой отсчитываются все мировые смыслы»: «Для такого “я” все, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира <...> для этого “я” нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние»²⁹. Весь роман пронизан ощущением *ценности отдельной личности* – Тристрама, его отца, дяди Тоби, Трима и всех прочих, их уникальности, «единственной единственности» (М.М. Бахтин).

Поэтому и мир, и человек предстают в романе как еще не осуществленная возможность, как что-то *неготовое*, становящееся и *непрерывно*



творимое: «Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слова мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди»³⁰. Отсюда и открытый финал, и преобладание внутреннего действия над внешним – все то, что широко войдет в литературный оборот после «Тристрама Шенди», хотя часто не в такой экстремальной форме.

Как пишет С.Н. Бройтман, «Л. Стерн отказался от одного из главных постулатов эйдетической поэтики: некоей высшей и четко обозначенной идеи, готовой и привилегированной точки зрения, приближение к которой может открыть перед человеком абсолютную перспективу видения реальности»³¹. Поэтому совершенно не случайно, что именно начиная с «Тристрама Шенди» рядом с комплексом мотивов, связанных с проблемой окончания романа (и, соответственно, примирения вольного жизненного потока и завершающей воли автора), в метароман вошел также *вопрос о свободе воли и предопределении*.

Тема предопределения громче всего звучит при описании несчастий Тристрама:

«...С той поры, как я впервые втянул в грудь воздух, и до сего часа, когда я едва в силах дышать вообще, <...> я постоянно был игрушкой так называемой Фортуны; и хотя я не стану понапрасну пенять на нее, говоря, будто когда-нибудь она дала мне почувствовать тяжесть большого или из ряда вон выходящего горя, – все-таки, проявляя величайшую снисходительность, должен засвидетельствовать, что <...> на всех путях и перепутьях, где только она могла подступить ко мне, эта немилостивая владычица насылала на меня кучу самых прискорбных злоключений и невзгод» (с. 11–12).

Действительно, Тристрама преследует цепь роковых случайностей: от неуместного вопроса матери в момент зачатия, обрушившейся на Тристрама всей своей тяжестью клаузулы в брачном договоре и врачебной неудачи доктора Слопа до забывчивости служанки, из-за которой герой не был наречен Тримегистом, и упавшей на него оконной рамы. Комически сниженный подход к метафизической проблеме предопределения, не уничтожая ее, ставит под сомнение неопровержимое могущество рока, особенно явно – в главе XXI Третьего тома. Рассуждая о скрипящих дверных петлях, которые за десять лет никто не удосужился смазать маслом, Тристрам восклицает: «Какое непоследовательное существо человек! <...> Жалкое, несчастное создание, бессильное уйти от своей судьбы! <...> Клянусь всем, что есть доброго и благородного! <...> – петли двери в гостиную будут исправлены еще в нынешнее царствование» (с. 187).

Таким образом, здесь не дается ответа на вопрос о соотношении свободы воли и предопределения, и ни одна из двух позиций не оказывается решающей и безапелляционной. Этот *отказ от любых окончательных решений* – еще одна черта, определившая облик жанра метаромана, где

литературная игра, как правило, поглощает собой философские сомнения (метароман как «утешение искусством», понятым как способ возвыситься над жизненными неудачами, формируется именно в «Тристраме Шенди»). В этом пункте и состоит одно из главных отличий Стерна от Сервантеса: если в «Дон Кихоте» вопрос о соотношении жизни и искусства ставится в проблемном поле между полюсами правды и вымысла, то в «Тристраме Шенди» – между полюсами завершенности (конечности) и незавершенности. Свободу, беззаконность, вечную неопределенность и непредвзятость завещает «Тристрам Шенди» жанру метаромана; другое дело, что смелостью Стерна обладали немногие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жиды в контексте литературной традиции). М., 2012.

Zuseva-Özkan V.B. Poetika metaromana (*Dar* V. Nabokova i *Fal'shivomonetchiki* A. Zhida v kontekste literaturnoj traditsii). Moscow, 2012.

² Vaughan C.E. *Tristram Shandy and Don Quixote* // The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes / ed. by A.W. Ward, A.R. Waller, W.P. Trent, J. Erskine, S.P. Sherman, and C. Van Doren. New York; Cambridge, 1907–1921. Vol. X: The Age of Johnson. URL: <http://www.bartleby.com/220/0306.html>; Kleber F. Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and *Don Quixote* // Cervantes in the English-speaking World: New Essays / ed. by D. Fernandez-Morera, M. Hanke. Kassel, 2005. P. 65–80; Wehrs D.R. Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire // Comparative Literature Studies. 25. 1988. P. 127–151; Narozny Ch., Armas Wilson D. de. Heroic Failure: Novelistic Impotence in Don Quixote and Tristram Shandy // The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain / ed. by J.A.G. Ardila. London, 2009. P. 142–150; Pardo Garcia P.J. Cervantes, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes. Universidad de Huelva, 1999.

³ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. с англ. А.А. Франковского. М., 2005. С. 176.

Sterne L. Zhizn' i mneniya Tristrama Shendi, dzhentl'mena / Transl. by A.A. Frankovskij. Moscow, 2005. P. 176.

⁴ Зусева-Озкан В.Б. «Дон Кихот» как первый образец жанра метаромана // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 5. С. 3–22.

Zuseva-Özkan V.B. «Don Kikhot» kak pervyj obrazets zhanra metaromana // Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka. 2012. Vol. 71. № 5. P. 3–22.

⁵ Зусева-Озкан В.Б. Сервантес и другие: роман с авторскими вторжениями и метароман в XVII столетии // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 4. С. 16–26.

Zuseva-Özkan V.B. Servantes i drugie: roman s avtorskimi vtorzhenijami i metaroman v XVII stoletii // Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka. 2013. Vol. 72. № 4. P. 16–26.

⁶ Doody M. A. Shandyism, or, the Novel in Its Assy Shape: African Apuleius, *The Golden Ass*, and Prose Fiction // Eighteenth-Century Fiction. 2000. Vol. 12. Iss. 2. P. 435–457.

⁷ Livingston Davidson E. Toward an Integrated Chronology for *Tristram Shandy* // English Language Notes. 29. 1992. P. 48–56.

⁸ Jefferson D.W. *Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit // Essays in Criticism. 1951. I. P. 225–248; Wehrs D.R. Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire.

⁹ Letters of the late Rev. Mr. Laurence Sterne, to his most intimate friends. With a fragment in the manner of Rabelais. To which are prefix'd, memoirs of his life and family. Written by himself.

And published by his daughter, Mrs. Medalle. In three volumes. London, 1775. Vol. II. P. 24, 26, 83, 101. <http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004792533.0001.002?rgn=main;view=fulltext>

¹⁰ Melville L. The life and letters of Laurence Sterne. London, 1912. Vol. 1; http://www.archive.org/stream/lifelettersoflau01benj/lifelettersoflau01benj_djvu.txt

¹¹ Lanham R.A. *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*. Berkeley, 1973.

¹² Красавченко Т.Н. Концепция остроумия (wit) в английской поэтике // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 357–362.

Krasavchenko T.N. Konceptsiya ostroumija (wit) v anglijskoj poetike // Evropejskaja poetika ot antichnosti do epokhi Prosveshchenija: Entsiklopedicheskij putevoditel'. Moscow, 2010. P. 357–362.

¹³ Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. С. 47.

Fukson L. Ju. Komicheskoe literaturnoe proizvedenie. Kemerovo, 1993. P. 47.

¹⁴ Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Петроград, 1921; Шкловский В. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 206–220; Holtz W. Typography, *Tristram Shandy*, the Aposiopesis, etc. // The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference, ed. Arthur H. Cash and John M. Stedmond. York, 1971. P. 247–257; Hnatko E. Sterne's Conversational Style // The Winged Skull. P. 229–236; Milic L.T. Information Theory and the Style of *Tristram Shandy* // The Winged Skull. P. 237–246; Moss R.B. Sterne's Punctuation // Eighteenth-Century Studies. 15. 1981. P. 179–200; De Voogd P.J. Laurence Sterne, the Marbled Page, and 'the Use of Accidents.' // Word & Image. 1. 1985. P. 279–287.

Shklovskij V. "Tristram Shendi" Sterna i teorija romana. Petrograd, 1921; Shklovskij V. Evgenij Onegin (Pushkin i Stern) // Ocherki po poetike Pushkina. Berlin, 1923. P. 206–220; Holtz W. Typography, *Tristram Shandy*, the Aposiopesis, etc. // The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference, ed. Arthur H. Cash and John M. Stedmond. York, 1971. P. 247–257; Hnatko E. Sterne's Conversational Style // The Winged Skull. P. 229–236; Milic L.T. Information Theory and the Style of *Tristram Shandy* // The Winged Skull. P. 237–246; Moss R.B. Sterne's Punctuation // Eighteenth-Century Studies. 15. 1981. P. 179–200; De Voogd P.J. Laurence Sterne, the Marbled Page, and 'the Use of Accidents.' // Word & Image. 1. 1985. P. 279–287.

¹⁵ Cash A. H. Laurence Sterne: The Later Years. London, 1986. P. 131.

¹⁶ Набоков Вл. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 442.

Nabokov V.I. Kommentarij k romanu A.S. Pushkina «Evgenij Onegin». Saint-Petersburg, 1998. P. 442.

¹⁷ Bradbury M. The Comic Novel in Sterne and Fielding // The Winged Skull. P. 124–131.

¹⁸ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 311.

Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane // Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Moscow, 1975. P. 311.

¹⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 167.

Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo. Moscow, 1963. P. 167.

²⁰ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 13.

Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kultura Srednevekovja i Re-nessansa. Moscow, 1990. P. 13.

²¹ Fredman A. G. Diderot and Sterne. New York, 1955. P. 161.

²² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 293.

Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. P. 293.

²³ Там же.

Ibid.

²⁴ Nabokov V. Strong opinions. New York, 1973. P. 69.

²⁵ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 311.



Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane*. P. 311.

²⁶ Baird T. *The Time-scheme of Tristram Shandy and a Source* // PMLA, LI. 1936. P. 803–820; Booth W.C. *Did Sterne complete Tristram Shandy?* // MP, XLVIII. 1951. P. 172–183; Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961; Allentuck M. *In Defense of an unfinished Tristram Shandy* // *The Winged Skull*. P. 145–155; Brissenden R.F. «Trusting to Almighty God»: Another Look at the composition of *Tristram Shandy* // *The Winged Skull*. P. 258–269.

²⁷ Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн). С. 213.

Shklovskij V. «Evgenij Onegin» (Pushkin i Stern). P. 213.

²⁸ Бройтман С.Н. Историческая поэтика // *Теория литературы*: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 238–239.

Brojtmán S.N. *Istoricheskaja poetika* // *Teorija literatury*: In 2 vol. / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2004. Vol. 2. P. 238–239.

²⁹ Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. // *Классика и современность*. М., 1991. С. 160.

Mikhaïlov A.V. *Sud'ba klassicheskogo nasledija na rubezhe XVIII–XIX vv.* // *Klassika i sovremennost'*. Moscow, 1991. P. 160.

³⁰ Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972. С. 284–285.

Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moscow, 1972. P. 284–285.

³¹ Бройтман С.Н. *Историческая поэтика*. С. 227.

Brojtmán S.N. *Istoricheskaja poetika*. P. 227.



Татьяна Никишина (Париж – Самара)

РАБОТА ФРАГМЕНТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ на материале двух рассказов Мориса Бланшо

В статье рассматривается художественное творчество французского мыслителя, писателя и литературного критика Мориса Бланшо (1907–2003), которое проходит путь от романной формы до фрагментарного текста, включающего в себя элементы прозы, критики и эссеистики. Выдвигается и доказывается гипотеза о том, что фрагментарный текст формируется на протяжении всего творчества Бланшо как не-единство, состоящее из дополняющих друг друга «осколков» (лат. *fragmentum*), никогда не составлявших и не составляющих некоего целого. Объектом данного исследования является не столько фрагмент как феномен, сколько работа фрагментации в тексте на пути к фрагменту, имеющая место уже в первых рассказах Бланшо.

Ключевые слова: фрагментация; фрагментарный текст; М. Бланшо.

«21 мая 1972 года знаменитая “Пьета” Микеланджело, высеченная из чистого мрамора, была жестоко изуродована душевно-больным австралийцем венгерского происхождения Ласло Тотом. Разумеется, статуя была отреставрирована и помещена под бронированное стекло <...>. Безумный и бессознательный жест человека, не отдававшего себе отчет в непоправимом характере содеянного, в том, что его жест поставил под сомнение целостность архитектурного произведения, целью которого было предельное совершенство. <...> что теперь можно сказать об эстетическом единстве статуи, отныне несущей на себе след разлома?»¹. Жан-Филипп Миро приводит реальную историю, произошедшую в Ватикане в Соборе Святого Петра, и ею открывает небольшое исследование о творчестве Мориса Бланшо. Целостность и фрагментарность, онтологический и эстетический статус фрагмента – одна из центральных проблематик литературы и философии второй половины XX в. и, безусловно, творчества Бланшо. Однако сходна ли фрагментарность прозы Бланшо с расколотым единством статуи, с «фрагментом, оторванным от своего единства»², обреченным впредь на меланхолию и на поиски утраченного единства? И не содержит ли такая метафора неизбежное упрощение смыслов, обращаясь к теологическому принципу божественного единства?

Радикальность творчества Мориса Бланшо заключается в неразрывности его составляющих: критика, «теория», проза. Бланшо начинает в 1930-х гг. как публицист, затем как автор романов, в послевоенные годы он известен как автор рассказов (*écits*) и как литературный критик, оказавший большое влияние на французских интеллектуалов. Начиная с 1960-х гг. работы Бланшо формируются на перекрестке жанров; одно из исследований о творчестве Бланшо называется «Радикальная нерешительность»³, что



можно прочитать в том числе и как жанровую характеристику его творчества. Вместе с этим, точнее, благодаря тому же движению текста, произведения Бланшо становятся фрагментарными. Первый фрагментарный текст «Ожидание забвения» (1962) завершает эпоху рассказов (если не учитывать поздний текст Бланшо «В момент моей смерти», 1994) и открывает путь «бесконечным беседам», рефлексивным текстам, которые включают концептуальную и не-концептуальную – «художественную» – разработку проблем. («Бесконечная беседа» – первый сборник статей Бланшо, включающий художественные фрагменты и диалоги, опубликованный в 1969 г.⁴ и обозначаемый далее в тексте Е1. Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, тексты Бланшо цитируются по французским источникам в нашем переводе. – Т.Н.).

Процитируем еще один известный пример, который приводит французский исследователь. В 1971 г. выходит новое издание первого рассказа (récit) Бланшо «Смертный приговор» (*L'Arrêt de mort*), и в новой версии исчезает последняя часть рассказа – два абзаца, в которых слышится чуть ли не единственное у Бланшо обращение к читателю. «Как и “Пьета” Микеланджело, рассказ Бланшо оказывается лишенным, разделенным с одной из своих основополагающих частей»⁵, комментирует Ж.-Ф. Миро. Жест со стороны автора (а быть может, произведения), безусловно, непривычный, удививший многих читателей Бланшо.

Однако позволим себе не согласиться с французским исследователем. На наш взгляд, речь идет о разном характере «единства» двух почти что диаметрально противоположных по эстетическим установкам произведений. И не потому ли тексту Бланшо удалось то, чего бы не смогла сделать Мадонна руки Микеланджело без постороннего вмешательства? Дробление текста – не насилие, пришедшее со стороны, но собственное движение текста, который может меняться во времени и пространстве точно так же, как он меняется от одного прочтения к другому, его «радикальная нестабильность».

Текст Бланшо помещает разрыв и рассредоточение внутрь текста, что позволяет внешнему как радикально чужому стать подвижным центром текста. В статье «Повествовательный голос» Бланшо говорит о том, что отличает безличное письмо Флобера от письма Кафки: «дистанция, которую сохраняет писатель или читатель по отношению к произведению, теперь под видом неустранимой чужеродности входит в сферу самого произведения» (Е1, 562). Работа дистанции внутри произведения в своем пределе составляет фрагмент – единство текста, основанное на его раздельности, что имеет важнейшие последствия для нарративного и композиционного единства художественного произведения.

В данном исследовании мы рассмотрим формирование фрагмента в творчестве Бланшо на материале двух рассказов (récits) «Смертный приговор» (1948) и «Тот, кто не сопутствовал мне» (1953). Гипотеза исследо-



вания: фрагментарный текст формируется на протяжении всего творчества Бланшо как не-единство, состоящее из дополняющих друг друга «осколков» (*fragmentum* (лат.) – «осколок», «обломок»), никогда не составлявших и не составляющих некоего целого. Такой сценарий возможен только как движение разделения внутри самого текста, которому не страшно вторжение извне, так как внешнее уже внутри – «близость с внешним без места и покоя» («Пространство литературы», далее условное обозначение в тексте – ЕL)⁶.

«Чтобы понять, как *действует* рассказ Бланшо, надо обратиться к тому, что он делает *со* знаками – действие, проходящее сквозь знаки: слова, из которых состоит рассказ, являются знаками языка, но в рассказе они не выступают *в качестве* таковых, они также принадлежат дискурсу, который приводит их в движение»⁷, – отмечает Жан-Патрис Куртуа. Что *делает* текст, а не что он означает: приоритет действия в работе с нерепрезентативными текстами чрезвычайно важен, это перенос внимания с языкового уровня анализа на уровень дискурсивный. Такая постановка вопроса напоминает бартовское определение Текста, настаивающее на процессе производства значения, а не на конечном продукте означивания:

«Текст <...>:

это не эстетический продукт, это означающая практика;

это не структура, это структуризация;

это не объект, это работа и деятельность <...>»⁸.

«Эффект стекла»: наложение, образ

События рассказа Бланшо «Смертный приговор» (*L'arrêt de mort*) происходят в Париже 1939 г. Первая часть повествует об отсроченной смерти подруги рассказчика Ж., вторая состоит из повторяющихся эпизодов встречи рассказчика с разными женщинами, происходящих по причине ошибочного либо непредвиденного вторжения в комнату другого. Во второй части рассказчик формулирует важный для «оптики» рассказов этого времени принцип – «эффект стекла»:

«Странность заключалась в эффекте стекла, о котором я говорил и который накладывался у меня на все, и в особенности на людей и на предметы, представлявшие для меня известный интерес. Если, к примеру, я читал интересную книгу, то получал от чтения ее живейшее удовольствие, однако само удовольствие мое было за стеклом, я мог его видеть, оценить, но не мог им воспользоваться. Точно так же если я встречал женщину, которая мне нравилась, то все, что происходило между нами приятного, было под стеклом, и оттого им не только нельзя было пользоваться, но оно к тому же становилось далеким, уходило в вечное прошлое»⁹.

«Эффект стекла» представляет преграду, которая при этом не мешает «живейшему удовольствию» рассказчика. Двусмысленность такой прегра-



ды заключается в ее допускающем и одновременно запрещающем характере, проницаемая и иллюзорная для взгляда стеклянная преграда становится непреодолимым препятствием для... *чего?* Ведь преграда располагается не между субъектом и объектом удовольствия (что позволило бы интерпретировать эпизод с точки зрения психоанализа – мотив притягательности запретного удовольствия), но между уже испытанным удовольствием и возможностью его осознать, вернуться к нему, им «воспользоваться». Тончайшая преграда также позволяет рассказчику дистанцироваться от своего собственного удовольствия, в чем, дальше мы в этом убедимся, и состоит его предельное удовольствие.

Мотив проницаемой для взгляда, для снега (рассказ «В желанный миг») или для пота (роман «Всевышний») преграды составляет важный момент в прозе Бланшо и, возможно, на композиционном уровне связан с важнейшей для риторики Бланшо фигурой оксюморона и парадокса («окси» переводится с греческого как «острый»). Однако вернемся к первому упоминанию «эффекта стекла». Рассказчик впервые говорит о подобном ощущении после встречи со своей знакомой С(имоной):

«Шесть лет спустя я снова увидел ее – сквозь витрину магазина. Когда человек, надолго пропавший, внезапно возникает тут, прямо перед вами и за стеклом, он превращается в какое-то высшее существо (если только не очень докучал вам раньше). С(имона) Д. доставила мне полминуты громдного удовольствия, в некоторых отношениях даже чрезмерного, безрассудного, и из-за этих тридцати секунд я выразил ей столько расположения, сколько мне бы и в голову не пришло выразить в любом другом случае. У нее, насколько я могу судить, было много достоинств <...>. Правда состоит в том, что с тех пор, как мне повезло увидеть ее через стекло, я, пока встречался с ней, ничего больше от нее не хотел, кроме повторения “громдного удовольствия”, и еще пытался разбить стекло»¹⁰ (выделение наше – Т.Н.).

Повторное упоминание «громдного удовольствия» текст заключает в кавычки. Повторения чего именно желает рассказчик? Если повторения удовольствия, то к чему кавычки? Текст прибегает к автоцитированию, тем самым удваивая «удовольствие» не только его повторным упоминанием, но и указанием на природу этого «удовольствия» – встреченное чуть раньше в тексте. Иными словами, текст дублирует то, о чем он говорит, он буквально *повторяет* «громдное удовольствие». На метауровне повторение и есть удовольствие (принцип поэтического текста, рифма), текст совмещает два уровня повествования, накладывает один на другой.

Другая функция кавычек – выделение и остранение. В данном эпизоде кавычки как нельзя лучше иллюстрируют «эффект стекла»: выделение «громдного удовольствия», его умножение и в то же время недоступность его интерпретации, его «использования»; странность, «жульничество», заметит позже по поводу использования кавычек Бланшо (EI 449).

Наложение двух плоскостей текста, внутренней плоскости означивания и внешней – структурирования или работы текста, сходно с функцией пер-



формативного высказывания в лингвистике, осуществляющего действие, которое оно описывает. Текст Бланшо передает это движение наложения с помощью образа (фотографии), замеченного рассказчиком «Смертного приговора» в кабинете доктора:

«В кабинете у него висела на стене прекрасная фотография туринской плащаницы, где, по его словам, образ Христа накладывался на образ Святой Вероники; и в самом деле, я отчетливо увидел за ликом Христа проступающие черты женского лица редкой, даже ослепительной красоты»¹¹.

Основополагающая двусмысленность образа основана на фигуре наложения (*superposition*) и, согласно Бланшо, определяет сущность литературы. Возможно, своеобразный перформатив (в значении «производительности» – *performance*) является здесь сущностью образа, что объясняет неоднократное определение Бланшо литературы как «образного языка»: «не становится ли в литературе сам язык всецело образом (*image*), <...> языком, который являлся бы своим собственным образом, образом языка» (EL, 31–32).

Странный перформатив осуществляется в конце рассказа Бланшо «В желанный миг» (*Au moment voulu*, 1951):

« Et cependant, bien que le cercle déjà m'entraîne, et même s'il me fallait l'écrire éternellement, je l'écrirais pour effacer l'éternel : Maintenant, la fin»¹².

«И все же, несмотря на то, что круг меня уже увлекает за собой, и даже если бы мне пришлось писать это вечно, я бы написал, чтобы покончить с вечным: Теперь, конец».

Слово «конец» совпадает с концом рассказа. Однако речь идет не просто о дублировании содержания, между содержанием и работой текста сохраняется постоянный зазор. Во-первых, начинаясь с вводного предложения, содержащего условие («bien que»), главное предложение также стоит в условном наклонении (использование *Imparfait*, *Conditionnel* указывает на то, что условие не может быть реализовано), обозначая не конец, но условие конца. Во-вторых, слово «maintenant» («теперь»), не имея «объективного» значения, переносит значение в область акта коммуникации, то есть акта письма и чтения, предлагает «конец» в любой момент чтения, *сейчас* и *никогда* конкретно. Подвешивание конца говорения и повествования составляет один из центральных мотивов прозы Бланшо и связано также с метафорой невозможного умирания.

Движение наложения двух пластов повествования, их не-совпадения, неразрывно связано с движением повторения и возвращения на нескольких уровнях текста. На уровне высказывания процитированная нами фраза достигает поэтического эффекта за счет семантических повторений, а также ассонансов и аллитераций (e – l): *le cercle – il me fallait l'écrire*

éternellement – je l'écrivais pour effacer l'éternel). На фабульном уровне завершающей фразе рассказа предшествует движение, вовлекающее рассказчика в замыкающийся цикл: «Я могу вспомнить все это, и вспомнить это – ничто иное, как еще один шаг в том же пространстве, в котором идти дальше значит уже ввязаться в возвращение»¹³.

Цикл письма: невозможное исчезновение субъекта, интервал

Рассказ «Тот, кто не сопутствовал мне» (*Celui qui ne m'accompagnait pas*) – последний рассказ так называемой трилогии, написанной Бланшо в уединении в местечке Эз – является, на наш взгляд, центральным в формировании фрагментарного письма Бланшо. Из повествования пропадают исторические и культурные референции. Основным содержанием рассказа становится своеобразный разговор в перспективе письма – рассказчику необходимо поддерживать разговор со своим собеседником, чтобы писать. Три действующих лица, рассказчик, его спутник и фигура за окном (возвращается мотив стекла) могут быть собраны в конце рассказа в фигуру «того, кто пишет». Цикличность повествования крайне затрудняет понимание, тем более что цикл проблематизируется с помощью мотивов возобновления, продолжения, остановки.

Как указывает Кристоф Бидан в биографии Бланшо, рассказ «Тот, кто не сопутствовал мне» был написан Бланшо в течение 1952 г. одновременно с программой для автора статьи «Сущностное одиночество» (*La solitude essentielle*), позже вошедшей в сборник «Пространство литературы» (*L'Espace littéraire*)¹⁴. Между критическим и художественным текстом существует определенная связь не только на уровне мотивов, формулировок и выводов, но, может быть, и в виде своеобразного механизма притяжения и отталкивания критического и художественного дискурса. Согласно точному замечанию Ж.-П. Куртуа, критический текст будет «мыслью о мысли (*pensée d'une pensée*), а художественный – рассказом о мысли (*récit d'une pensée*), но тотчас же мы прекрасно понимаем, что в мысли о мысли присутствует своего рода рассказ, а в рассказе о мысли – просто-напросто мысль (или столкновение с письмом)»¹⁵. (Возможно, здесь подразумеваются категории, предложенные Жераром Женеттом в «Повествовательном дискурсе» и в «Новом повествовательном дискурсе»¹⁶. «Повествование о событиях» (*récit d'événements*), «повествование о словах» (*récit de paroles*) и «повествование о мыслях» (*récit de pensées*) или анализ, интроспекция (последняя категория, однако, ставится Женеттом под сомнение и сопровождается в оглавлении вопросительным знаком) – классификация по предмету повествования. При помощи неопределенного артикля (*récit d'une pensée*) Ж.-П. Куртуа подчеркивает слишком большую неоднозначность таких категорий, как « *récit*» и « *pensée*» применительно к творчеству Бланшо, а также проблематичность их теоретического использования).

Главный персонаж статьи «Сущностное одиночество» – писатель, представленный в тексте формулой «*celui qui écrit*», « *celui qui lit*» (EL, 14–15) и противостоящий не доступному для него произведению – «*ce qui s'écrit*» (EL, 20) («тот, кто пишет», «тот, кто читает» и «то, что пишется», соответственно). Парадокс не зависящего от писателя произведения, выраженный с помощью возвратного глагола *s'écrire*, отражает «сущностный» парадокс, ставший предметом статьи Бланшо: то, что пишет писатель, не является его произведением, более того, в процессе письма он утрачивает возможность всякого отношения принадлежности, утрачивает тождественность со своим «я».

Рассказ «Тот, кто не сопутствовал мне» последовательно реализует «исчезновение поэта в высказывании» – программу, заявленную Малларме в «Кризисе стиха». Концепция исчезновения писателя и его взаимодействия с произведением, предложенная в критике Бланшо, представляется нам слишком сложной и неоднозначной, чтобы быть иллюстрацией или объяснением к его рассказам. Тем более что мотив письма, ставший подвижным центром рассказов Бланшо, провоцирует читателя на неизбежное сближение прозы с критикой автора, которое, однако, имеет свои пределы и, в сущности, говорит о несводимости двух практик письма друг к другу. Приведем один из самых важных эпизодов рассказа, в ходе которого рассказчик наблюдает за своим исчезновением:

« En tout cas, j'avais le sentiment que je me méprenais moins sur tous ces gestes, sur **celui qui** les accomplissait et **qui**, maintenant, montait l'escalier et, j'imagine, allait se coucher. Le voir disparaître n'était pas, à proprement parler, étrange, puisque c'était **moi-même**. <...> **il** semblait si impersonnel, **il** paraissait oublier avec une telle roideur ce qu'**il** laissait derrière lui, s'interdisant de savoir que, s'**il** entraît à présent dans cette chambre, une pièce qui s'ouvrait au tournant de l'escalier, pour y dormir comme tout le monde, cela arrivait en vérité parce qu'**il** était quelque part ailleurs cloué sur place»¹⁷ (местоимения выделены нами; далее условное обозначение этого издания в тексте CQ. – Т.Н.).

«В любом случае у **меня** было такое чувство, что **я** чуть лучше стал понимать смысл всех этих жестов, а также **того, кто** их совершал и **кто** сейчас поднимался по лестнице и, представляется **мне**, собирался ложиться спать. В том, что **я** видел, как **он** исчезает, собственно говоря, не было ничего странного, ведь это был **я**. <...> **он** выглядел настолько безликим, с такой стремительностью **он**, казалось, забывал все, что **он** оставлял позади себя, отказывая себе в знании того, что если **он** входил в данный момент в эту комнату, которая открывалась там, где заворачивала лестница, чтобы там провести ночь, как это делают все на свете, то на самом деле это происходило потому, что где-то в другом месте **он** застыл на месте».

Сцена исчезновения рассказчика может быть прочитана как иллюстрация важного для поэтики Бланшо перехода от первого лица «я», к третьему лицу «он» – лицу, не задействованному непосредственно в акте



коммуникации («он» лишен речи, тот, кто начинает говорить, всегда подразумевает «я»; Эмиль Бенвенист определяет третье лицо как «не-лицо» по причине его исключенности из акта коммуникации¹⁸). В тексте этот переход осуществляется с помощью центрального для рассказа относительного местоимения «celui qui» («тот, кто»), которое не просто вводит третье лицо в повествование, но и гарантирует одновременное присутствие в тексте первого и третьего лица. Парадоксальный характер фразы «В том, что я видел, как он исчезает, собственно говоря, не было ничего странного, ведь это был я» заключается в желании инстанции «я» поддержать собственное исчезновение. Пока «он» исчезает, «я» продолжает говорить.

Рассеивание рассказчика происходит в модусе забвения – «он» забывает, что «он» – это «я» – и реализует одно из преимуществ рассредоточения: способность находиться одновременно в нескольких местах. Речь не идет о вспышках воспоминания, которые заставляют одну и ту же сцену повторяться до бесконечности (по примеру итеративных сцен у Пруста), по крайней мере, в рассказе нет на это никаких указаний, повествование, напротив, утверждает реальность каждой новой остановки рассказчика и их парадоксальное сочетание. Быть «в этой комнате» и в то же время «где-то в другом месте» означает быть нигде, быть в точке прерывания (или в точке повествования) – «застыть на месте». Французское выражение «être cloqué sur place» означает «застыть от удивления», однако Бланшо обращается к буквальному смыслу выражения «быть прикованным к месту». Связь остановки с местом, несмотря на свой тавтологичный характер, более того, благодаря ему, оказывается важнее эмоциональной мотивации этой остановки; место не только удерживает, но и держит (в контексте творчества Бланшо эта связь может быть рассмотрена как доминанта пространственного характера литературы).

Точка вневходимости – это одновременно исчезновение и его невозможность, что объясняет загадочную фразу, находящуюся в рассказе несколькими страницами раньше: «невозможно действительно исчезнуть, когда приходится умирать в двух разделенных мирах» (CQ, 41). Необходимо подчеркнуть, что наречие «действительно» («réellement»), несмотря на его очевидную связь с «реальностью», маркирует субъективное отношение рассказчика, чем переводит всю фразу в модус не-реального. В самом своем высказывании наречие «réellement» воплощает невозможность исчезновения, парадокс субъективной подвешенности как письма, так и исчезновения.

Выражение «где-то в другом месте» имеет, однако, и другое объяснение исходя фабульного уровня повествования. Параграф, предшествующий процитированному нами, рассказывает о резком прерывании диалога между рассказчиком и его собеседником. «Я застыл на месте» (CQ, 46), – говорит рассказчик. Что, в свою очередь, отсылает к неоднократному решению рассказчика остановиться, прервать беседу и (по аналогии) прервать



повествование: «На этом я остановлюсь, этим я ограничусь» (CQ, 16). Эти сцены прерывания создают круговую референцию за счет постоянного повторения (они возвращаются на с. 17, 24, 53, 46, 47, 48, 62, 69, 99 и т. д.).

Таким образом, повторение оказывается неразрывно связанным с разрывом, с интервалом (тематически, синтаксически, типографически). Рассказчик прерывается не только по причине невозможности продолжения диалога, но также потому что само прерывание повторяется, потому что остановка уже произошла («потому что где-то в другом месте он застыл на месте»), и она происходит «снова и снова» (CQ, 37). Семантическая неопределенность «другого места», как и самого «места» (*place*), предполагает несколько прочтений: то ли референтом «места» является фабульный уровень (кухня, зал, пространство), то ли загадочный уровень письма (то, что, возможно, пишет рассказчик, но о чем рассказ умалчивает; этот уровень, промежуточный между фабульным и дискурсивным, появится также в «Ожидании забвения»), то ли сам текст рассказа, и тогда внимательный читатель возвращается к остановкам, заявленным на странице 16, 24 и т. д.

Наконец, впервые в прозе Бланшо в рассказе «Тот, кто не сопутствовал мне» появляются типографические интервалы (с. 78, 91 и 125), не обусловленные делением произведения на главы или на части. Дополнительные пороги текста впервые разделяют рассказ на несколько неравных фрагментов, как будто остановка, о которой идет речь в рассказе, случается в самом тексте. В головокружительном движении смещения субъекта от «я» к «он», при участии показательной конструкции «тот, кто пишет в данный момент» (CQ, 78), за возгласом рассказчика следует пробел:

«я думаю, что когда я увидел себя поднявшимся, это движение, эта отчаянная необходимость исчерпать пространство, заставило меня бросить ему в ответ <...>: “Я продолжу движение с этой стороны, и никогда с другой”»

“С этой стороны” означало для меня, без сомнения, ту сторону, где находилось нескончаемое <...>» (CQ, 78).

Рассказчик осуществляет обычную для него рефлексивную над словами, но с тем исключением, что пробел определяет сторону, о которой идет речь. И «эта сторона» до пробела становится «другой стороной» после, тем самым текст иронически переворачивает заявление рассказчика. Пробел здесь – не просто нулевой знак, знак отсутствия, но пространство в *действи*. Действие это неоднозначно. Интервал как основной компонент фрагмента выполняет перформативную и коннотативную функцию: форма фрагмента говорит сама за себя, она мотивирована (авторы статьи о фрагменте в энциклопедии *Universalis* выделяют следующую мотивацию фрагментарного текста: «фрагмент по определению» (словарь), «фрагмент в результате случая» (фрагменты Гераклита) и «фрагмент в результате решения» (современные фрагментарные тексты)¹⁹). Однако рассказ



Бланшо – еще не фрагмент. Интервал включается в текст таким образом, что невозможно сказать, является ли текст цельным или фрагментарным. Возможно – ни тем, ни другим. Интервал не мотивирован с точки зрения прагматической (не представляет фрагмент), зато при «автонимичном» прочтении текста пробел семантически интегрируется самим текстом. (Автонимия (самоназвание) действует как означивание второго уровня и составляет авторефлексивную функцию текста²⁰).

На приведенном выше примере хорошо видно, как интервал определяет характер повторения: то же становится своей противоположностью. Под вопрос ставится конвенциональный характер пространственной и временной детерминации в языке, текст указывает не только на условность и обратимость ее категорий (с той\ с этой стороны, до\ после), но и на неустойчивый характер и границы самой детерминации. А также на то, что активное смещение границ происходит в пространстве конкретного текста. Повторение в неконвенциональном времени и пространстве письма становится различием и, следовательно, накоплением дополнительного значения и развитием. О важности проблематики свидетельствуют вышедшие во Франции в конце 1960-х известные работы Ж. Делеза и Ж. Деррида, посвященные повторению и различию. (Более чем через 10 лет после публикации анализируемых нами рассказов Бланшо выходит «Письмо и повторение» (1967) Ж. Деррида и «Различие и повторение» (1969) Ж. Делеза. Оба философа неоднократно заявляли о значительном влиянии, которое оказало на них творчество Бланшо. В частности, Деррида посвятил несколько работ рассказам Бланшо).

С «другой стороны» интервала Бланшо помещает диалог. Как в любом разговоре необходима пауза, «дыхание речи» (EI, 108), чтобы собеседники услышали друг друга, так и в центре всякого диалога, утверждает Бланшо, располагается «более загадочный и более важный» (EI, 109) интервал – неискоренимая инаковость собеседников, непреодолимая дистанция между ними. Диалог у Бланшо строится не по принципу нахождения «общего языка», но по принципу различия и вслушивания. Менее беседа, чем радость нахождения в промежутке речи (межа (*entre*) пролегает в центре французской «беседы» (*entretien*)) вместе с речью другого. Собеседники зачастую удивляются, что им все еще удается говорить.

Собеседники «Того, кто не сопутствовал мне» ведут странный диалог, в ходе которого решающее значение приобретают нюансы и интонации, зачастую созвучия или этимологические сближения. Реплики повторяются, собеседникам приходится прислушиваться не только к словам, но и к тишине, к ночи, к усталости, которые их окружают. Одним из центральных моментов рассказа является важный диалог о письме: «Пишете ли, пишете ли вы в настоящий момент?» (CQ, 71), неоднократно интересуется собеседник. Рассказчик отвечает на вопрос собеседника о том, почему он не пишет и не читает в данный момент:



«Потому что я предпочитаю беседовать с вами», что он, в свою очередь, весело встретил, повторяя: «Ах! Как прекрасно мы понимаем друг друга». Но, видимо, не настолько, как ему этого хотелось, потому что его реплика вернула его к моему ответу, который он вроде как отбил: «Да, мы беседуем», и последовавшая за этим тишина высвободилась из этого развалившегося на части слова, проявила его изъян, трещину внутри него, что меня крайне обеспокоило» (CQ, 72).

Диалог, чьим предметом является письмо и сам диалог, прерывается на слове «беседовать» (*s'entretenir*), как будто повторная констатация акта речи сделала дальнейший разговор бесполезным. Между рассказчиком и его собеседником не существует ни зрительного (описание), ни когнитивного отношения (рассказчик ничего не *знает* о собеседнике): собеседник маркирован в тексте только с помощью его реплик. Быть может, поэтому рассказчик стремится во что бы то ни стало удержать собеседника в разговоре («Я хотел на этот раз с ним заговорить» (CQ, 7), – так начинается рассказ). Текст проблематизирует любую попытку названия и описания собеседника и помещает его, таким образом, исключительно в зону обращения (разговора). На попытку рассказчика «дать ему имя» собеседник отвечает: «Ах, вам из этого так легко не выпутаться» (CQ, 42–43). Единственное негативное определение «тот, кто не сопутствовал мне» характеризует собеседника, как, впрочем, и еще несколько фигур, обозначенных в тексте с помощью неопределенных и относительных местоимений «кто-то», «некто», «тот, кто».

Разговор оборачивается к ситуации собственного высказывания, но, словно при чрезмерной фокусировке, обнаруживает трещину в своем центре. И продолжается, исходя из этой пустоты. Вместе с этим в тексте тематизируется пограничный характер письма, что накладывается на дискретный характер повествования, который в данной статье мы определили с помощью работы фрагментации в тексте. Взаимодействие двух основополагающих интервалов письма и речи составляет интригу рассказа, не дает замкнуться повествованию на проблеме письма или проблеме диалога. Одновременное присутствие в тексте типографического пробела и трещины диалога за счет наложения различных уровней текста обеспечивает неразрешимость интервала в заданной текстом перспективе. На этом пересечении происходит реальная встреча рассказчика со словами, освобожденными от необходимости значить что-то предустановленное: «как если бы слово здесь увлекло меня далеко отсюда» (CQ, 97).

Возможно, для появления формально фрагментарного текста, рассказу Бланшо понадобилось войти в «огромный движущийся круг ожидания»²¹, понадобилось замкнуть круг, в котором движется «речь возвращающаяся к себе самой», в этом возвращении иная, однако не способная до конца распознать это различие²². Само название рассказа первого фрагментарного текста Бланшо «Ожидание забвение» (*L'attente l'oubli*, 1962) составляет



«удвоенную вокабулу», синтаксическое сочетание без связи и подчинения, и предваряет дискретный характер повествования.

Выше мы рассмотрели некоторые движения текста Бланшо, так или иначе связанные с работой дистанции в тексте, непрерывную разнонаправленную фрагментацию пока еще не фрагментарного текста, что привело к дальнейшему образованию фрагмента. Мы не рассматривали подробно сам фрагмент и его генеалогию в творчестве Бланшо, что, безусловно, необходимо. Ключевыми моментами здесь выступили бы недиалектическое письмо Ницше и «фрагментарная целостность» романтизма²³, переосмысленные Бланшо; французская традиция фрагмента, идущая от Паскаля через Малларме и Валери до Рене Шара; но, быть может, ключевым для появления собственной концепции фрагмента стал бы «бесконечный» диалог Бланшо-критика с произведениями мировой литературы.

Фрагмент в творчестве Бланшо, на наш взгляд, имеет принципиально меньшее отношение к единству, чем к инаковости и к неустранимой дистанции. Фрагмент также не подразумевает (по крайней мере, вступает в полемику с многими концепциями постмодернизма) фрагментарный характер знания как такового, которое зачастую, несмотря на осознание своей фрагментарности (и на многократные заявления об этом), приводит к обобщающим системам и моделям развития. Если синтез обеспечивает примирение противоположностей, то фрагмент «наделяет нас ответственностью за неустранимое различие» (EI, 454).

Говоря точнее, в текстах Бланшо речь идет даже не о фрагменте, но о «необходимости фрагментарности» («exigence fragmentaire»²⁴) как сопротивлении законченности и данности – о *фрагментарном*, одном из центральных понятий Бланшо, выраженного субстантивированным прилагательным, выступающим в роли глагола. В «Шаге в-не» (1973) Бланшо пишет: «Афоризм, сентенция, изречение, цитата, мысли, темы, клетки слов от него [от фрагментарного], возможно, располагаются гораздо дальше, чем бесконечно непрерывная речь, чьим содержанием является «е собственная непрерывность»²⁵.

Возвращаясь к проблематике единства произведения искусства, заявленной нами в начале статьи, заметим, что единство у Бланшо располагается всегда за различием, постоянно учитывает его, а также никогда не является данным, даже если все уже дано: когда книга написана, писатель не может воспринять ее как конечный результат своей работы, не может ее прочитать²⁶.

Динамика текста Бланшо ближе к фрагментарности, имеющей место, к примеру, в современной атональной музыке, чем к скульптуре Возрождения. (Впрочем, не был ли Шёнберг более фрагментарен, чем Моцарт, лишь потому, что первому пришлось изобретать из «ноты в ноту» многое из того, что Моцарт использовал в качестве «готовых блоков музыкального материала»?²⁷). В современных фрагментарных текстах про-



исходит смещение акцента на то, что раньше не составляло системы. Но дело в том, что само сравнение – не важно, взято ли оно из области близлежащего или далекого, междисциплинарного – теперь становится проблематичным и требует всякий раз кропотливого уточнения. Каждое подобное произведение искусства формирует свои принципы связи, свои законы, которые неизменно «превосходят всякий Закон, в том числе и свой собственный» (EI, VIII).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Miroux J.-P.* Maurice Blanchot, quiétude et inquiétude de la littérature. Paris, 1998. P. 5–6.
- ² *Ibidem.* P. 6.
- ³ *Hill L.* Radical indecision: Barthes, Blanchot, Derrida, and the future of criticism. Notre Dame, Indiana, 2010.
- ⁴ *Blanchot M.* L'Entretien infini. Paris: Gallimard, 2009.
- ⁵ *Miroux J.-P.* Op. cit. P. 7.
- ⁶ *Blanchot M.* L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1988. P. 28.
- ⁷ *Courtois J.-P.* La Grammaticalisation de la fiction chez Maurice Blanchot // Maurice Blanchot. Récits critiques / Textes réunis par Ch. Bident et P. Vilar. Paris, 2003. P. 550.
- ⁸ *Barthes R.* L'Aventure sémiologique. Paris, 1985. P. 13.
- ⁹ *Blanchot M.* L'Arrêt de mort. [Paris], 1977. P. 79–80.
- ¹⁰ *Ibidem.* P. 72–73.
- ¹¹ *Ibidem.* P. 19.
- ¹² *Blanchot M.* Au moment voulu. Paris, 2005. P. 166.
- ¹³ *Ibidem.*
- ¹⁴ *Bident C.* La solitude essentielle – L'écriture des récits, 1949–1953 // Bident C. Maurice Blanchot, partenaire invisible. Seyssel, 1998. P. 305–311.
- ¹⁵ *Courtois J.-P.*, Op.cit., P. 547
- ¹⁶ *Genette G.* Discours du récit. Paris, 2007; *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 1998.
- Genette G.* Discours du récit. Paris, 2007; *Zhenett Zh.* Figurey: V 2 t. / Per. s fr. S. Zenkina. Moscow, 1998.
- ¹⁷ *Blanchot M.* Celui qui ne m'accompagnait pas. Paris: Gallimard, 1999. P. 48.
- ¹⁸ *Benveniste E.* Problèmes de linguistique générale. Vol. 1. Paris, 1966. P. 256.
- ¹⁹ *Oster D., Charles D.* Fragment (littérature et musique) // Encyclopaedia Universalis. 1985. Vol. 10. P. 81–82.
- ²⁰ Parler des mots. Le fait autonymique en discours / Textes réunis par Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury. Paris, 2004. P. 383.
- ²¹ *Blanchot M.* L'Attente l'oubli. Paris, 2006. P. 12.
- ²² *Ibidem.* P. 30.
- ²³ *Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L.* L'Absolu littéraire. Paris, 1978. P. 204.
- ²⁴ *Blanchot M.* Le pas au-delà. Paris, 1973. P. 61.
- ²⁵ *Ibidem.* P. 62–63.
- ²⁶ *Бланшо М.* Сущностное одиночество // Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002.
- Blansho M.* Sushchnostnoe odinochestvo // Blansho M. Prostranstvo literatury. Moscow, 2002.
- ²⁷ *Oster D., Charles D.* Op. cit. P. 85.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

О.Л. Довгий (Москва)

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КАК БЕСТИАРИЙ (по письмам К.Н. Батюшкова)

Статья продолжает серию публикаций автора о бестиарном тексте русской поэзии. В сферу интересов исследовательницы входят, в основном, звери на уровне VERBA – изучение бытования бестиарной метафоры в текстах русских поэтов. Описание бестиариев отдельных авторов позволяет собрать богатый текстуальный материал, необходимый для дальнейшего типологического и компаративистского анализа. Настоящая статья написана на материале писем К.Н. Батюшкова, в которых русская поэзия первой трети XIX в. предстает как своеобразный риторический зверинец. Устанавливается, что используя бестиарные сравнения в литературной полемике, Батюшков продолжает традицию русской поэзии XVIII в. и предвосхищает «арзамасскую» бестиарную фразеологию. Делается вывод о том, что созданная Батюшковым картина литературной жизни эпохи, отразившейся в зеркале зверей, значительно расширяет наши представления об этом поэте и о русской поэзии первой трети XIX в. в целом.

Ключевые слова: К.Н. Батюшков; бестиарный текст русской поэзии; бестиарная самоидентификация.

Отражение литературной жизни эпохи можно увидеть в разных зеркалах, в том числе – в бестиарном (в качестве примера можно привести пушкинское стихотворение «Мое собрание насекомых»). Русские поэты первой половины XVIII в. (Феофан Прокопович, А.Д. Кантемир, М.В. Ломоносов; см. исследования о риторических бестиариях¹), перенесшие на русскую почву античные и западноевропейские «значения» разных зверей, заложили основы бестиарного текста русской поэзии и, в том числе, описания литературного мира в метафорике фауны.

Зачем поэтам нужна эта звериная «метапоэтика»? Что она дает и сильно ли отличается от обычной?

Перевод в бестиарные категории служит двум главным целям: украшение речи и экономия словесных средств.

Каждый зверь – это иероглиф особого языка. Если умело этими знаками пользоваться, можно создавать тексты, не уступающие по красоте и глубине написанным обычными буквами.

За много веков существования литературных бестиариев каждый из зверей обзавелся многочисленными, подчас противоположными, символическими, эмблематическими чертами – и значения, которые из этой общей кладовой выбирает каждый автор, могут многое рассказать о его поэтологических и жизненных принципах.

В настоящей статье мы бросим очень беглый взгляд на бестиарную панораму русской поэзии, созданную в письмах К.Н. Батюшкова (это особая большая тема – мы надеемся обратиться к ней в специальной монографии). Наша цель – только очертить этот зодиак, перечислить животных, показавшихся поэту пригодными для описания себя и собрать по перу (о каждом из зеркал можно написать отдельную статью).

Предметом нашего внимания будут животные только на уровне VERBA (хотя некоторые существуют абсолютно равноправно на двух уровнях – например, собаки и лошади) – животные, выступающие в роли зеркал человека. (Батюшков очень любил реальных собак и лошадей и знал в них толк. В письмах к Е.Ф. Муравьевой, постоянно фигурируют Зорка, Зойка, Барон; и если не знать, что речь идет о собаках, можно решить, что поэт говорит о дорогих людях. В переписке с Н.И. Гнедичем возникает некая Мальвина. Что это собака, понять можно далеко не из всех писем).

Батюшков принадлежит к числу людей, которым жизненно необходим щит цитаты, и этот щит у него – бестиарный, причем бестиарно-литературный. Все звери, о которых пойдет речь, «благородного происхождения»: генетически они восходят либо к античному и западноевропейским источникам, либо к русским стихам и басням XVIII в.; и Батюшков всегда указывает на источник. Так что его бестиарная картина вполне в духе почтенной европейской традиции.

Поэт коллекционирует литературных зверей, выписывает рассказы о зверях, встречающихся в книгах, – например, о собаке Алкивиада: «Сын Клиниев Алкивиад имел прекрасную собаку, заплаченную 70 миноф (около 1500 р.). Афиняне, народ праздной, бегали, занимались ею – но долго ли? – Прелесть новости исчезает скоро в глазах женщин и народа. Алкивиад велел отрубить хвост собаке своей, и народ снова начал заниматься, говорить, бегать за нею...» (Листы из записной тетради 1809–1810. Далее все выделения курсивом и жирным шрифтом сделаны нами. – О.Д.²). В нужную минуту он использует эти мелочи из запаса памяти в речи и письмах: «Приятель наш Беницкий, который имел ум и сердце, сказал: “Везде встречаются быки // И поученья”. Ты помнишь эту басню? – и он сказал правду...» (Н.И. Гнедичу, 27 ноября – 5 декабря 1811).

Особенно интересны Батюшкову звери говорящие; он внимательно прислушивается к их аргументам: «Красноречие лисы убедительно...», – замечает он о крыловской басне «Добрая лисица». И сам с удовольствием пользуется их риторикой, если она точнее всего выражает его состояние или подходит для описания поведения современников: «Я живу в лесах, засыпан снегом, окружен попами и раскольниками, завален делами и, вздыхая от глубины сердца, говорю, как *Лафонтенова перепелка*: «S’Il dependoit de moi, je passerois ma vie / En plus honnête compagnie...» «Если б это зависело от меня, я бы провел свою жизнь в более порядочном обществе (фр.)» (П.А. Вяземскому, 17 октября 1811); «Я еще раз завидую мо-



сковским жителям, которые столь покойны в наше печальное время, и, я думаю, как басенная мышь, говорят, поджавши лапки: Чем, грешная, могу помочь!...» (П.А. Вяземскому, 1 июля 1812).

Звери и люди в сознании Батюшкова вполне взаимозаменяемы; его эксперименты со звериными перифразами идут как в направлении присваивания людям имен зверей, так и в обратном (антономасия): зверей он называет именами людей – в основном, мифологических и литературных: «Как минута может переменить предметы! Я отворил окно и вижу: *нимфа Ио* ходит, голубушка, и *мычит* бог весть о чем; две *Леды* кричат немилосердно. Да, посмотри... там в тени – право, стыдно!.. – *бараны*, может быть, из стада царя Адмета...» (Н.И. Гнедичу, окончено сентября 6, 1809).

Для К.Н. Батюшкова бестиарная метафора – основа восприятия мира.

Его суждения о людях, как правило, выражаются в бестиарных категориях; именно так ему легче воспринимать и объяснять многие ситуации. (Психиатр, вероятно, увидел бы здесь начальные симптомы психического заболевания поэта, но нас этот феномен интересует в ином аспекте). С представителями фауны он постоянно идентифицирует как себя, так и окружающих людей.

1. Батюшков в зеркале зверей

Степень звериной самоидентификации в письмах Батюшкова различна. Чаще всего употребляется сравнительный оборот «я – как...», но есть примеры и более высокой степени родства – когда поэт обходится без посредничества сравнительного союза («мы бедные мухи», «кто волком быть привык» и т.д.).

В сущности, все творчество Батюшкова – стремление найти верные слова для описания самого себя. Но его характер противится втискиванию в одно слово, в один образ (здесь открывается богатое поле для астрофилологических рассуждений). Для описания своей личности поэту нужен целый зоопарк; его бестиарная самоидентификация весьма разнообразна и причудлива. Батюшков весь состоит из противоречий – и разным его ипостасям соответствуют разные звери, а лучше всего подходит совмещение несовместимых зверей, совмещение уровней RES и VERBA, в результате чего возникают поистине гораццианские гибриды. «Он вспыльчив, как собака, и кроток, как овечка...» – такой эпиграф полагался бы к этому разделу. Любимый Батюшковым А.Д. Кантемир разделил всех животных на 4 категории по принципу передвижения: ходят, летают, плавают, ползают («Песнь I. Противу безбожных») – практически все эти типы (за исключением ползающих) пригодились Батюшкову для самоидентификации.



1) Те, что ходят

Собака

Собака относится к числу самых любимых зверей поэта – и не удивительно, что по частотности самоидентификации занимает первое место. «Он вспыльчив, как собака...» (из записных книжек); «...устал, как собака, но все пишу, сколько могу...» (Н.И. Гнедичу, 2 марта 1807); «как собака, на все стороны рвусь...» (Н.И. Гнедичу, 19 марта 1807).

Батюшков очень хорошо разбирался в собаках на уровне RES – и не удивительно, что разные собачьи породы и возрасты привлекались им для обозначения разных человеческих свойств. В разделе самоидентификации важными окажутся *меделянская собака* и *датский щенок*, а в разделе, посвященном врагам, возникнет мопс. Собака старая и щенок – поэт попеременно глядится в эти принципиально разные зеркала: «...глупею, как старая меделянская собака глупеет на привязи. Вот мое состояние нравственное и физическое: оно, право, незавидно!..» (П.А. Вяземскому, 10 июня 1813).

Русская литература знает «лай меделянских псов» еще со времен А.Д. Кантемира («Городская и полевая мышь»). Сравнение с созданной для охоты меделянкой, которую посадили на цепь и обрекли на бездействие, является самым красноречивым описанием отчаяния и уныния.

Щенок – это просто визитная карточка Батюшкова. Он постоянно подчеркивает, что у него все маленькое: рост, ум, талант, философия – и ощущение себя щенком вполне логично:

«...ибо и в тридцать лет я буду тот же, что теперь, то есть лентяй, шалун, чудак, беспечный баловень, маратель стихов, но не читатель их; буду тот же Батюшков, который любит друзей своих, влюбляется от скуки, играет в карты от нечего делать, дурачится как повеса, задумывается как *датский щенок*, спорит со всяким, но ни с кем не дерется...» (Н.И. Гнедичу, 5 декабря 1811).

Награжденность вечным детством, видимо, как-то связана со звериной самоидентификацией. Но поэту важно сравнение именно с датским щенком.

Визг собак подается как признак Петербурга: «А у вас и пыль, и слякоть, и стук карет, и визг собак, и стихи Хвостова, и докучливые люди, и неприятные вести, и званые обеды...» (В.А. Жуковскому, июнь 1817). Отметим, что визг собак соседствует с упоминанием «певца зверей» графа Д.И. Хвостова.

Лай псов как знак домашнего очага Батюшков вставляет в перевод из Э. Парни и доказывает правомерность этой вставки: «Иный места узрел знакомы, / Места отчизны, милый край, / Уж слышит псов домашних лай, / Уж зрит отцов поля и дома... Этого нет в оригинале, но напоминает о Виргилиевом *dulcis patria*» (Н.И. Гнедичу, 13 марта 1811). Перед нами пример экономии словесных средств за счет интенсификации – одна формула заменяет множество слов.



Пес метромании нужен для описания поэтического творчества как болезни: «Я еще могу писать стихи! – пишу кое-как. Но к чести своей могу сказать, что пишу не иначе, как когда яд пса метромании подействует, а не во всякое время...» (Н.И. Гнедичу, 1 ноября 1809). У А.С. Пушкина в этой ситуации тоже возникает демон, но лишенный бестиарной окраски – «демон метроманов» («К Пущину», 1815).

Конь

Очень часто в письмах встречается мотив единения коня и всадника, «Какую жизнь я вел для стихов! Три войны, все на коне и в мире на большой дороге...» (В.А. Жуковскому, июнь 1817).

Постоянный батюшковский прием – снижение регистра: любимый конь (и одновременно Пегас) назван совсем не поэтически «клячей». Это имя особенно бросается в глаза в соседстве с высоким эпитетом «величавая»: «Хотя на час один соединит с Парнасом. / Того, кто невзначай Арев вздел кафтан / И с клячей величавой / Пустился кое-как за славой...» (Н.И. Гнедичу, 2 марта 1807).

Именно органическое единство с конем (который не противится даже низкому имени) позволяет совершать магическое действие – переход с уровня RES на уровень VERBA: «...Частенько, погрузясь в священную думу... / Я крылья придаю моей ужасной кляче / И прямо на Парнас!...» (Н.И. Гнедичу, 19 марта 1807).

Различить уровни RES и VERBA, заметить, в какой момент реальная кляча превратилась в метафорического крылатого Пегаса, очень трудно.

С нарушением единства коня и всадника связан бродячий бестиарный мотив падения с лошади³, часто ассоциирующегося с падением с Пегаса:

«Вообрази себе меня едущего на рыжке по чистым полям, и я счастливее всех королей, ибо дорогой читаю Тасса или что подобное. Случалось, что раскричишься и с словом: О доблесть дивная, о подвиги геройски! ... прямо набок и с лошади долой. Но это не беда, лучше упасть с Бушефала, нежели падать, подобно Боброву – с Пегаса...» (Н.И. Гнедичу, 19 марта 1807).

В стихотворении из письма к Н.И. Гнедичу (конец декабря 1816 – первые числа января 1817) мы наблюдаем пример полного перевоплощения, в результате которого возникает странный гибрид: «От стужи весь дрожу, / Хоть у камина я сижу. / Под шубою лежу / И на огонь гляжу. / Но все как лист дрожу, / Подобен весь ежу. / Теплом я дорожу, / А в холоде брожу; / И чуть стихами ржу».

Животное, подобное *ежу*, издающее поэтическое *ржание*, достойно отдельного рассмотрения. Видимо, не последнюю роль в создании этого фантастического существа сыграла рифма (все стихотворение выглядит как эксперимент по подбору слов, оканчивающихся на слог -жу) и аллитерация. Тем не менее, отметим не просто единение с конем, а заимствова-



ние конских качеств – и не каких-нибудь, а голоса. Получается, что слово поэта, стихи – это ржание (если углубиться в поиск параллелей, можно дойти до гомеровских говорящих коней).

Среди батюшковских зеркал животные, казалось бы, несовместимые.

Хищник волк, с его стремлением к свободе, независимости: «Кто волком выть привык, тому не разучиться / По-волчьи и ходить и лаять всегда...» (Н.И. Гнедичу, 19 марта 1807); «Как волка ни корми, а он все в лес глядит!...» (П.А. Вяземскому, 29 июля 1810).

Травоядные животные:

• *кроткая овечка; корова и бык* как символы здоровья и крепости: «Я здоров, как корова...» (Н.И. Гнедичу, 2 марта 1807); «Ранен тяжело в ногу навывлет пулею в верхнюю часть ляжки и в зад. У меня, как у молодой дамы, нервы стали раздражительны. Крови как из быка вышло» (Н.И. Гнедичу, июнь 1807) – отметим одновременное сравнение себя с чувствительной молодой дамой и быком;

• *осел, скот*: «Я сделался великим скотом, любезный мой друг, но что б то ни было, даже и в образе осла, даже и в образе Хвостова буду тебя любить до тех пор, пока язык не прильпнет к гортани...» (Н.И. Гнедичу, Мая 11-го 1811). Снова Хвостов упоминается рядом с представителем фауны – со своим любимым басенным персонажем ослом – по сути, тоже в бестиарной метафорике.

Есть и зеркало, которое называется просто *зверок*: «Сижу больной, в колпаке и в шлафроке, и часто думаю о вас, часто грущу как зверок Лафонтена, cet animal est triste et le chagrin le rongе...» <это грустное существо, и тоска грызет его (фр.)>.

2) Те, что летают

1) Птицы:

гусь: «Поклон Арзамасцам от старого гуся» (П.А. Вяземскому, 11 ноября 1815);

курица: «Я хотел было приняться за поэму. Она давно в голове. Я, как курица, ищу места снести яйцо – и найду ли, полно? Видно, умереть мне беременным “Руриком” моим...» (Н.И. Гнедичу, май 1817);

ворона: «Поблагодари Ивана Андреевича за его примарание... Но за что меня жаловать в вороны?..» (Н.И. Гнедичу, 22–23 марта 1817);

перепелки (см. о них выше).

2) Крылатые насекомые:

мухи: «...Я ничего не пишу, все бросил. Стихи к черту!.. Часто, сложа руки, гляжу перед собою и не вижу ничего, а смотрю, – а на что смотрю? На муху, которая летает туда и сюда...» (Н.И. Гнедичу, август 1811); «Сам Крылов позавидовал бы моему положению, особливо, когда я считаю мух, которые садятся ко мне на письменный стол. Верить ли, что очень трудно



отличить одну от другой. Таким образом, созерцание природы доставляет истинные, прочные и паче всего полезные удовольствия и вящее вожделение...» (Н.И. Гнедичу, май 1817); «Но кто, мой друг, всегда бывал в полном разуме? – И что это разум? Что он такое?.. Право, что плели метафизики, похоже на паутину, где мы, бедные мухи, увязаем то ногой, то крылом, тогда как можем благополучно и мимо, то есть и не рассуждать об этом...» (Н.И. Гнедичу, 1 ноября 1809) – от наблюдения за реальными мухами к метафоризации, обобщению, нахождению сходства и с ними;

бабочка: «Я сам крутился в вихре военном и, как слабое насекомое, как бабочка, утратил мои крылья...» (В.А. Жуковскому, 3 ноября 1814).

3) *Те, что плавают*

Рыба: «Бьюсь, как рыба об лед, с чужими хлопотами и свои забываю...» (Н.И. Гнедичу, 28–29 октября 1816); «...Я довольно весел, выезжаю часто и ищу рассеяния во всех родах, как рыба ищет воды. (Е.Ф. Муравьевой, 14 ноября 1816).

Как видим, зеркала самые разные, подчас несовместимые – и все это Батюшков, с его наблюдательностью, самоиронией, умением «на себя оборотиться», взглянуть на каждое явление сразу с многих сторон. Во фрагменте из записной книжки, названной «Чужое – мое сокровище», Батюшков говорит, что в нем два человека (Белый и Черный). На самом деле в нем целый зоопарк. Каждый зверь – это часть внутреннего мира, это особая манера поведения, особая риторика.

2. Собратья по перу в bestiарном зеркале

В bestiарных категориях описывает Батюшков не только себя, но и литературных противников, и друзей. Больше всего bestiарных зеркал в письмах к Н.И. Гнедичу, самому близкому другу. И сам Гнедич видится Батюшкову в различных образах (*пчелы, птицы*) и еще важнее – в каких НЕ видится (*ужа и жабы*).

Среди недругов тоже есть особенно «любимые» – например, князь П.И. Шаликов. И для него Батюшков находит множество подходящих звериных личин (мопс, шмель, скотина, осел).

Деление идет по тем же принципам.

Летают

Улей (пчелы-трутни-шмели)

Употребление пчелиной метафоры в традициях русской литературы и журналистики XVIII в. – и Батюшков не скрывает своей связи с этой традицией. Роли здесь распределяются предсказуемым образом.

Враги – трутни, шмели: «Пиши мне пространнее обо всем: как играли, что говорят седые цензоры и весь Ареопаг, и вся сволочь, и шмели, и



трутни, и змеи, и гарпии, и все, что говорит и судит своим и чужим умом...» (Н.И. Гнедичу, начато 3 мая, 1809). (Характерный риторический прием: от общего слова «сволочь», определяющего всех литературных противников, к конкретизации – по нарастанию степени кусачести). «...Гоняются ли за тобой утренние шмели? (Н.И. Гнедичу, 1 ноября 1809. («Утренними шмелями» было принято иронически называть молодых литераторов, донимавших своими просьбами). «А эти шальные Шаликовы хуже шмелей!...» (П.А. Вяземскому, 19 декабря 1811) – невозможно не отметить звуковую оркестровку этой bestiарной зарисовки.

Друзья – пчелы.

Особенно часто возникает метафора пчелы в отношении Н.И. Гнедича: «Это участь дарования. Трутни пожирают мед у пчел, но пчелы не бросают трудов своих... (Н.И. Гнедичу, начало мая 1809); «Праздность и бездействие есть мать всего, и между тем и прочих болезней». Вот что ты мне пишешь, трудолюбивая пчела! (Н.И. Гнедичу, 30 сентября 1810). Гнедич воспринимается как пчела в квадрате: на уровне RES и на уровне VERBA – как пчела поэтологическая, к тому же равная по работоспособности известному журналу XVIII в. Отметим, что и у А.С. Пушкина в отношении Гнедича возникает метафора пчелы: «Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты / Жужжанию пчел над розой алой...» («Гнедичу»).

Птицы

Метафора птицы употребляется для хвалы: «Я угадал птицу по полету...» (Н.И. Гнедичу, 17 августа 1816) – Батюшков угадал автора критики на «Ольгу» П.А. Катенина и без подписи.

Различные птицы традиционно служат определением литературных группировок: *Гуси* бывают *невские* (члены «Беседы»: «...гневаюсь на погоду и на стихи... наших *Невских гусей*, которые что день, то ода, что неделя, то трагедия, что месяц, то поэма, и все так глупо и плоско... (В.А. Жуковскому, июнь 1812) и *московские* (арзамасцы); *лебеди, петухи* – члены «Беседы»: «Дашков здесь. Он сказывал мне, что Жуковского стихи совершенно понравились нашим Лебедям и здешние Гуси ими не будут восхищаться...» (П.А. Вяземскому, 10 января 1815); «Открылась ли Беседа? Что делают ваши *петухи*? (Н.И. Гнедичу, 27 ноября – 5 декабря 1811).

Ходят

Ослы

Разумеется, это характеристика врагов: «Нет, они меня хотят съесть. О головы! О ослы! О невежды!» (Н.И. Гнедичу, 9 февраля 1810). «Представь себе, мой друг... что это меня надолго... стонит с Парнаса, где я вижу только ослов» (Н.И. Гнедичу, 23 марта 1810); «...пусть его лягается, как Сивый Осел, мы будем молчать» (П.А. Вяземскому, 19 декабря 1811). Но, как мы видели выше, в образе осла поэту легко представить и себя.



Мопс. Эта порода собаки применяется для характеристики литературных противников: «Но какой же этот Шаликов? Что это значит? Родясь мопсом, захотел в Мидасы...» (П.А. Вяземскому, 19 декабря 1811). В эмблематике мопс служит образцом тупоумия. За эмблематическую параллель (Отто Вений. *Amorum emblemata*. 1608. P. 114/115) благодарю А.Е. Махова.

Собачьи звуки и действия – *лай, грызение* – воспринимаются как обычные действия врагов: «Жуковский не дюжинный, и его без лаю не пропустят к славе. Озерова загрызли...» (П.А. Вяземскому, 11 ноября 1815).

Мышь (басенная) ассоциируется с *В.А. Жуковским*: «...и, верно, не мог бы знать, жив ли ты или умер, если б Тургенев и Вяземский меня не уверили, что ты и жив, и здоров, и потихонечку поживаешь в своем Белеве, как мышь, удалившаяся от света...» (В.А. Жуковскому, 12 апреля 1812).

Кошка: «Трубецкой (замечание для Северина) влюблен, как кошка...» (П.А. Вяземскому, 10 мая 1812). Не забудем, что арзамасское прозвище Д.П. Северина – Резвый Кот.

Ползающие, змееводные

Пиявки: «Мне так надоели сплетни и *пиявицы*, что боже от них сохрани» (П.А. Шпилову, 12 июня 1808);

Уж и жаба (Н.И. Гнедичу, 27 ноября – 5 декабря 1811, см. ниже).

О московских поэтах с отвращением сказано, что они «...час от часу более и более пресмыкаются» (В.А. Жуковскому, июнь 1812).

В качестве бестиарных прозвищ друзей часто используются слова с пейоративной окраской (*скот, свинтус*): «"Цветника" нет как нет. Изм<айлов> свинтус и неучтивец» (Н.И. Гнедичу, 3 января 1810). «У меня был вчера Алексей Пушкин, он сказывал, что ты, милый друг (милый друг, заметь, что это учтивее и вернее *скотины*), будешь сюда сам сегодня...» (П.А. Вяземскому, июль – август 1816).

Слова «скот», «скотина» – из числа любимых. Вот описание Москвы сначала в виде загадки с использованием бестиарных образов, потом разгадки – тоже при помощи бестиария: «И я зрел град. / И зрел людие и скоты, и скоты и людие. / И шесть скотов великих везли скота единого. / И зрел храмы и на храмах деревня. / И зрел лица южных стран и северных... / И зрел... / Да что ты зрел? / Москву, ибо оттуда пишу, восторжен, удивлен, всем и всяческая. / Глазам своим не верил, видя, что одного человека тянут шесть лошадей, и в санях!» (Н.И. Гнедичу, 3 января 1810).

В следующем фрагменте письма Н.И. Гнедичу от 27 ноября – 5 декабря 1811 служба в департаменте, от которой Гнедич отказался, описана при помощи двух синонимических рядов – и ясно видно, насколько бестиарный синоним короче и ярче: «Служа в пыли и прахе, переписывая, выписывая, исписывая кругом целые дести, кланаясь налево, а потом направо, ходя *ужом и жабой*, ты был бы теперь человек, но ты не хотел потерять свободы и предпочел деньгам нищету и Гомера...».



Батюшковский стиль как нельзя более кстати пришелся Арзамасу. Звериные перифразы как средство выражения иронии, как особый прием комбинаторики, сочетания высокого и низкого – это черта стиля и арзамасского, и лично Батюшковского. Язык арзамасского эпистолярного жанра, его привычные формулы – часто бестиарные. У арзамасцев были прекрасные учителя этого языка: И.А. Крылов и любимец всей арзамасской публики, «певец скотов», граф Д.И. Хвостов. Заметим, такая звериная номинация вполне в духе классической русской литературы: достаточно вспомнить, какими звериными прозвищами награждали друг друга М.В. Ломоносов и В.К. Тредиаковский в пылу литературной полемики. Но Батюшков мыслит и выражался в бестиарных категориях и до Арзамаса и после него. Это его способ видения мира.

И напоследок – о восприятии Батюшкова в бестиарных категориях его друзьями. Самое последнее письмо поэта – о птицах: «...Лето...я провел в чаду городовой; рисовал в беседке птичек, сообразно с книжкой немецкой, рисовальной, вашего братца Модеста...» (А.Г. Гревенс, 24 ноября). Именно в птичьей образе видели Батюшкова друзья. П.А. Вяземский вспоминал: «Батюшкова между собою мы прозвали попенькою, потому что в лице его, а особенно в носу, было что-то птичье. Поэтому и Воейков в "Доме сумасшедших" посадил его в клетку»⁴. Ср. «Чудо! – под окном на ветке/Крошка-Батюшков висит / В светлой проволочной клетке; / В баночку с водой глядит, / И поет он сладкогласно: / «Тих, спокоен сверху вид, / Но спустись на дно – ужасный / Крокодил на нем лежит...» (А.Ф. Воейков, «Дом сумасшедших»). Крокодил не попал в наш реестр, поскольку возник в лирике, а не в письме.

Батюшков не обиделся: «...Поблагодари его за приятное воспоминание о Батюшкове и спроси, как я хохотал в Москве, читая: "Сердце наше – кладь мрачный", и наконец: "Крокодил на дне лежит"» (В.А. Жуковскому, августа, числа не знаю 1815).

Круг замкнулся. Кто пишет портреты и автопортреты на зверином языке, оказывается и сам описан на языке зверей.

Сильно ли отличается картина литературного мира, написанная звериными иероглифами, от привычной? На уровне ЧТО – наверное, не сильно. А вот на уровне КАК возникает масса нюансов, из которых как раз и складывается то, что называем своеобразием почерка поэта, его «лица необщим выраженьем»; и в то же время яснее различаются общие черты стиля поэтов определенного круга. Перспективы, которые такая картина открывает для психологии творчества и астрофилологии, – тема отдельного большого разговора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Довгий О.Л.* Бестиарий М.В. Ломоносова: К постановке проблемы // Ломоносовский сборник / Под общей ред. М.Л. Ремневой. М., 2011. С. 76–93; *Довгий О.Л.* Риторический бес-



тирий А.Д. Кантемира // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: Сб. статей. М., 2012. С. 6–23; *Довгий О.Л.* Петр – победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича) // Бестиарий и стихи. Вып. 2. М., 2013. С. 6–19.

Dovgij O.L. Bestiarij M.V. Lomonosova: K postanovke problemy // Lomonosovskij sbornik / Pod obshhej red. M.L. Remnevoj. Moscow, 2011. P. 76–93; *Dovgij O.L.* Ritoricheskij bestiarij A.D. Kantemira // Bestiarij v slovesnosti i izobrazitel'nom iskusstve: Sb. statej. Moscow, 2012. P. 6–23; *Dovgij O.L.* Petr – pobeditel' zverej i stikhij (po sochinenijam Feofana Prokopovicha) // Bestiarij i stikhii. Issue 2. M., 2013. P. 6–19.

² Цит. по: *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bat/yus/hkov/tom2/index2.htm> (дата обращения 30.08.2013).

As cited in: *Batjushkov K.N.* Sochinenija: In 2 vol. Moscow, 1989. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bat/yus/hkov/tom2/index2.htm> (accessed: 30.08.2013).

³ *Довгий О.Л.* Пушкин и Хвостов в «хвостовской лавке» «Арзамаса» // Поэтика русской литературы: Сб. статей: К 80-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2009. С. 162.

Dovgij O.L. Pushkin i Khvostov v "khvostovskoj lavke" "Arzamasa" // Poetika russoj literatury: Sb. statej: K 80-letiju prof. Ju.V. Manna. Moscow, 2009. P. 162.

⁴ Цит по: *Майков Л.Н.* Батюшков К.Н. Сочинения: В 3 т. / Со ст. о жизни и соч. К.Н. Батюшкова, написанной Л.Н. Майковым, и примеч., сост. им же и В.И. Сайтовым. Т. 3. СПб.: П.Н. Батюшков, 1887. С. 718.

As cited in: *Majkov L.N.* Batjushkov K.N. Sochinenija: In 3 vol. / So st. o zhizni i soch. K.N. Batjushkova, napisannoju L.N. Majkovym, i primech., sost. im zhe i V.I. Saitovym. Vol. 3. Saint-Petersburg: P.N. Batjushkov, 1887. P. 718.



Н.Л. Виноградская (Москва)

«МУЗЕЙ ДРЕВНОСТЕЙ»

(об одной реалии в черновом автографе «Мертвых душ»)

Как удалось установить автору статьи, под «Музеем древностей», упомянутым в ранней редакции «Мертвых душ», имеется в виду знаменитый «Русский музей» П.П. Свинына (1787–1839) – экспозиция произведений искусства, раритетов и минералов, с 1826 г. открытая для посещений широкой публикой в Петербурге. Переписка Свинына, свидетельства современников, архивные материалы и газетные сообщения 1820-х–30-х гг. позволяют заключить, что обстоятельства продажи «Музеума» с аукциона зафиксированы в гоголевском тексте с большой точностью, все «положения» реалии (состояние экспонатов, наличие вещей Петра I, сомнения посетителя по поводу их подлинности) находят документальное подтверждение.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; «Мертвые души»; П.П. Свинын; «Русский музей».

Среди многочисленных исторических, культурных, бытовых реалий «Мертвых душ» (до сих пор в полном объеме не выявленных и не прокомментированных) особое, совсем незавидное, место занимают те, которые затерялись в рукописных источниках поэмы. (Этот пробел должен быть восполнен в 7 томе нового академического издания¹). Одна из таких реалий упоминается в наиболее ранней сохранившейся черновой редакции текста (1836–1839 гг.), в шестой («плюшкинской») главе:

«Изб было столько, что не перечеть. Они были такие старье и ветхость, что можно было дивиться, как [они] не попали в тот Музей древностей, который еще не так давно продавался в Петербурге с публичного торга вместе с вещами, принадлежавшими Петру Первому, на которые, однако ж, покупатели глядели сомнительно»².

Как удалось установить, здесь имеются в виду конкретные события петербургской жизни начала 30-х гг. XIX в., связанные с именем Павла Петровича Свинына (1787–1839), путешественника, писателя, художника, историка, издателя «Отечественных записок», коллекционера, основателя «Русского музеума» – экспозиции произведений искусства, раритетов и минералов.

Свинын, выпускник Московского университетского благородного пансиона, посещал занятия в Академии художеств (в 1811 г. получил звание академика живописи), с 1805 г. служил в Коллегии иностранных дел, по делам службы ездил в европейские страны, в 1811–1813 гг. работал секретарем российского генерального консула в Филадельфии. В 1824 г. вышел в отставку с чином статского советника. Опубликовал ряд статей и книг о своих путешествиях. В 1818–1819 гг. выпустил два сборника «Отечественных записок», с 1820 г. издавал одноименный журнал.



1810-е–1820-е гг. – время появления «больших музейных проектов» в России. К их числу относятся, прежде всего, проекты Ф.П. Аделунга и Б.Г. Вихмана, зародившиеся в недрах румянцевского кружка. Они предусматривали создание Русского национального музея, экспозиция которого отражала бы историю, этнографию, природные богатства, экономику и художественную культуру страны и включала бы в себя библиотеку и собрание рукописей³.

Замысел Свинына, близкий идеям Вихмана и Аделунга, также предполагал создание в России национального музея универсального характера. Тогда «эта идея буквально витала в воздухе и волновала многих»⁴. Заслуга Свинына в том, что он «сделал один из первых практических шагов» в указанном направлении⁵.

При этом его «Музеум» с 1826 г. был открыт для посещений широкой публики (в Петербурге, в доме Жербина близ дворца великого князя Михаила Павловича, где ныне расположен Русский музей), тогда как доступ к другим петербургским художественным собраниям – Эрмитажа, Академии художеств, частных лиц – был ограничен⁶.

Свинын положил начало своей коллекции в 1816–1819 гг. Постепенно у него сформировалось весьма значительное и разнообразное по составу собрание. Оно включало в себя галерею с картинами и скульптурой русских авторов, портреты исторических деятелей России, включая мозаичный портрет Петра I работы М.В. Ломоносова, многочисленные раритеты: изделия из камня, кости, бронзы, серебра, коллекцию монет, медалей, минералов, а также библиотеку со старинными книгами, рукописями, документами и т.д. Почетное место в музее занимали личные вещи Петра I. В 1829 г. был опубликован (отдельным изданием и в номерах «Отечественных записок») каталог коллекции – «Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свинына»⁷.

По мнению специалистов, одно из главных достоинств «Русского музеума» состоит в том, что в нем «наметился исторический подход к русской культуре и изобразительному искусству»:

«...в отличие от большинства коллекционеров XVIII – начала XIX в., Свинын исходил не столько из субъективного отношения к художнику и его творениям, сколько стремился к созданию некоей полноты отражения основных явлений и этапов в развитии русской культуры. Это был уже принцип музейного подхода к коллекции, с которым Свинын познакомился в Америке и Англии»⁸.

Далее мы покажем, что в ранней редакции «Мертвых душ» под «Музеум древностей» подразумевается именно собрание Свинына. В 1829 г., когда вышла «Краткая опись предметов...» «Русского музеума», Гоголь уже находился в Петербурге и мог ознакомиться как с каталогом (в книжном или в журнальном варианте), так и с самой экспозицией.



* * *

Не имея большого состояния, Свинын собрал свою коллекцию в значительной мере благодаря обширным связям; по выражению Ф.А. Толстого, он «как-то умел много добра даром приобретать» (письмо П.М. Строеву от 26 апреля 1829 г.)⁹. В частности, расширению «Музеума» способствовало издание «Отечественных записок», которые имели подписчиков в разных концах Российской империи, благодаря чему имя Свинына обрело широкую популярность.

«Это помогало ему в контактах с интересовавшими его людьми не только в столице и в Москве, но и в провинции. Свинын завязывал связи с владельцами художественных собраний, архивов, библиотек, от которых нередко получал различные редкости. В свою очередь, путешествия помогли ему расширить круг читателей. А рукописи, исторические документы, присылавшиеся для публикации в журнале, затем могли попасть (в подлинниках или копиях) в “Русский музеум” или наоборот»¹⁰.

О характере собирательской и издательской деятельности Свинына позволяет судить его письмо А.Я. Булгакову от 27 марта 1826 г., хранящееся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (далее – ОР РГБ, письма публикуются с сохранением особенностей орфографии источника):

«Милостивый Государь

Александр Яковлевич!

Препровождаю при сем два экземпляра книжки, изданной мною в Филадельфии. В ней изволите найти мысли мои о покойном Графе Федоре Васильевиче, кои я не преставал питать к нему от чистого сердца, и несказанно благодарен Вашему Превосходительству за предпочтение Отечественных Записок в хранилище его доблестей! Прекрасная статья ваша уже набрана в майской книжке и по желанию вашему – сполна.

Зная готовность Вашего Превосходительства содействовать всякому доброму предприятию, покорнейше прошу употребить ваше ходатайство у Г. Макееровского относительно картины Левицкого, которую бы весьма желательно мне приобрести для возникающего моего Отечественного Музеума, тем более, что имея лучшие образцы всех рус<с>ких живописцев, недостает мне единственно Левицкого. Я предлагал Г. Макееровскому за нее 400 рублей, и он некогда соглашался принять сию сумму; но после раздумал, ибо предположил продать всю свою коллекцию. Может быть, картина его стоит и более, но я не в состоянии заплатить больше сего, и сверх того включу Г. Макееровского в число тех патриотов, кои делали мне уступки – в уважение цели моего собрания.

Начали ли вы трудиться над собранием афишек 12-го года? Предвещаю вам всеобщую благодарность – современников и будущих историков.

С истинным почтением и совершенною преданностию имею честь
быть

Вашего Превосходительства
покорнейшим слугою
Пав<ел> Свињин

С. Петербург
27 марта 1826»¹¹.

Очевидно, знакомство с А.Я. Булгаковым позволило Свињину получить уникальный материал для журнала: биографию скончавшегося в январе 1826 г. графа Ф.В. Ростопчина, написанную самим Булгаковым, состоявшим с 1812 г. чиновником особых поручений при графе.

Поблагодарив адресата за «прекрасную статью», Свињин тут же обращается к нему за помощью в покупке для «Музеума» картины Д.Г. Левицкого, принадлежавшей Ф.П. Макуровскому, близкому другу Булгакова. Вероятно, речь идет об известном портрете кисти Левицкого, на котором мальчик Ф.П. Макуровский изображен в маскарадном костюме (1789 г., Государственная Третьяковская галерея). По имеющимся сведениям, Свињину не удалось приобрести эту картину, однако позднее он пополнил свою коллекцию русской живописи другим полотном Левицкого – портретом А.В. Храповицкого (1781, Государственный Русский музей)¹². Как и во многих других случаях, Свињин здесь просит об уступке «в уважение цели» его собрания.

История приобретения другого экспоната – одной из вещей Петра Первого, упомянутых Гоголем, – изложена самим Свињиным в комментарии к иллюстрированному каталогу коллекции, который он намеревался издать большим тиражом для широкой публики¹³:

«Осматривая Ропшу в 1820-м году, я нашел в одном погребу наваленную кучу разных обломков из орехового дерева и любопытствовал спросить у сопровождавшего меня начальника Ропши Г-на Лалаева откуда эти щепы и что составляли? “Это было Трюмо в старом Дворце Петра Великого и говорят собственной его работы: отвечали мне”. Тут равнодушие мое переменялось в необоримое желание приобрести сие сокровище.

Здесь должно заметить, что Петр I имел в Ропше Дворец для частных приездов своих туда <...>. Тогда, вероятно, он сделал себе и сию удивительную мебель, занимаясь как известно ежедневно по несколько часов точением и резною работою. Ропша долго оставалась в забвении, как после известного в ней происшествия с Петром III, подарена была Екатериной II князю Г.Г. Орлову. Князь продал ее, или, лучше сказать, дал в придачу к славному Алмазу, купленному им от Лазарева. Сей последний <...> сломал Дворец, приходящий в упадок, а вещи в нем бывшие роздал по родным своим и знакомым, в том числе Трюмо сие, как лучшую из них подарил жене своей. Но кажется, и она также не обратила на него внимания своего и Трюмо из Дворца перенесено было в сырую кладовую, где скоро пришло в ветхость и развалилось, ибо полувековая ржавчина покрывала его, когда после смерти Лазаревой

я приобрел его себе. Но сколько в первые минуты обладания я радовался, столько приведен был в отчаяние недоумением, что мне делать с сими священными обломками, состоящими из нескольких тысяч кусков. Я призвал славного столяра Гроссе, у коего находился в то время подобный Барельеф из орехового дерева, за который просил он 15000 руб., но он начисто отказался заняться сим делом, уверяя меня, что нет возможности ничего составить из этой дряни.

Прогнав кичливого француза, к счастью, я вспомнил о земляке своем костромиче Василе Захарове, весьма искусном резчике, живущем в крайнем бедности. Он как истинный Россиянин, не приходящий ни от чего в затруднение, тот час же начал со мною разбирать обломки, откладывая по приличию один к одному. Более недели мы с ним трудились, чтобы отгадать форму, какою имело Трюмо, наконец терпение наше было вознаграждено – мы дошли до первоначального его образования и увидели изящнейшую форму, несмотря на множество недостающих членов, в лавровых деревьях больше половины листьев, бордюрки вокруг зеркала нашли один только вершок. Но мой смысленный предприимчивый Захаров не убоился сего и взялся все исправить по оставшимся образчикам. Он сдержал свое слово: Трюмо вскорости приведено им было в первобытное совершенное его состояние, и переделки весьма мало видны. При чистке нашли и имя знаменитого художника вырезанным в 2-х листах под титулами на охотничьих сумках: Петр I. 1711 г.

Расматривая Трюмо сие нельзя не заметить, что каждая вещь сделана с мыслью, что все вместе составляет нечто целое – великолепное, достойное украшать Царские чертоги, несмотря на изменившийся вкус и понятие о красоте убранства сего рода: на лавровых деревьях, составляющих боковые рамки зеркала, сидят по Орлу, распутившему крылья, как будто в намерении спорхнуть, между ними Дуб, на сучьях первых повешены по сумке, колчану, луку и охотничьему рогу. Внизу Барельеф, составленный из богатой добычи звериной ловли, прикрытой сетями, как-то: Оленя, зайцы, куликов, тут же и Собака, стерегущая их, ружье и нож. Все отделано с величайшей тщательностью, особенно древесные стволы¹⁴.

В состав коллекции Свињина входили и другие «вещи, принадлежавшие Петру Первому»: в «Краткой описи предметов, составляющих Русский Музеум...» среди экспонатов числится не только «трюмо из орехового дерева», «бесценное произведение державных рук Петра Великого», но также «инструмент от токарного станка» Петра¹⁵.

Сведения о «Музеуме» и его экспонатах (в том числе личных вещах Петра I) регулярно появлялись в периодике тех лет. Так, в 1826 г. «Северная пчела» писала: «Всякий <...> смотрит с особенным чувством восторга на резное трюмо из орехового дерева работы Великого Образователя России – произведение бесценное по изяществу мыслей и отделки, равно и по благоволению к рукам, над ним трудившимся и запечатлевшим на двух боках его подпись имени Отца Отечества»¹⁶. В последующие годы газеты не раз сообщали о расширении экспозиции музея (см. ссылки на печатные отзывы о «Русском музеуме»¹⁷). В 1829 г. «Московский телеграф» опубликовал рецензию на «Краткую опись предметов...». В заметке «величайшей достопамятностью» из собрания музея было названо «трюмо из орехового дерева, с барельефами, превосходной отделки», сделанное са-



ним Петром I¹⁸. Гоголь, по всей видимости, мог прочесть эти сообщения о «Музеуме» Свинына.

* * *

Согласно архивным данным, в 1834 г. Свинын пытался заинтересовать правительство проектом учреждения «Русского отечественного музеума» на основе своего собрания. «С этим проектом он обращался <...> сначала в Министерство императорского двора, а затем, не получив положительного ответа, в министерство народного просвещения». Проект, переданный на отзыв в Академию наук, был ею поддержан «в сильно усеченном виде», «однако не нашел своего воплощения»¹⁹. В одном из обращений к правительству Свинын, прибегая к своего рода шантажу, пишет о возможности продать музей иностранному покупателю. На письме стоит резолюция Николая I: «Разрешаю продать за границу»²⁰.

Ранее создатель «Русского музеума» неоднократно пытался продать коллекцию целиком какому-либо частному лицу. До сих пор считалось, что первая такая попытка датируется осенью 1829 г., когда Свинын обратился с соответствующим предложением к состоятельному откупщику Алексею Ивановичу Яковлеву (его ответная записка с отказом находится в фонде Свинына в Российской национальной библиотеке²¹).

Однако, как нам удалось установить, Свинын занимался поиском покупателя для своего музея и ранее, весной и летом 1829 г. Об этом свидетельствуют его письма к А.Я. Булгакову из фондов ОР РГБ:

«С. Петербург. 7 апреля
1829

Почтеннейший Александр Яковлевич!

Поспешаю принести Вашему Превосходительству мою искреннейшую благодарность за украшение Отечественных Записок моих прекрасною статьею, которую, конечно, всякой прочтет с таким же удовольствием, как я, переносясь мыслию на прелестный, замысловатый, единственный праз<д>ник ваш, любуюсь от всей души на несравненных Героев оного! Статья сия поместится в апрельской книжке О<течественных> З<аписок>.

Покорнейше благодарю за добрые пожелания ваши в новом быту моем. Быв счастлив, покоен дома, я могу теперь посвятить себя совершенно литературе, приготовив богатые запасы для занятий на несколько лет, занятий, кои, может быть, принесут и некоторую пользу. В сем убеждении, потеряв все виды на возможность быть полезным службою, я намерен поселиться в деревне – на родине. Вот почему вынужденным нахожусь отказать от моей страсти и цели – собирать Отечественный музей, стоивший мне десятилетних трудов и пожертвований – свыше моего состояния и положения. Вот от чего, скажу вам по секрету, почтеннейший Александр Яковлевич, желал бы я его передать в руки доброго Патриота, который бы



не только мог сохранить сокровища, его составляющие, но еще дополнять и увеличивать. Горько будет, если я вынужденным найдусь продать его в чужие края, и лишить отчизну таких предметов, коих нельзя иметь ни за какие деньги и только случаи, только странствия мои по всем пределам оной могли мне даровать оные. – Зная любовь вашу пособлять всему доброму, хорошему, я покорнейше прошу вас, почтеннейший Александр Яковлевич, преподать мне совет ваш: могу ли я по сему предмету отнестись к Графу Михайлу Семеновичу, могу ли надеяться, что он решится на приобретение моего музея, который бы я уступил ему весьма дешево? Если вы опробуете мой план, то не можете ли взять на себя труд снести предварительно с графом Михайлом Семеновичем? От желанья, чтоб ему достались мои достопамятности, а [ни] кому другому, я сделаю для того большие пожертвования и приму самые выгодные для него кондиции. – С тех пор, как вы изволили посетить меня – собрание мое несказанно увеличилось и улучшилось такими предметами, кои я имел в виду несколько уже лет, но не имел сил или возможности приобрести. Я занимаюсь теперь составлением краткого каталога сим вещам и в случае участия вашего к моему преположению, буду иметь честь доставить вам онаго копию.

С нетерпением ожидаю благосклонного ответа вашего и от всей души желаю вам встретить и провести наступающий праз<д>ник в радости и в здоровье, имею честь быть с истинным почтением и совершенною преданностию

вашего Превосходительства
покорнейшим слугою
Павел Свинын

С. Петербург. 6 мая
1829

Чсть имею препроводить к вам, почтеннейший Александр Яковлевич, книжку Отечественных Записок с описанием прекрасного праз<д>ника вашего, которое, вероятно, доставит удовольствие всем моим читателям.

В прошедшем письме моем я обращался к вам с просьбою о совете и содействии на счет моего Кабинета, и вы меня наичувствительнейше обязать изволите, известив, хотя вкратце, как о вашем мнении на счет Гр<афа> Михайла Семеновича, так и о том – необременительно ли для вас мое поручение? – Не поверите, почтеннейший Александр Яковлевич, как мне больно, как мне грустно расстаться с моим сокровищем, которое составляло столько лет любимейший предмет моих занятий и попечений, который стоил мне десятилетних трудов и пожертвований, и смею сказать, заключает в себе такие предметы, коих ни за какие миллионы приобрести более нельзя! Но если, повинувшись жестоким обстоятельствам, вынужденным нахожусь рас<с>таться с моим собранием, то желал бы, по крайней мере, чтобы оно осталось в России, в руках рус<с>кого Патриота. Вот по-

чему я намерен предложить приобретение моего отечественного Музея Графу Михайлу Семеновичу Воронцову!

С нетерпением ожидаю ответа вашего, с чувствами совершенного почтения и таковой же преданности, имею честь быть

Вашего Превосходительства
покорнейшим слугою
Пав<ел> Свињин

С. Петербург. 5 июня
1829

Почтеннейший Александр Яковлевич!

Приношу усерднейшую мою благодарность за готовность Вашего превосходительства содействовать желанию моему передать мой Музеум Графу Михайлу Семеновичу. Признаюсь, что видя его обладателем моего сокровища, бывшего десять лет моим утешением, я менее буду сожалеть, что вынужденным нашел с ним рас<с>таться, ибо Граф будет иметь возможность не только сохранить его в целости и к чести наших художников, но иметь способы пополнить и усовершенствовать – доведет его до степени, о коей я мог только мечтать.

Чтоб избавить вас от лишней переписки, я решился составить краткий каталог моему Музеуму и печатаю его по-рус<с>ки и по-французски, тех несколько экземпляров буду иметь честь в непродолжительном времени доставить Вам.

Благодаря выставке – публика имела приятное развлечение и занятие в продолжении нескольких дней или недель, ни о чем больше не говорила, как о выставке – даже Трагикомическая история Баранова была забыта или парализована сим событием, конечно, полезным, благотворным, но весьма неудачно выполненным, ибо не было ни систематического порядку в размещении предметов, ни трети народных изделий, составляющих в настоящем смысле народную промышленность! – Говорят, оправдываются, что это все будет сохранено в следующий раз; но для чего не теперь? Нам не нужно было выдумывать, а только перенимать!

Нельзя ли подарить Отеч<ественные> Запис<ки> описанием ваших вод и посетителей? Сим бы премного обязали, имеющего честь быть с совершенным почтением и преданностию,

Вашего Превосходительства
покорнейшего слугу
Пав<ла> Свињина»²²

По-видимому, А.Я. Булгаков выполнил обещание и передал М.С. Воронцову, с которым был близко знаком, предложение Свињина. Воронцов ответил отказом – также через Булгакова:

«La voici une petite réponse polie, que je fais à Swinine; ayez la bonté de la lui envoyer; je ne fais déjà que trop de dépenses et je suis obligé de chercher de l'argent, pour continuer des établissements, qui auront au moins une utilité future. M'occuper de muséums et de curiosités, ce serait brûler la chandelle par les deux bouts»

(«Здесь мой краткий вежливый ответ Свињину; будьте добры передать его ему. У меня слишком много расходов, и я вынужден изыскивать средства, чтобы продолжать предприятия, которые по крайней мере в будущем принесут пользу. Заниматься музеями и диковинками для меня означало бы прожигать жизнь»).

Письмо М.С. Воронцова А.Я. Булгакову от 20 августа 1829 г. из Одессы ²³.

Принято считать, что причиной продажи «Русского музеума» стали финансовые затруднения, вызванные, в частности, прекращением издания «Отечественных записок»²⁴. Однако письмо Свињина А.Я. Булгакову от 7 апреля 1829 г. показывает, что на это решение повлияли также иные обстоятельства: Свињин «счастлив» и «покоен» дома, «в новом быту» своем и намерен целиком посвятить себя литературе, поселившись в деревне. Изменения «в быту» и намерение закончить «странническую» жизнь связаны с женитьбой: еще в конце 1828 г., сразу после помолвки, Свињин пишет об этом А.А. Закревскому, министру внутренних дел, выражая желание поступить на службу под его начало²⁵. Позднее, «потеряв все виды на возможность быть полезным службою», Свињин решается уехать из столицы в родное имение в Костромской губернии и расстаться со своим «сокровищем». Из того же письма Булгакову от 7 апреля следует, что каталог собрания («Краткая опись предметов...») был напечатан именно с целью продажи коллекции.

Все попытки Свињина найти покупателя не увенчались успехом. Известно, что в 1831 г. он предлагал графу-меценату Павлу Николаевичу Демидову приобрести «Музеум» «если не собственно для себя, то для пожертвования какому ни есть учебному заведению, например Московскому университету или Румянцевскому музеуму»²⁶. Год спустя, летом 1832 г., Свињин обратился с подобным же предложением к Сергею Семеновичу Уварову, в тот период – товарищу министра народного просвещения. Уваров оставил резолюцию на письме: «Ответить что ни для себя, ни для Министерства теперь невозможно купить его коллекцию»²⁷.

Весной 1834 г. Свињин был вынужден продать коллекцию с аукциона. Он проходил «в зале, принадлежащей к Космораме Г-на Паллаци, на углу Большой Морской и Кирпичного переулка»²⁸. «Музей можно видеть ежедневно», – сообщала «Северная пчела»²⁹. Среди экспонатов упоминались «драгоценнейшее произведение резного искусства», «трюмо из орехового дерева, сделанное собственными руками Петра Великого», и токарный инструмент Петра³⁰.

К.Я. Булгаков писал брату А.Я. Булгакову 31 марта 1834 г.: «Аукцион музея Свинына начался. Множество всякий день там бывает, и довольно продается дорого. Есть вещи очень любопытные»³¹. В письме И.М. Снегиреву от 10 апреля 1834 г. Свинын сетовал:

«Наконец о моем Русском музее можно сказать то же, что о турецком флоте под Чесмою: был. Его не стало и, может быть, надолго не выищется другой чудака, который бы, подобно мне, употребил сотню тысяч, пятнадцать лет жизни и трудов для собирания образчиков русской славы, просвещения и ума! Когда уже дело сделано, когда уже пособить нельзя, начали тужить, начали понимать цель мою и достоинства покойника, которого при жизни теснили, клеветали, огорчали. Увы! Распродажа Музеума доказала мне жалкую степень нравственности и образования наших бояр и всего первостепенного круга: вообразите, бывали случаи, что богачи приходили в Музеум зевать или торговаться из-за копейки – за сторублевую картину, когда за час перед тем заплатили Смурову пятьсот или шестьсот рублей за устрицы и шампанское!»³².

Документально (почти дословно) подтверждается отмеченная Гоголем неуверенность посетителей аукциона в подлинности представленных экспонатов («покупатели глядели сомнительно»). Так, обозреватель «Северной пчелы» свидетельствует, что в ходе торгов «историческая достопримечательность» экспонатов была «подвержена сомнению», публика требовала доказательств их подлинности, на что аукционист отвечал: «Доказательства не продаются»³³. Эти же факты нашли отражение в дневнике А.С. Пушкина (запись от 10 апреля 1834 г.): «Говоря о Свиныне, предлагающем Р.<оссийской> Академии свои манускрипты XVI-го века, Ув.<аров> сказал: Надобно будет удостовериться, нет ли тут подлога. Пожалуй, Свинын продаст за старинные рукописи тетрадки своих мальчиков»³⁴. Тем не менее, Академия приобрела все рукописи и мозаичный портрет Петра I работы М.В. Ломоносова из собрания «Русского музеума».

Сомнения в подлинности раритетов были обусловлены не только репутацией Свинына, прославшего выдумщиком и лгуном³⁵, но и обилием «недобросовестных собирателей», а также «фальшивок и подделок», наводнивших в то время Петербург³⁶.

По мнению Б.Л. Модзалевского, Пушкин посетил аукцион «Русского музеума»³⁷. Мог там побывать и Гоголь, в 1834 г. живший в доме Лепена на Малой Морской улице, неподалеку от «заведения» Палатцы³⁸. (По мнению И.П. Золотусского, впечатления от аукциона Свинына могли дать Гоголю материал для описания аукциона в повести «Портрет». В.А. Воропаев и И.А. Виноградов, соотнося описание из «Портрета» с рассматриваемым фрагментом черновой редакции «Мертвых душ», отмечают, что в обоих текстах отразились «непосредственные петербургские впечатления» Гоголя³⁹). Но даже если Гоголь и не был очевидцем описанных событий, он мог узнать о них из прессы, от знакомых или от самого Свинына, с которым познакомился «в конце 1829 или в самом начале 1830 г.»⁴⁰.

Обстоятельства продажи собрания зафиксированы в ранней редакции «Мертвых душ» с большой точностью, все «положения» интересующей нас реалии (существование в Петербурге «Музея древностей», «старье и ветхость» его экспонатов, включающих вещи Петра I, продажа коллекции с «публичного торга», сомнения покупателей) находят документальное подтверждение.

Предполагается, что Гоголь, сотрудничавший в 1830 г. в «Отечественных записках», имел в виду Свинына, когда просил мать присылать ему раритеты для «одного вельможи, страстного любителя отечественных древностей», которому хотел «прислужиться» (письмо от 2 февраля 1830 г. из Санкт-Петербурга)⁴¹. Однако, по замечанию Ю.В. Манна, этим вельможей, скорее всего, был Л.А. Перовский, глава Департамента уделов, куда Гоголь в 1830 г. устроился на службу, тогда как Свинын мог сыграть роль посредника, обратив внимание Перовского на молодого писателя⁴².

* * *

Приведенные сведения о составе и истории «Русского музеума» не оставляют сомнений в том, что в первой сохранившейся редакции «Мертвых душ» речь идет именно о нем. В ходе работы над поэмой Гоголь исключил из текста эту отсылку, как и многие другие аллюзии на современные события, конкретные и легко узнаваемые реалии. Однако след их присутствия в тексте остался, привнесенные ими смыслы обрели новое художественное воплощение. Так, образ «музея древностей», словно бы растворившись в описании усадьбы Плюшкина, косвенно повлиял на размышления о власти времени, ключевые для шестой главы «Мертвых душ». Сомнения в подлинности экспонатов транспонировались в общее впечатление «миражности», мнимости изображаемой обстановки. Судьба Свинына, посвятившего себя собирательству, которое завершилось крахом, отразилась в участи гоголевского героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М.: Наука, 2001–....
Gogol N.V. Poln. sobr. soch. i pisem: In 23 vol. Moscow: Nauka, 2001–....

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7; в печати.
Gogol N.V. Poln. sobr. soch. i pisem: In 23 vol. Vol. 7; v печати.

³ Адельунг Ф. Предложение об учреждении русского национального музея // Сын отечества. Т. 37. СПб., 1817. С. 54–75; Вихман Б. Российский Отечественный Музей // Сын отечества. 1821. Ч. 33. С. 289–310; Российская музейная энциклопедия. Т. 1. С. 19, 193; Бекасова А.В. «Храм общественных муз». Петербургский период в истории Румянцевского музея // Философский век: Альманах. Вып. 6. Россия в николаевское время: наука, политика, просвещение. СПб., 1998. С. 83–99; Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века // Очерки истории музейного дела в России. Вып. 3. М., 1961. С. 286–290; Афиани В.Ю. Судьба рукописей «Русского музеума» П.П. Свинына // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1982. Л. 1984. С. 117.

Adelung F. Predlozhenie ob uchrezhdenii russkogo natsional'nogo muzeja // Syn otechestva. Vol. 37. Saint-Petersburg, 1817. P. 54–75; *Vikhman B.* Rossijskij Otechestvennyj Muzej // Syn otechestva. 1821. Vol. 33. P. 289–310; Rossijskaja muzejnaja entsiklopedija. Vol. 1. P. 19, 193; *Bekasova A.V.* «Khran obshchestvennykh muz». Peterburgskij period v istorii Rumjantsevskogo muzeja // Filosofskij vek: Almanakh. Vol. 6. Rossija v nikolaevskoe vremja: nauka, politika, prosveshchenie. Saint-Petersburg, 1998. P. 83–99; *Ovsjannikova S.A.* Chastnoe sobiratel'stvo v Rossii v XVIII – pervoj polovine XIX veka // Oчерки istorii muzejnogo dela v Rossii. Vol. 3. Moscow, 1961. P. 286–290; *Afiani V.Ju.* Sud'ba rukopisej “Russkogo muzeuma” P.P. Svinjina // Pamjatniki kultury: Novye otkrytija: Pis'mennost. Iskusstvo. Arheologija: Ezhegodnik. 1982. Leningrad, 1984. P. 117.

⁴ *Петрова Е.Н.* Павел Свиньин и его «Русский музей» // Страницы истории отечественного искусства. Вып. IV. СПб., 1999. С. 190.

Petrova E.N. Pavel Svinjin i ego “Russkij muzeum” // Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva. Issue IV. Saint-Petersburg, 1999. P. 190.

⁵ *Афиани В.Ю.* Судьба рукописей «Русского музея» П.П. Свиньина. С. 117.

Afiani V.Ju. Sud'ba rukopisej “Russkogo muzeuma” P.P. Svinjina. P. 117.

⁶ *Корнилова А.В., Корнилова В.В.* П.П. Свиньин и его Русский музей // Краеведческие записки: Исследования и материалы. Вып. 7. СПб., 2000. С. 61.

Kornilova A.V., Kornilova V.V. P.P. Svinjin i ego Russkij muzeum // Kraevedcheskie zapiski: Issledovanija i materialy. Vol. 7. Saint-Petersburg, 2000. P. 61.

⁷ Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. СПб., 1829 = Отечественные записки. 1829. Ч. 38. Кн. 110. С. 313–376; Ч. 39. Кн. 111. С. 3–77; Catalogue abrégé du Cabinet national Russe de M. Paul Svignine, Conseiller d'état et Chevalier, membre de l'Académie des beaux-arts de St. Pétersbourg, de la Société des antiquaires russes de Moscou, et de plusieurs autres sociétés savantes et littéraires russes et étrangères. Saint-Pétersbourg, 1829.

Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. Saint-Petersburg, 1829 = Отечественные записки. 1829. Part 38. Book 110. P. 313–376; Part 39. Book 111. P. 3–77; Catalogue abrégé du Cabinet national Russe de M. Paul Svignine, Conseiller d'état et Chevalier, membre de l'Académie des beaux-arts de St. Pétersbourg, de la Société des anti-quaires russes de Moscou, et de plusieurs autres sociétés savantes et littéraires russes et étrangères. Saint-Pétersbourg, 1829.

⁸ *Петрова Е.Н.* Указ. соч. С. 191–192.

Petrova E.N. Op. cit. P. 191–192.

⁹ Цит. по: *Афиани В.Ю.* Судьба рукописей «Русского музея» П.П. Свиньина. С. 121.

As cited in: *Afiani V.Ju.* Sud'ba rukopisej “Russkogo muzeuma” P.P. Svinjina. P. 121.

¹⁰ *Афиани В.Ю.* «Русский путешественник» Павел Петрович Свиньин. 1787–1839 // Краеведы Москвы: Сборник. Вып. 1. М., 1991. С. 50; *Дмитриев С.В.* Проект создания «Отечественного Российского Музеума» П.П. Свиньина и его место в истории русской музеологической мысли // Археология, история, нумизматика, этнография Восточной Европы: Сб. ст. пам. проф. И.В. Дубина. СПб., 2004. С. 187.

Afiani V.Ju. “Russkij puteshestvennik” Pavel Petrovich Svinjin. 1787–1839 // Kraevedy Moskvy: Sbornik. Issue 1. Moscow, 1991. P. 50; *Dmitriev S.V.* Proekt sozdanija “Otechestvennogo Rossijskogo Muzeuma” P.P. Svinjina i ego mesto v istorii russkoj muzeologicheskoj mysli // Arheologija, istorija, numizmatika, jetnografija Vostochnoj Evropy: Sb. st. pam. prof. I.V. Dubina. Saint-Petersburg, 2004. P. 187.

¹¹ ОР РГБ. Ф. 41. К. 130. Ед. хр. 8. Л. 7–8.

ОР RGB. F. 41. K. 130. Ed. khr. 8. L. 7–8.

¹² Государственный русский музей. Живопись: XVIII век: Каталог. Л., 1987. С. 110; *Петрова Е.Н.* Указ. соч. С. 191.

Gosudarstvennyj russkij muzej. Zhivopis': XVIII vek: Katalog. Leningrad, 1987. P. 110; *Petrova E.N.* Op. cit. P. 191.

¹³ *Корнилова А.В., Корнилова В.В.* Указ. соч. С. 67.

Kornilova A.V., Kornilova V.V. Op. cit. P. 67.

¹⁴ ГТГ. № 157. II. 9080.20996. Л. 79–82; цит. по: *Корнилова А.В., Корнилова В.В.* Указ. соч. С. 72–73.

GTG. № 157. II. 9080.20996. L. 79–82; as cited in: *Kornilova A.V., Kornilova V.V.* Op. cit. P. 72–73.

¹⁵ Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. СПб., 1829. С. 19, 138.

Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. Saint-Petersburg, 1829. P. 19, 138.

¹⁶ Русский Музей Павла Петровича Свиньина (Письмо к Издателям): Сообщено // Северная пчела. 1826. № 32 (16 марта). Изящные искусства; подп.: *Пер.*

Russkij Muzeum Pavla Petrovicha Svinjina (Pis'mo k Izdateljam): Soobshcheno // Severnaja pchela. 1826. № 32 (16 marta). Izjashchnye iskusstva; signed.: *Per.*

¹⁷ *Модзалевский Б.Л.* Примечания // Дневник Пушкина 1833–1835. М.; Пг., 1923. С. 147.

Modzalevskij B.L. Primechanija // Dnevnik Pushkina 1833–1835. Moscow; Petrograd, 1923. P. 147.

¹⁸ Московский телеграф. 1829. № 15. С. 348.

Moskovskij telegraf. 1829. № 15. P. 348.

¹⁹ *Дмитриев С.В.* Указ. соч. С. 187–190; *Афиани В.Ю.* Судьба рукописей «Русского музея» П.П. Свиньина. С. 117, 121.

Dmitriev S.V. Op. cit. P. 187–190; *Afiani V.Ju.* Sud'ba rukopisej “Russkogo muzeuma” P.P. Svinjina. P. 117, 121.

²⁰ *Петрова Е.Н.* Указ. соч. С. 196.

Petrova E.N. Op. cit. P. 196.

²¹ Ф. 679. Оп. 1. Д. 59; *Афиани В.Ю.* Судьба рукописей «Русского музея» П.П. Свиньина. С. 118.

F. 679. Op. 1. D. 59; *Afiani V.Ju.* Sud'ba rukopisej “Russkogo muzeuma” P.P. Svinjina. P. 118.

²² ОР РГБ. Ф. 41. К. 130. Ед. хр. 8. Л. 13–18.

ОР RGB. F. 41. K. 130. Ed. khr. 8. L. 13–18.

²³ ОР РГБ. Ф. 41. К. 67. Ед. хр. 23. Л. 26 об.

ОР RGB. F. 41. K. 67. Ed. khr. 23. L. 26 ob.

²⁴ *Тартаковский А.Г.* А.С. Пушкин и А.Н. Радищев: Заметки источниковеда // Отечественная история. 1999. № 2. С. 152.

Tartakovskij A.G. A.S. Pushkin i A.N. Radishchev: Zаметki istochnikoveda // Otechestvennaja istorija. 1999. № 2. P. 152.

²⁵ *Свиньин П.П.* Письмо А.А. Закревскому от 25 декабря 1828 г., Москва // Российский архив: История отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. [Т.] II–III. М., 1992. С. 84–85.

Svinjin P.P. Pis'mo A.A. Zakrevskomu ot 25 dekabrya 1828 g., Moskva // Rossijskij arhiv: Istorija otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.: Almanakh. [Vol.] II–III. Moscow, 1992. P. 84–85.

²⁶ *Бухерт В.* «Живу весьма счастливо и покойно»: Письма П.П. Свиньина // Источник. 2002. № 5. С. 15–16.

Bukhert V. «Zhivu ves'ma schastlivo i pokojno»: Pis'ma P.P. Svinjina // Istochnik. 2002. № 5. P. 15–16.



²⁷ *Свиньин П.П.* Письмо С.С. Уварову от 2 июня 1832 г. // Российский архив: Исто-рия отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. [Т.] II–III. М., 1992. С. 82–83.

Svinjin P.P. Pis'mo S.S. Uvarovu ot 2 ijunja 1832 g. // Rossijskij arhiv: Istorija otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.: Almanakh. [Vol.] II–III. Moscow, 1992. P. 82–83.

²⁸ Воспоминания о Русском Музеуме // Северная пчела. 1834. № 51 (6 марта). С. 203; Северная пчела. 1834. № 52 (7 марта). С. 208; Северная пчела. 1834. № 53 (8 марта). С. 208; *M.P.* Несколько слов о Русском музее // Санкт-Петербургские ведомости. 1834. № 61 (15 марта). Смес. С. 235–236. *Гордин А.М., Гордин М.А.* Пушкинский век. Кн. 2. СПб., 2006. С. 78–80; Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. [Т. 1]: А–К. СПб., 2003. С. 297.

Vospominanija o Russkom Muzeume // Severnaja pchela. 1834. № 51 (6 marta). P. 203; Severnaja pchela. 1834. № 52 (7 marta). P. 208; Severnaja pchela. 1834. № 53 (8 marta). P. 208; *M.R.* Neskol'ko slov o Russkom muzeume // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1834. № 61 (15 marta). Smes. P. 235–236. *Gordin A.M., Gordin M.A.* Pushkinskij vek. Book 2. Saint-Petersburg, 2006. P. 78–80; Byt pushkinskogo Peterburga: Opyt entsiklopedicheskogo slovarja. [Vol. 1]: A–K. Saint-Petersburg, 2003. P. 297.

²⁹ Северная пчела. 1834. № 51 (6 марта). С. 203.

Severnaja pchela. 1834. № 51 (6 marta). P. 203.

³⁰ Северная пчела. 1834. № 52 (7 марта). С. 208.

Severnaja pchela. 1834. № 52 (7 marta). P. 208.

³¹ Русский архив. 1904. Кн. 1. № 3. С. 416.

Russkij arhiv. 1904. Book 1. № 3. P. 416.

³² *Корнилова А.В., Корнилова В.В.* Указ. соч. С. 103.

Kornilova A.V., Kornilova V.V. Op. cit. P. 103.

³³ *В.В.В.* Продажа Русского Музеума // Северная пчела. 1834. № 87 (17 апреля). Смес. С. 546.

V.V.V. Prodazha Russkogo Muzeuma // Severnaja pchela. 1834. № 87 (17 aprelja). Smes. P. 546.

³⁴ *Пушкин А.С.* <Дневник, 1833–1835 гг.> // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 12. С. 325.

Pushkin A.S. <Dnevnik, 1833–1835 gg.> // Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: In 16 vol. Vol. 12. P. 325.

³⁵ Остафьевский архив князей Вяземских. Т. I. СПб., 1899. С. 509–510.

Ostafjevskij arhiv knjazej Vjazemskikh. Vol. I. Saint-Petersburg, 1899. P. 509–510.

³⁶ *Формозов А.А.* Пушкин и древности: Наблюдения археолога. М., 1979. С. 83–84; *Корнилова А.В., Корнилова В.В.* Указ. соч. С. 103.

Formozov A.A. Pushkin i drevnosti: Nabljudenija arheologa. Moscow, 1979. P. 83–84; *Kornilova A.V., Kornilova V.V.* Op. cit. P. 103.

³⁷ *Модзалевский Б.Л.* Примечания // Дневник Пушкина 1833–1835. М.; Пг., 1923. С. 149.

Modzalevskij B.L. Primechanija // Dnevnik Pushkina 1833–1835. Moscow; Petrograd, 1923. P. 149.

³⁸ *Золотусский И.П.* По следам Гоголя. М., 1984. С. 92.

Zolotusskij I.P. Po sledam Gogolja. Moscow, 1984. P. 92.

³⁹ *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М., 1994. С. 570–571; *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 3. М., 2009. С. 605.

Gogol N.V. Sobranie sochinenij: In 9 vol. Vol. 7. Moscow, 1994. P. 570–571; *Gogol N.V.* Poln. sobr. soch. i pisem: In 23 vol. Vol. 3. Moscow, 2009. P. 605.



⁴⁰ *Манн Ю.В.* Гоголь: Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 183.

Mann Ju.V. Gogol: Trudy i dni: 1809–1845. Moscow, 2004. P. 183.

⁴¹ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 10. М., Л.: 1940. С. 425; *Формозов А.А.* Указ. соч. С. 82–83.

Gogol N.V. Poln. sobr. soch.: In 14 vol. Vol. 10. Moscow, Leningrad: 1940. P. 425; *Formozov A.A.* Op. cit. P. 82–83.

⁴² *Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 183–184; *Гиллельсон М.И., Мануйлов В.А., Степанов А.Н.* Гоголь в Петербурге. Л., 1961. С. 61–62.

Mann Ju.V. Op. cit. P. 183–184; *Gillelson M.I., Manujlov V.A., Stepanov A.N.* Gogol v Peterburge. Leningrad, 1961. P. 61–62.

А.В. Леонавичус (Москва)

БАЛ-СКАНДАЛ:**«Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник»**

В статье анализируется скандальный тип решения частного хронотопа бала в русской литературе первой половины XIX в. Бал-скандал рассматривается как конклав (термин Л.П. Гроссмана), который обнаруживает основополагающие противоречия между героями произведения и провоцирует его финальную катастрофу. Материалом служат тексты: «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Мертвые души» Н.В. Гоголя и «Двойник» Ф.М. Достоевского. Делаются выводы о специфике данного типа «бального» хронотопа в русской литературе первой половины XIX в.

Ключевые слова: бал; скандал; частный хронотоп; конклав; Грибоедов; Гоголь; Достоевский.

Бал в литературе относится к содержательно-формальной категории хронотопа: он является *устойчивым частным хронотопом* ряда литературных произведений. Хронотоп бала моделирует сюжетную ситуацию и задает типичные модели поведения героев, прогнозирует возникновение в тексте определенных сюжетных событий. В русской литературе первой половины XIX века происходят два типа «бальных» событий: связанные с развитием любовных отношений между героями и содержащие возможность изменения положения героя в обществе (и шире – места героя в мире). В конкретных текстах одно из этих событий становится доминантным, другое уходит на периферию.

Прецедентом в создании частного хронотопа бала в русской литературе стал текст комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1825). Хронологически «Горе от ума» – одно из ранних произведений, в котором есть бал, оно аккумулирует мотивы «бального» хронотопа, которые будут развиты в последующих текстах. В «Горе от ума» создается особый прецедент, когда читательское и авторское внимание смещается в хронотопе бала с любовной интриги на светскую, скандальную линию.

Бал открывал писателю возможность собрать в ограниченном пространстве наибольшее число персонажей, столкнуть здесь героев, изобразить мир их взаимоотношений, продемонстрировать их позиции по отношению к высшему свету и способу жизни в нем. Свет всегда представлен в хронотопе бала через систему оппозиций: внешнее – внутреннее, действительное – подразумеваемое, естественное – искусственное. При скоплении персонажей на бале может произойти внезапное открытие, разоблачение приличной лжи, что и приводит к скандальной огласке случая нарушения норм. В своей статье о скандале Нора Букс называет «Горе от ума» «первым скандальным текстом русской литературы»¹ в том смысле, что в нем впервые скандал помещается внутрь сюжета.

«Бальный» хронотоп у Грибоедова приобретает функцию конклава. В литературоведении термин ввел Л.П. Гроссман в отношении романов Достоевского, в его определении конклав есть «исключительное собрание с важными задачами и непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета»². События здесь получают двойное значение: внешнее, доступное персонажам и внутреннее, доступное автору, читателю и, возможно, ряду персонажей. В виду полноты/неполноты обладания информацией о скандале и его причинах создается ситуация несовпадения различных точек зрения на происходящее. «Все по виду спокойно и прилично, общество развлекается салонными играми. Но внутренняя драма прорывается неожиданными эпизодами», – пишет о конклаве в эпизоде именин Настасьи Филипповны в «Идиоте» Гроссман. Кроме того, для понимания сущности конклава важна мысль исследователя о том, что напряжение, в этом эпизоде созданное, непременно находит выход в финальной катастрофе: «От бурных сцен, исканий и метаний Достоевский шел через серию потрясений и бунтов к “окончательной катастрофе” (по его же термину). Кульминация драмы сливалась с ее эпилогом»³.

Грибоедов в «Горе от ума» перед балом настраивает читательские ожидания на развязку любовной интриги. Чацкий до бала практически признается Софии в любви. В этом их разговоре впервые возникает тема сумасшествия. До бала речь идет о любовном безумии, на которое, по мнению Чацкого, не способен Молчалин, и которым он сам одержим. В редакции Чацкого сравнение его с Молчалиным есть сравнение соперников за любовь Софии, а именно: благородного безумца и пошлого глупца. На самом же бале София обернет любовное безумие Чацкого в шутовство. И хотя бал не разрешит любовный конфликт, и ожидания читателей, связанные с развитием любовной интриги, будут разрушены, София пустит слух о сумасшествии Чацкого именно в качестве мести за своего возлюбленного, высмеянного героем в борьбе за ее же благосклонность. Скандал не только выступает оружием любовной мести Софии, но и способствует отторжению Чацкого с его идеалистическими взглядами всем московским светом. Как следует из определения скандала, он позорит всех его участников («Скандал – событие, происшествие, позорящее его участников, ставящее их в неловкое положение»⁴). Очевидно, Чацкий оказывается в роли опозоренного – жертвы неверных слухов. Обличительный смех Чацкого оборачивается в глазах слушателей в смех сумасшедшего, а слух о безумии ставит героя в положение шута. На бале между тем появляется и действительный светский шут – Загорецкий: он отличается знанием света, умением в нем жить, поэтому его шутовство воспринимается как норма.

В своем последнем монологе герой обличает утвердившиеся нормы как несостоятельные. Пафос его речей в том, чтобы жить и мыслить своим умом. Перечисленные в монологе «дурные» приметы жизни света (пристрастие толпы к модным нарядам, отчаянный поиск богатых невест

и женихов, использование французского языка вместо родного русского) приобретут характер общего места в бальном хронотопе, и в дальнейшем появление этих мотивов будет обязательно сопровождаться обличительной или насмешливой интонацией.

Чацкий находится на бале в выделенной позиции, что сближает его с романтическими героями: он умен, но не понят, он влюблен, но отвергнут. Отчуждение героя от общества достигает высшей точки, когда он в одиночестве произносит свой монолог, в то время как «все в вальсе кружатся с величайшим усердием». Свет не принимает Чацкого за вольномыслие, дерзкие насмешки над властями, за то, что он производит свободный ум в высшую ценность. Последний монолог героя на балу способна понять лишь София, которая знает, что он не безумен, но она воспринимает его суждения как попытку отличиться в свете, а значит, по существу мыслит так же, как «вся Москва». Чацкий «свет ругает наповал, чтоб свет о нем хоть что-нибудь сказал»⁵, – рассуждает она.

В комедии есть развернутое описание разъезда гостей после бала. Именно разъезд содержит рефлексию персонажей о происшедшем с ними событии, их оценку бала Фамусова и балов вообще. Персонажи вновь простодушно критикуют сами себя: «*Графиня внучка*: Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! / Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцевать»⁶. Возможность демонизации бала появляется здесь как потенциальный вариант сатирического изображения света.

Многозначная финальная катастрофа, предчувствие которой появляется на бале, дает основание трактовать последние обличительные слова Чацкого довольно широко, возможно, это не просто критика света, но критика всего мироустройства. Финальный отъезд героя можно интерпретировать в диапазоне от романтического бегства и окончательного отчуждения до изгнания пророка не только из отечества, но и вообще из мира, в котором герой с такими идеалами, скорее всего, не сможет найти уголок чувству. Испытание на балу не проходят ни гости, ни Чацкий. Москвичи не видят собственных пороков и глупости. Чацкий предъявляет слишком высокие требования к живым, несовершенным людям и не проходит испытание реальностью, в которую попадает. Между тем, обе стороны остаются при собственной позиции, неизменными: Чацкий бежит в поисках идеала, персонажи замирают в косности и глупости. Финал обнажает противоречия, которые не снимаются разоблачающей обман развязкой. Бал же становится местом взаимного испытания: герой и его чувства испытываются светом на принципиальность и чистоту, а свет и его нормы – на состоятельность и справедливость. Чацкий на балу пребывает в позиции романтического бунтаря, нарушающего «авторитетную для большинства конвенцию»⁷, которая на деле оказалась негативной. Его протест в таком случае воспринимается читателем как подрыв изолгавшейся нормы, «апеллирующий к истинной системе ценностей»⁸.

В скандале Грибоедова роли между толпой и героем распределяются неоднозначно. С одной стороны, толпа берет на себя роль судьи Чацкого, причем эта роль в глазах зрителей/читателей расценивается как неадекватная ей, ибо персонажи ограничены, а кроме того слишком легковверны, они быстро покупаются на слух, вовлекая себя в ложный «процесс» над героем. Позицию судьи, с другой стороны, занимает и сам Чацкий, в том числе в финальном монологе. Наиболее же полной информацией о скандале кроме читателей/зрителей обладает лишь София, ей известны настоящие пружины конфликта: его любовная мотивировка, а также раздражение всех против Чацкого. Она оказывается судьей героя за его насмешки, презрение и колкости. В финале при разоблачении ложного слуха к Чацкому уже неоспоримо переходит роль судьи. Однако слова героя не последние в драме, финальные слова принадлежат Фамусову, обеспокоенному, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна»⁹, а значит, оценка Чацкого тонет в комической московской стихии.

Безусловно, «Горе от ума» создает большое количество бальных precedентов для всей русской литературы, но в особенности – для той ее части, которая будет развивать хронотоп бала через доминантный мотив скандала. Мотив скандала в качестве осевого для бального хронотопа после «Горя от ума» в литературе первой половины XIX в. представлен в «Мертвых душах» (1842) Гоголя и «Двойнике» (1846) Достоевского. Именно для них «Горе от ума» станет непосредственным «образцовым» текстом. (Мотив скандала может присутствовать и в текстах с другим типом бала: в бале – любовной интриге или в бале – обличении нравов, но там этот мотив не будет играть ключевой сюжетной роли, поэтому специфика скандала в этих произведениях в статье не рассматривается совсем).

В хронотопе бала «Мертвых душ» во многом дублируется сюжетная ситуация «Горя от ума». Губернское общество после скандального происшествия с героем перейдет к подозрительности, критике и неудовольствию по отношению к нему. В скандале активное участие примут местные дамы и светский шут Ноздрев, по аналогии с Софией и Загорецким в «Горе от ума». Перед балом здесь, как и в комедии, читательские ожидания настроены на разрешение любовной интриги, которая, не будучи разрешена, послужит к развитию скандала. Герой после бала, как и Чацкий, покинет город, но, в отличие от независимого Чацкого, Чичиков на балу ищет внимания и симпатии губернских жителей. Так, описание обоих балов предваряются продолжительнейшими сборами героя, что подтверждает зависимость его от чужой оценки. В скобках заметим, что зависимость Чичикова от других мотивирована не внутренней неуверенностью в себе, но скорее корыстью. Герой использует известную тактику плута: желает понравиться всем, чтобы заключить выгодные сделки. С другой стороны, очевидно, Чичиков просто тщательно следит за внешностью. Заметим, ранее описание бальных сборов в литературе касалось в основном героинь. Герой со-



бирался на бал «в присутствии» читателя крайне редко, это делал светский щеголь Корсаков в пушкинском «Арапе Петра Великого» и Грушницкий, претендующий на щегольство, в «Герое нашего времени» Лермонтова. В «Евгении Онегине» перед изображением петербургского бала есть также несколько строк, посвященных туалету Онегина:

«Второй Чадаев, мой Евгений, / **Боясь ревнивых осуждений**, / В своей одежде был пандант / И то, что мы назвали фронт. / Он **три часа по крайней мере** / **Пред зеркалами проводил** / И из **уборной выходил** / **Подобный ветреной Венере**, / Когда, надев мужской наряд, / Богиня едет в маскарад»¹⁰.

Пушкин и Гоголь подчеркивают длительность и тщательность сборов своих героев, их зависимость от внешней точки зрения. Онегин сравнивается с Венерой, а озабоченность туалетом представлена именно как женская черта. Сборы Чичикова, таким образом, встраиваются в традицию иронического описания светских щеголей. Повествователь открывает читателю почти неприличные подробности характера героя: Чичиков озабочен, как бы лучше показаться перед другими, а оппозиция «быть» и «казаться» – общее место бального поведения комически или сатирически изображаемых персонажей самых разных текстов.

Все инвариантные бальные мотивы, будь то танцы, музыка, описание туалетов, выдают насмешливый тон повествователя. Все здесь имеет печать провинциальности, но, в то же время, пытается подделаться под столичный блеск и даже потягаться с лучшими европейскими столицами. Повествователь описывает модные наряды и передовые дамские вкусы, но использует при этом снижающую лексику, и если в целом его описание имеет панегирическую интонацию, то в изображении деталей прорывается что-то прямо противоположное представлениям о вкусе и красоте:

«Длинные перчатки были надеты не вплоть до рукавов, но обдуманно оставляли обнаженными возбудительные части рук повыше локтя, которые у многих дышали завидною свежестью и полнотою; у иных даже лопнули лайковые перчатки, побужденные надвинуться далее, словом, кажется, как будто на всем было написано: “Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!” Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землю чепец или даже какое-то чуть не павлиное перо, в противность всем модам, по собственному вкусу»¹¹.

Внешний фасад принимает характер копии и обмана. Изобличение фальши светского мира проявляется кроме того в мотивах искусственной женской красоты, подражания французам, использования французского языка вместо русского (данные мотивы представлены и в «Горе от ума»), а также в сосредоточенности персонажей на том, как они выглядят и одеты, в подобострастном отношении общества к Чичикову в начале бала.

На балу в «Мертвых душах» появляется прежде не встречавшийся в текстах танец – «галопад», т.е. галоп, танец веселый и новый. Описание



галопа у Гоголя можно сравнить с описанием танцев на именинах Татьяны в «Евгении Онегине»: «Обрадован музыки громом, / Оставя чашку чаю с ромом, / Парис окружных городков, / Подходит к Ольге Петушков, / К Татьяне Ленский; Харликову, / Невесту переспелых лет, / Берет тамбовский мой поэт, / Умчал Буянов Пустякову, / И в залу высыпали все, / И бал блестит во всей красе» («Евгений Онегин», Гл. 5, XXXIX)¹². И в том и в другом случае использовано развернутое перечисление танцующих персонажей через называние их значащих фамилий или отдельных комических черт, что передает движение «провинции» вне всякого светского тона и чувства меры:

«Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беренбедовский – все поднялось и понеслось... “Вона! пошла писать губерния!” – проговорил Чичиков, попятившись назад»¹³.

Нарушение меры встречаем и в описании мазурки:

«А уж там в стороне четыре пары **откальвали** мазурку; каблуки **ломали** пол, и армейский штабс-капитан **работал и душою и телом, и руками и ногами, отвертывая такие па**, какие и во сне никому не случалось отвертывать»¹⁴.

Теплый прием, оказанный Чичикову в начале бала, и любовная шумиха вокруг него спровоцированы интересом не к герою, а к его новоприобретенному состоянию. Неслучайно в описании встречи Чичикова бальными гостями находим мотив подобострастного отношения к вышестоящему чину¹⁵.

Ударом, по вине которого Чичикову суждено в бальном обществе оборваться, становится встреча героя с губернаторской дочкой. Увидев блондинку, Чичиков утратил контроль над собой и перестал беспокоиться о приятном впечатлении на других. В результате, когда всё, кроме губернаторской дочки, оставлено героем, и очень понятно, что он ею одной увлечен, дамы (а это почти то же, что вся губерния) резко меняют свое отношение к герою. Чичикову, как и многим романтическим героям, случается нарушить приличия из-за любовного влечения, и это происходит с ним как раз в силу того, что он «не то чтобы толст, но и не то, чтобы тонок», ему не чужды устремления тоненьких юношей. Заметим, когда после бала две дамы взбунтовали город, женская партия, в отличие от мужской, предвидела похищение губернаторской дочки Чичиковым; такое восприятие поведения героя олитературено и равно ожиданию от него поступков более характерных для «тоненьких».

Дело общего неудовольствия героем на балу довершает подвыпивший Ноздрев, который рассказывает обществу, что Чичиков скупает мертвых



душ по губернии. Гоголь, как и Грибоедов, изображает механизм распространения запущенного слуха, причем мотив удовольствия, которое дает передача нелепой сплетни, в «Мертвых душах» еще более заострен: «Что Ноздрев лгун отъявленный, это было известно всем <...>; но смертный, право, трудно даже понять, как устроен этот смертный: как бы ни была пошла новость, но лишь бы она была новость, он непременно сообщит ее другому смертному...»¹⁶. В поэме, где оппозиция живого и мертвого работает, начиная с заглавия и заканчивая разговорами о мертвых крестьянах как о живых, обозначение человека «смертным» активизирует весь этот гротескный слой и помещает персонажа с «невинным», казалось бы, увлечением слухами в координаты вечности и греха. И если в комедии слух ложный, то в «Мертвых душах» слух имеет основания самые настоящие. Персонажи начинают строить фантастически-нелепые догадки о личности Чичикова, что, как и в ситуации с поиском причин безумия Чацкого, обличает узкий кругозор толпы.

Чичиков, совершенно расстроившись, удаляется с бала. Уже дома сам с собой он рассуждает о суетности балов и света в целом. Из его уст звучит почти программная критика, схожая с монологами Чацкого на бале. Здесь повторяются практически все сатирические мотивы, присутствующие в драме, а ощущение Чичиковым пустоты после бала пересекается с подобными же ощущениями у Чацкого. Любопытно, что Чичиков знает высшую норму и осознает, что сам вместе с другими ее нарушает:

«Чтоб вас чорт побрал всех, кто выдумал эти балы!» говорил он в сердцах, «Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожай, дороговизна, так вот они за балы! Эх штука: разрядились в бабы тряпки! <...> взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый, как чортик, и давай месьить ногами. <...> Всё из обезьянства, всё из обезьянства! Что француз в сорок лет такой же ребенок, каким был и в пятнадцать, так вот давай же и мы! Нет, право... после всякого бала, точно, как будто какой грех сделал; и вспомнить даже о нем не хочется. <...>»¹⁷.

В то время как Чичиков на балу пытается органично войти в светское общество, повествователь, описывающий эту ситуацию, от балного общества явно дистанцирован, и вдруг оказывается, что внутренний взгляд Чичикова на общество близок точке зрения повествователя. В размышлениях Чичикова бал представлен как явление, противное природе. Повторяющиеся в его речи чертыхания, сравнения танцующего с чертиком, козленком, обвинение в обезьянстве заставляют вспомнить о возможной демонизации бала, которая появилась и в «Горе от ума» сразу после завершения вечера. Мотив нарушения меры, или, как точнее его определяет Ю. В. Манн, «мотив отступления от нормы» или «игра природы»¹⁸, уже возникал в описании балльных танцев. Этот мотив, утверждает исследователь, связан с противопоставлением божественного и демонического в



мире Гоголя, в котором «демоническое воспринимается не как зло вообще, но как алогизм, “беспорядок природы”»¹⁹, как нарушение нормы.

Чичиков онтологически не противопоставлен толпе, как это происходит с романтическим героем. Если Чичиков и замечает пороки посетителей бала, то и сам он является их носителем. Возможно, поэтому жителям губернии не приходит в голову назвать героя безумным: он слишком на них похож. Но своей необычной покупкой герой проводит черту между собой и остальными, которые хоть грешны и суетны, сознательно границ живого и мертвого не нарушали. Внешне скандал происходит из-за нарушения приличий, настоящая же причина – в разоблачении героя: он предстал перед толпой миллионщиком, человеком важным, а на деле оказался плутом, хотя об этом персонажи и не смогли догадаться. Толпа низвергает Чичикова с вершин обожания до простого недоумения или презрения к нему. Чичиков в свою очередь тоже оказывается судьей толпы, но только после бала; между тем, он жалеет, что сплеховал перед всеми, и не теряет надежды восстановить репутацию. В финале герой вынужден покинуть город, но при этом он не повержен и не раскрыт, он увозит с собой все свои покупки и пускается дальше по России за мертвыми душами.

Повествователь в описании бала пытается дистанцироваться от авторов светских повестей, он смеется над пышностью «балльных» разговоров, не воспроизводит полностью диалог Чичикова с губернаторшей. Гоголь работает с уже сложившейся балльной топикой, которую он пародирует, критикуя уже не сам свет, но способы его рутинного описания.

Герой же Достоевского в повести «Двойник» нередко действует прямо в соответствии с литературным шаблоном, причем литературы низкой, беллетристической. Это человек невысокого социального положения, но он полон идей, в литературе описанных, в том числе идеи о равенстве, праве людей на счастье вне зависимости от общественного положения. Эти идеи и жажда быть признанным входят в противоречие с тем, что героя в обществе игнорируют или, хуже того, высмеивают. Возникшее противоречие усугубляется существующим чиновничьим бытом, полным интриг, лести, желания продвинуться всеми средствами при сохранении внешних приличий, в этих условиях герой приходит уже к буквальному сумасшествию.

Кажется, впервые именно у Достоевского герой столь малого социального достоинства – в чине титулярного советника – оказывается на балу. Автор выбирает патетическую интонацию для описания дня рождения Клары Олсуфьевны, дочери статского советника Берендеева, празднование которого заканчивается балом. Повествователь пересыпает описание обеда и гостей различными риторическими фигурами, античными метафорами и в то же время канцелярскими оборотами. Очевидно, что предмет и способ его описания не совпадают в регистрах: быт чиновников изображается как жизнь античных героев или богов. Автор надевает при этом маску скромного повествователя, недостойного описать день рождения дочери



статского советника. Повествователь изоморфен герою, он нарочно демонстрирует свою приниженность по отношению к изображаемому чиновничьему миру.

Многие стиливые приемы автор заимствует у Гоголя (дословные повторы целых фраз, смешение предельно широких обобщений с конкретными деталями). Повествователь Достоевского пользуется той же скрытой сатирической интонацией: целая фраза сказана высоким слогом и утверждает нечто положительное, в деталях же она разоблачает пошлость и низость описываемого мира. Привлекает внимание и сходство обращения к себе Голядкина и Чичикова перед их появлением на балу. «Наконец он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: “Ах ты мордашка этакой!”», – читаем в «Мертвых душах». Голядкин же подбадривает себя перед самым выходом на бал: «”Эх ты, фигурант ты этакой! – сказал господин Голядкин, ущипнув себя окоченевшей рукою за окоченевшую щеку, – дурашка ты этакой, Голядка ты этакой, – фамилия твоя такова!..”»²⁰.

О герое с самого начала известно, что он принимает лекарства, посещает доктора и пытается по его совету «не чуждаться жизни веселой; спектакли и клуб посещать и <...> бутылки врагом не бывать»²¹, хотя сам предпочитает сидеть дома в тишине, «особо» и независимо. В разговоре Голядкина с доктором появляются мотивы психического нездоровья героя, чрезмерной зависимости его поведения от чужого одобрения и озабоченности неудачей в продвижении по службе. Служебная неудача до того поражает Голядкина, что он подозревает наличие врагов вокруг себя, интриг не только в его «официальной» жизни, но и в «домашних», любовных отношениях. Еще до бала формируется тот же узел устремлений героя, что и в «Мертвых душах» – заботы об общественном продвижении пересекаются с заботами любовного характера. Дилемма Голядкина в том, что он желает быть независимым, но при этом не может обойтись без чужой на это санкции, без одобряющего приятия и взгляда. Перед балом Голядкин нанимает экипаж и примеряет роль независимого, состоятельного человека, но другие в этой роли его не принимают: над ним смеются сослуживцы, его поведение вызывает изумление начальства, его не пускают на именины. Поэтому на балу он вынужден быть только наблюдателем, причем тайным:

«Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале <...> стоит он теперь в сенях, на черной лестнице <...>, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дразгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени покамест только наблюдая за ходом общего дела...»²².

Выйдя из-за шкафа на бал, Голядкин пробирается через гостей, нарушая всякие приличия, к Кларе Олсуфьевне, подобно тому как Чичиков пробирался к блондинке, опрокидывая всех и всё на ходу. Герой пытается притвориться, что находит свое положение приличным, но первый ставит



себя ниже других. Реакция толпы на это вторжение есть крайнее к нему внимание, которого и не может вынести герой: «...он не мог смотреть; он опустил глаза в землю да так и стоял себе, дав себе, впрочем, мимоходом честное слово каким-нибудь образом застрелиться в эту же ночь»²³. Голядкин не знает, что произнести, в то время как все взгляды направлены на него: «все стояло, все молчало, все выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало»²⁴. Средний род передает ощущения героя от толпы, которая представляется ему чем-то огромным, единым и безликим. В толпе герой все-таки различает кое-кого, и прежде всех своего начальника, который на покорный взгляд Голядкина отвечает «таким взглядом, что если б герой наш не был уже убит вполне, <...> то был бы непременно убит в другой раз»²⁵. Всеобщего молчания Голядкин не выдерживает, он извиняется перед начальством: «это более всего относится к домашним обстоятельствам и к частной жизни», «это не официальное приключение»²⁶. Любовные («домашние») мотивы, однако, в хронотопе бала не развернуты, о чувстве любви Голядкина к героине нет речи, скорее ему важно знать, что на такую любовь он может рассчитывать, что в нем могут видеть соперника или жениха. Несмотря на то, что на балу в «Горе от ума» любовные мотивы не являются доминантными, для Чацкого любовь наряду с умом и свободой есть высочайшая ценность. Чичикову оказывается тоже не чуждо мечтать о любви, хотя для него большей ценностью является материальное состояние. Для Голядкина же основным искомым свойством является чувство собственного достоинства, «амбиция», которую он впоследствии пытается восстановить, прежде всего, на службе и для службы, а не для любви. Последнее подтверждается и тем фактом, что двойник соперничает с героем именно за служебное место.

Пожалуй, активней всех на появление героя реагирует лишь камердинер Герасимыч, который пытается прилично вывести героя с бала. Герасимыч направляется к Голядкину как раз в то время, когда последний рисует в своем раздраженном беллетристичеком воображении сцену спасения Клары Олсуфьевны: «Вот если б эта люстра <...> сорвалась теперь с места и упала на общество, то я бы тотчас бросился спасать Клару Олсуфьевну...»²⁷. Голядкину кажется, что разговор с камердинером, прервавший эту его мечту, слушают все гости и даже сам хозяин. Как только герой чувствует к себе пристальное внимание, он решается на «удар» по врагам и произносит взволнованный монолог, обращенный к Герасимычу, о том, что тот ошибся, когда не впустил его на праздник, что благодетель его Олсуфий Иванович не мог отдать такого приказания. Вдруг «беспощадный оркестр ни с того ни с сего грянул польку»²⁸, и все бросились танцевать, забыв про героя. Такое положение Голядкина, произносящего, по его мнению, весьма значительный монолог, обращенный на самом деле в пустоту, сближает его с положением Чацкого, обличающего несовершенство света перед усердно вальсирующими парами. Возможно, и в том, и в другом случае толпа уве-



рена в безумии героя, но на Голядкина не обращают внимания еще и по другим причинам, которые остаются за пределами текста. (Почему Голядкина больше не принимают в доме его благодетеля, в повести не сказано, есть намеки, что Голядкин распускал неприятные слухи у Берендеевых).

Наконец, герой осмеливается ангажировать именитницу, за что его с позором удаляют с бала. Впервые в литературе героя все-таки выставляют: как бы ни оскандалился Чичиков, что бы ни сказал Чацкий, почти невозможно представить, что их выдворили с бала. Их социальное положение все же близко другим персонажам и не позволяет с ними так поступить. Голядкина же выпроваживают без всяких церемоний:

«Герой наш почувствовал, <...> что его направляют в какую-то сторону. Наконец, он заметил, что идет прямо к дверям. <...> Наконец, он почувствовал, что на него надевают шинель <...>; наконец, **он почувствовал себя в сених, в темноте и на холоде, наконец и на лестнице**. Наконец, он споткнулся, <...> и вдруг очутился на дворе. Свежий воздух пахнул на него <...>; в самое это мгновение до него долетели звуки вновь грянувшего оркестра»²⁹.

После ярко освещенной бальной залы темнота и холод помещают героя на границу миров, а падение с лестницы маркирует катастрофичность перехода через эту границу. Лестница, по Бахтину, – особый хроно-топ произведений Достоевского, получающий наряду с порогом «зачение “точки”, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы...»³⁰. Столь сильного контраста между двумя пространствами-мирами и столь отчетливой, необратимой катастрофы не было ни у Грибоедова, ни у Гоголя.

В «Двойнике» изображено два рифмующихся эпизода вечера и бала, происходящих в одном и том же месте, в присутствии одних и тех же персонажей. Оба вечера продолжаются и после изгнания героя. Голядкина исключают из мира людей, для него дважды заканчивается не только бал, но вместе с ним и остатки разумного существования. После второго вечера героя увозят в сумасшедший дом. Балом этот вечер назван в воображаемом письме Клары Олсуфьевны к герою. (Позже все-таки выясняется, что это не бал, а торжественный вечер, т.к. не слышно музыки). Героя в этот раз замечают и приглашают войти. Теперь с ним прямо обращаются как с большим, но ему кажется, что его простили и участливо приняли, отчего он испытывает примирение со всеми на земле, и даже со своим двойником. Гости, между тем, вызывают врача, который увозит Голядкина с вечера. Эта ситуация прочитывается двумя способами: врач увозит безумного героя в сумасшедший дом, и дьявол или его служитель увозит героя в ад. Текстом можно подтвердить оба варианта. Если финалы «Горя от ума» и «Мертвых душ» не имеют закрытого характера: Чацкий, быть может, найдет свое место или пересмотрит свои взгляды, Чичиков, возможно, переживет возрождение или потерпит фиаско, то финал Достоевского не предполагает



перерождения героя, он в большей степени закрыт и означает очевидную духовную гибель.

На бале в рассматриваемых произведениях социальный статус для героев важен в разной степени, в то время как для противопоставляемого герою общества он важен в равно высокой степени. Вопрос статуса связан у героя с поисками своего места в мире. Если Чацкий отказывается встраиваться в существующую матрицу, категорически не принимая сложившихся в московском свете отношений, то Чичиков и Голядкин хотят встроиться в имеющееся общество, получить одобрение в нем. Чичикову это одобрение нужно для корыстных целей, Голядкину – для разрешения мучений, связанных с поисками своего «я». Чацкий пренебрегает возможностью занять более высокое социальное положение, за что другие, озабоченные этим, его не принимают. Чичиков мечтает занять положение повыше и уж тогда пожить, но выбирает для этого весьма экстравагантный путь, за что его также не принимают в губернском обществе. (Это не просто путь мошенника, плута, но гротескного плута, торгующего «мертвыми», вышедшего за рамки нормы в область странного, невероятного, невозможного). Голядкин не уверен в своем месте не только в социальной иерархии, но и в экзистенциальном смысле. Все его отвергают, в результате без внешнего одобрения он сам себя не может принять и распадается надвое. Под давлением собственного «я», которое полностью подчинило себя «я», отраженному другими, Голядкин буквально сходит с ума. Социальная униженность переводится героем на человеческую, на достоинство и суверенность как человеческого существа.

В результате скандальный бал расширяется до целого мира, он оказывается ареной проверки занятого героем места в человеческой общине. Община судит героя точно так же, как и герой может ее осудить. Для неуверенного в себе Голядкина суд общины оказывается равен самосуду, герой не имеет ничего внутренне самостоятельного, его сознание построено на социальных и беллетристических стереотипах, навязанных ему извне. Важно, что община, с точки зрения обличающих ее авторов, во всех трех произведениях оказывается недостойна выпавшей ей роли судьи героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Букс Н. Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала: Сборник статей / Ред.-составитель Н. Букс. М., 2008. С. 9.

Buks N. Skandal kak mehanizm kul'tury // Semiotika skandala: Sbornik statej / Red.-sostavitel' N. Buks. Moscow, 2008. P. 9.

² Гроссман Л. Достоевский. М., 1963. С. 428.

Grossman L. Dostoevskij. Moscow, 1963. P. 428.

³ Там же.

Ibidem.



⁴ Цит. по: *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000.

As cited in: *Efremova T.F.* Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj. Moscow, 2000.

⁵ *Грибоедов А.С.* Горе от ума // Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 65.

Griboedov A.S. Gore ot uma // Griboedov A.S. Polnoe sobranie sochinenij: V 3 t. T. 1. Saint-Petersburg., 1995. P. 65.

⁶ Там же. С. 99.

Ibidem. P. 99.

⁷ *Одесский М.* Концепт «скандал»/«соблазн» в русской культуре // Семиотика скандала: Сборник статей / Ред.-сост. Нора Букс. М., 2008. С. 104.

Odesskij M. Koncept «skandal»/«soblazn» v russkoj kul'ture // Semiotika skandala: Sbornik statej / Red.-sost. Nora Buks. Moscow, 2008. P. 104.

⁸ Там же. С. 104.

Ibidem. P. 104.

⁹ *Грибоедов А.С.* Указ. соч. С. 122.

Griboedov A.S. Op. cit. P. 122.

¹⁰ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1979. Т. 5. С. 17.

Pushkin A.S. Evgenij Onegin // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. Leningrad, 1979. T. 5. P. 17.

¹¹ *Гоголь Н.В.* Собрание художественных произведений: В 5 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М., 1951–1952. Т. 5. Мертвые души. С. 233.

Gogol' N.V. Sobranie hudozhestvennyh proizvedenij: V 5 t. / AN SSSR, Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom). Moscow, 1951–1952. T. 5. Mertvyje dushi. P. 233.

¹² *Пушкин А.С.* Указ. соч. С. 100.

Pushkin A.S. Op. cit. P. 100.

¹³ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 234.

Gogol' N.V. Op. cit. P. 234.

¹⁴ Там же. С. 241.

Ibidem. P. 241.

¹⁵ Там же. С. 231.

Ibidem. P. 231.

¹⁶ Там же. С. 247.

Ibidem. P. 247.

¹⁷ Там же. С. 249–250.

Ibidem. P. 249–250.

¹⁸ *Манн Ю.В.* Мертвые души. Общая ситуация и «миражная интрига» на эпической почве // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 247.

Mann Ju.V. Mertvyje dushi. Obshhaja situacija i «mirazhnaja intriga» na jepicheskoj pochve // Mann Ju.V. Tvorcestvo Gogolja: smysl i forma. Saint-Petersburg, 2007. P. 247.

¹⁹ *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 72.

Mann Ju.V. Tvorcestvo Gogolja: smysl i forma. Saint-Petersburg, 2007. P. 72.

²⁰ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 230; *Достоевский Ф.М.* Двойник // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. / ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л., 1988. Т. 1. Повести и рассказы. 1846–1847. С. 175.

Gogol' N.V. Op. cit. P. 230; *Dostoevskij F.M.* Dvojniki // Dostoevskij F.M. Sobranie sochinenij: V 15 t. / IRLI (Pushkinskij Dom). Leningrad, 1988. T. 1. Povesti i rasskazy. 1846–1847. P. 175.



²¹ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 155.

Dostoevskij F.M. Op. cit. P. 155.

²² Там же. С. 174.

Ibidem. P. 174.

²³ Там же.

Ibidem.

²⁴ Там же. С. 177.

Ibidem. P. 177.

²⁵ Там же.

Ibidem.

²⁶ Там же.

Ibidem.

²⁷ Там же. С. 179.

Ibidem. P. 179.

²⁸ Там же.

Ibidem.

²⁹ Там же. С. 182.

Ibidem. P. 182.

³⁰ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 228.

Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo. Moscow, 1963. P. 228.



А.С. Каменева (Москва)

**«ОДНАКО Я СТАЛ ПРИВОДИТЬ МИР В ПОРЯДОК»:
пространство в драме Д. Хармса «Елизавета Бам»**

Статья посвящена специфике пространства в драме Даниила Хармса «Елизавета Бам». В силу особенностей поэтики абсурда как таковой, а также творческой установки самого Хармса данная категория приобретает в произведении особое значение, наделяясь «сюжеторазрушающей» функцией. В статье показывается, что благодаря своему особому, активному характеру пространство в этой драме максимально содействует разрушению драматического сюжета в классическом читательском понимании, в то же время помогая построению нового, чисто абсурдного сюжета, который основывается на уничтожении логических связей между его элементами и построении качественно других, алогических.

Ключевые слова: пространство; драма; драматический сюжет; поэтика абсурда; ОБЭРИУ; Даниил Хармс.

Категория пространства имеет особое значение для драмы как таковой. Здесь, в отличие от эпики и лирики, заданы особые условия восприятия события¹. Временная дистанция между героем и читателем или зрителем отсутствует, вместо нее появляется дистанция пространственная. Таким образом, все внимание читателя или зрителя неизбежно оказывается сконцентрировано на пространстве и событиях, совершающихся в нем; оно, по выражению Г. Гачева, «сгущается в глаз»².

В драме Д. Хармса «Елизавета Бам» пространство приобретает специфические черты³. Оно активно проявляет себя. Кулисы «подают» и «поглощают» героев; различные предметы неожиданно появляются на сцене; в конце драмы само пространство движется вместо героев, изображая их перемещение.

Многие детали служат расшатыванию сюжета, под которым мы понимаем многочисленные ретардации, логически не обоснованное введение в художественный мир произведения новых элементов, неизбежно отвлекающих внимание читателя, постоянные отступления от главной сюжетной линии. (Ср. «Манифест ОБЭРИУ»: «Драматургический сюжет пьесы расшатан многими, как бы посторонними темами, выделяющими предмет, как отдельное, вне связи с остальным, существующее целое»⁴). По большей части эти детали принадлежат предметному миру: это неожиданно появляющиеся вещи, столы, стулья, бревно, которое в определенный момент спектакля выносят и распиливают на сцене.

С персонажами пьесы связаны различные пространственные категории, на что указывают реплики персонажей и ремарки. (Согласно Е. Фарينو, один из методов анализа художественного текста связан с определением категорий, соотносимых с пространством в конкретной художественной системе, а также с героями произведения⁵). С образом Елизаветы соот-



носятся категории замкнутости пространства, движения вверх, свечения. С фигурой Ивана Ивановича отождествляется движение вниз, которому всегда сопутствуют дрожание и зажигание спички. Петр Николаевич связан с категорией гашения, тушения света. На этом строится концовка «Елизавета Бам»: Петр Николаевич и Иван Иванович приходят за Елизаветой, переодетые в пожарных, – «тушить огонь» – и действительно «тушат».

Перечисленные особенности приводят к разрушению причинно-следственной связи между событиями. Сам Хармс в одной из редакций текста драмы называет части, на которые она разделена, «кусками»⁶. Действительно, в итоге драма превращается в набор не связанных между собой логически эпизодов, отдельных кусков. И здесь велика роль пространства: оно ведет себя определенным образом, на что герои немедленно реагируют, из-за чего сюжетная линия постоянно отклоняется в сторону, и сцены теряют связь между собой.

Наряду с этим подлинное действие драмы как бы переносится в другую плоскость, отличную от плоскости сюжета. В программном документе ОБЭРИУтского кружка – Декларации ОБЭРИУ – читаем следующее: «...сюжет драматургический – не встанет перед лицом зрителя, как четкая сюжетная фигура – он как бы теплится за спиной действия»⁷. Вместо разрушенных логических связей между элементами драмы появляются новые, качественно другие; они связывают между собой постепенно обозначаемые в тексте произведения категории, соотносимые с персонажами произведения: движения вверх и вниз, зажигания и тушения света. Все это происходит путем пространственного соположения; пространство, разрушая старый сюжет, одновременно помогает построить новый, где логические связи заменяются на алогические. Категория алогического не означает противоположное логическому; Хармс не пытается противопоставить в своем произведении житейской логике какую-либо другую, а скорее делает попытки выйти за пределы логики как таковой. Так в произведении воплощаются принципы поэтики абсурда, которая строится на разрушении одних связей между предметами и построении качественно других.

В Декларации ОБЭРИУ подробно перечислены основные принципы драматургии абсурда. Среди них – фрагментарность сюжета, особые закономерности и связи между вещами: «Придя к нам, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах»⁸. Задача театра, согласно декларации, – «дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях»⁹. Сюжет возникает стихийно из отдельных элементов спектакля, которые вместе с тем самоценны и дороги. Декорации спектакля, движения и жесты актеров приравниваются к таким же полноправным участникам спектакля, как и сами актеры. Таким образом, отличительными чертами драмы абсурда становятся расшатанный сюжет, нарушение логических связей и замена их алогическими, и вместе с тем – большая активность художественного пространства, играющая едва ли не сюжето-

образующую роль. «Елизавета Бам» становится воплощением всех перечисленных особенностей и художественных принципов; она и была написана по заказу драматургической секции ОБЭРИУ.

Но в то же время «Елизавета Бам» – это выражение и личных творческих установок самого Хармса. В «Декларации ОБЭРИУ» читаем о нем следующее: «...поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях»¹⁰. В письме к К. Пугачевой от 16 октября 1933 г. есть такие строки: «Мир стал существовать, как только я выпустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но всё же существует! Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство»¹¹. Вся поэтика Хармса направлена на то, чтобы возродить мир в его первоизданном, алогическом состоянии. Логические связи, соединяющие предметы, являются ложными; они должны быть упразднены, а «очищенные» поэтическим словом предметы расставлены заново, в правильном порядке, в соответствии с их истинными взаимоотношениями. Выявить эти истинные отношения, связывающие предметы, помогает их столкновение между собой.

Творческий метод Хармса можно определить как разрушение и собирание заново. Драма предстает как набор не связанных между собой элементов. Теперь предстоит собрать все заново; и здесь Хармс, может быть, неосознанно, обращается к древнейшему способу связи, присущему архаическим текстам эпохи синкретизма, которой была свойственна нерасчлененность восприятия мира. В связи с этим любопытно вспомнить строчки из письма Хармса к неизвестному в Курск, обнаруживающие именно это архаическое мировосприятие: «Для меня что стол, что шкаф, что дом, что луг, что роща, что бабочка, что кузнецик, – все едино»¹².

Способ связи, к которому обращается Хармс – пространственно-временное соположение. Генетически он восходит к такому древнейшему приему, как кумуляция – пространственное сближение элементов, что являлось в архаической культуре первичной формой смысловой связи¹³. Основное отличие здесь заключалось в том, что Хармс сближает элементы еще и во времени, чего не могло происходить в архаике, где категория времени еще не была освоена; однако его творчеству в целом присуще стремление к достижению атемпоральности. Это соположение в тексте драмы осуществляется через связь различных пространственных категорий с героями. В начале произведения в комнату Елизаветы, находящейся на высоте, снизу приходят ее преследователи, собираясь увести ее туда, откуда и пришли – вниз. В дальнейшем большинство движений, которые будет совершать Елизавета, будут связаны с движением вверх, что же касается Ивана Ивановича, одного из преследователей, то он постоянно будет стремиться вниз: садиться, приседать на корточки, ложиться на пол. При этом с определенного момента пьесы всякой раз, когда он будет совершать это, кто-то из героев будет обязательно упоминать о «домике на горе» – важном

и значимом для драмы образе, который, помимо всего прочего, заключает в себе опасность для Елизаветы. Так, путем соположения в пространстве и времени, образ домика будет связан с категорией движения вниз, и эта связь наиболее сильным образом проявит себя в момент развязки, когда преследователям наконец-то удастся увести Елизавету вниз, что будет означать победу над ней и ее гибель. Подобным образом такая деталь, как зажигание спички Иваном Ивановичем в определенные моменты пьесы, связывает между собой движение вниз и зажигание/тушение света – другие основополагающие для драмы категории. Перед нами предстает попытка реконструирования сюжета, построенного по архаической схеме – с помощью соположения элементов, а не установления между ними логических связей.

Вообще можно говорить о том, что эпоха синкретизма представляет собой реальность, наиболее близкую той, которую стремится воссоздать Хармс в своих произведениях, – по крайней мере, принадлежащих первой, докризисной половине его творчества (исследователь Д. Токарев разделяет творчество Хармса на два этапа: до и после 1930-х гг.¹⁴). Он пытается освободить мир от логики, причинно-следственных связей; в синкретизме же этих связей еще вовсе не существует, как не существует и отдельных друг от друга элементов мира. Таким образом, двигаясь как будто бы вперед в поисках способа поэтического преобразования мира, Хармс на самом деле обращается назад, к архаике. И тем более значимо, что в литературе эпохи синкретизма соположение элементов, подобное тому, которое мы встречаем в «Елизавете Бам», понимается еще и как воспроизведение первичного акта творения, приведение мира из хаотического состояния в состояние порядка. И сам Хармс в письме к К. Пугачевой пишет следующее: «Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. <...> Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира»¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976; Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008; Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; Лотман Ю.М. Семиотика пространства // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 386–479; Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. М., 1981; Пави П. Словарь театра. М., 1991; Уколова Л.Е. Драма как литературный род: свойства и отношения. Днепропетровск, 1999; Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.

Bruk P. Pustoe prostranstvo. Moscow, 1976; Gachev G.D. Soderzhatel'nost' hudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr. Moscow, 2008; Kurginjan M.S. Drama // Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshhenii. Rody i zhanry literatury. Moscow, 1964; Lotman Ju.M. Semiotika prostranstva // Lotman Ju.M. Izbrannye stat'ji: V 3 t. T. 1. Stat'ji po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn, 1992. P. 386–479; Mochalov Ju. Kompozicija scenicheskogo prostranstva.



Moscow, 1981; Pavi P. Slovar teatra. Moscow, 1991; Ukolova L.E. Drama kak literaturnyj rod: svojstva i otnoshenija. Dnepropetrovsk, 1999; Halizev V.E. Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funkcionirovanie). Moscow, 1986.

² Gachev G.D. Указ. соч. С. 197.

Gachev G.D. Op. cit. P. 197.

³ Grünwald H. Generic Ambiguity in Daniil Kharm's "Elizaveta Bam" // New Zealand Slavonic Journal. 2001. P. 87–99; Roberts G.H.J. Of Words and Worlds: Language Games in Elizaveta Bam by Daniil Kharm's // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. 72. № 1 (Jan.). P. 38–59; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М., 1995; Красильникова Е.Г. Русская авангардистская драма: человек отчужденный // Русская литература. 1998. № 3. С. 57–67; Tokarev D.V. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002; Шенкман Я.С. Логика абсурда (Хармс: отечественный текст и мировой контекст) // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 54–81.

Grünwald H. Generic Ambiguity in Daniil Kharm's "Elizaveta Bam" // New Zealand Slavonic Journal. 2001. P. 87–99; Roberts G.H.J. Of Words and Worlds: Language Games in Elizaveta Bam by Daniil Kharm's // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. 72. № 1 (Jan.). P. 38–59; Zhakkar Zh.-F. Daniil Harms i konec russkogo avangarda. M., 1995; Krasilnikova E.G. Russkaja avangardistskaja drama: chelovek otchuzhdennyj // Russkaja literatura. 1998. № 3. P. 57–67; Tokarev D.V. Kurs na hudshee: Absurd kak kategorija teksta u D. Harmsa i S. Bekketa. Moscow, 2002; Shenkman Ja.S. Logika absurda (Harms: otechestvennyj tekst i mirovoj kontekst) // Voprosy literatury. 1998. № 4. P. 54–81.

⁴ Манифест ОБЭРИУ // Даниил Хармс. Творчество Даниила Хармса. URL: <http://xarms.gorodok.net/documents/1423/default.htm> (дата обращения: 07.04.2013).

Manifest OBERIU // Daniil Harms. Tvorchestvo Daniila Harmsa. URL: <http://xarms.gorodok.net/documents/1423/default.htm> (accessed: 07.04.2013).

⁵ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Farino E. Vvedenie v literaturovedenie. St. Petersburg, 2004.

⁶ Хармс Д.И. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драмы. Письма. Л., 1988. С. 520.

Harms D.I. Polet v nebesa: Stihi. Proza. Dramy. Pisma. Leningrad, 1988. P. 520.

⁷ Манифест ОБЭРИУ.

Manifest OBERIU.

⁸ Там же.

Ibidem.

⁹ Там же.

Ibidem.

¹⁰ Там же.

Ibidem.

¹¹ Хармс Д.И. Полет в небеса. С. 482.

Harms D.I. Polet v nebesa. P. 482.

¹² Хармс Д.И. Горло бредит бритвою: случаи, рассказы, дневниковые записи // Глагол. Литературно-художественный журнал. 1991. № 4. С. 205.

Harms D.I. Gorlo bredit britvoju: sluchai, rasskazy, dnevnikovye zapisi // Glagol. Literaturno-hudozhestvennyj zhurnal. 1991. № 4. P. 205.

¹³ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Сюжет в эпоху синкретизма // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 51–72.

Tamarchenko N.D., Tjupa V.I., Brojtmann S.N. Sjuzheth v epohu sinkretizma // Teorija literatury: V 2 t. / Pod red. N.D. Tamarchenko. Moscow, 2004. T. 2. P. 51–72.

¹⁴ Токарев Д.В. Указ. соч. С. 157, 190–191.

Tokarev D.V. Op. cit. P. 157, 190–191.

¹⁵ Хармс Д.И. Полет в небеса. С. 483.

Harms D.I. Polet v nebesa. P. 483.



ПРОЧТЕНИЯ

Б.В. Орехов, И.В. Пешков (Москва)

НА ПОДСТУПАХ К ГЕНОМУ СТИЛЯ ШЕКСПИРА

В работе предлагается оригинальная методика представления и анализа стиля. Стиль определяется как совокупность всех повторных коллокаций произведений автора. Методика применяется к корпусу пьес Шекспира. Из текстов, включенных в Первое Фолио, было получено два словника коллокаций с любой, вплоть до минимальной (присутствие хотя бы в двух пьесах корпуса), и максимальной (присутствие во всех 36 пьесах) повторностью единиц. Первый словник составил более 130000, второй 218 единиц. Сравнение с этими словниками отдельных произведений Шекспира, современников Шекспира и других авторов, писавших на английском языке, дало возможность авторам статьи сделать некоторые выводы об атрибуции отдельных художественных произведений и частей этих произведений, в частности подтвердить и уточнить феномены соавторства при создании определенных шекспировских пьес.

Ключевые слова: стиль; коллокация; Шекспир; авторство; атрибуция; Первое Фолио; Эдвард де Вер; драматурги-елизаветинцы; шекспировский вопрос.

Казалось бы, при том внимании, которое традиционно уделяется Шекспиру, за прошедшие четыре сотни лет филологи и историки обязаны были до чего-то докопаться, а основные проблемы, по крайней мере, те, что вообще имеют решение, должны были быть разрешены (скорее всего, так должен полагать обычный читатель или зритель). Ничуть не бывало. Шекспир со всеми его загадками оказался человеку не по зубам. Осознав это, человек призвал себе на помощь компьютер. В 1990 г. был сделан показательный обзор¹ уже трех существовавших к тому времени электронных изданий произведений Шекспира и программ, позволявших с этими изданиями работать, решая, впрочем, довольно примитивные по нынешним меркам задачи. Понятно, что с тех пор число приложений компьютерных технологий к исследованиям шекспировских текстов только росло – вместе с доступностью техники и ее вычислительными мощностями. При этом сам по себе компьютерный анализ (в том числе и анализ текста) качественно не отличается от того, который выполняется людьми. Да и методику для такого анализа тоже разрабатывает человек. Что-то находится, систематизируется, подсчитывается. Отличие только в том, что компьютер может обработать за единицу времени гораздо больше материала и тут уже есть шанс, что количество перейдет в качество: результаты подсчетов будут весомее, а выводы, сделанные на их основе (уже снова человеком), – устойчивее.

Разумеется, более всего компьютерных лингвистов интересовала проблема атрибуции текстов и, соответственно, проблема стиля². Какое бы



значение ни вкладывать в это слово, ясно, что к проблеме авторства стиль имеет самое прямое отношение. И тут уже все средства хороши: и нейронные сети, и анализ модальности³, и многие другие. Выводы основываются на строгой статистике, только подсчеты ведутся каждый раз по разным параметрам.

Кроме того, с Шекспиром сыграла компьютерную шутку его репутация основателя английской литературы. Постоянно находящиеся в центре внимания, известные всем и часто цитируемые, шекспировские тексты чаще других и становятся площадкой для испытания новых методик компьютерной лингвистики, будь то извлечение из текста его фрактальной геометрии⁴ или контент-анализ с целью описания эстетического эффекта⁵. Так что испытывать новый способ извлечения из текста некоторых его единиц и характеристик в первую очередь именно к Шекспиру – дело уже привычное.

И несмотря на все это, несмотря на столь давнюю, с точки зрения компьютерной истории традицию объединения в филологических штудиях Шекспира и компьютера, в нашей работе сложности возникли еще до того, как мы начали их осознавать. Прежде всего, оказалось трудно сформулировать саму задачу наших исследований. Формулировка «Определить стиль Шекспира», а именно к этому мы интуитивно стремились, сразу оказалась размытой, причем во всех своих терминах. Во-первых, нет достаточной ясности, что такое стиль. Это отдельная теоретическая проблема. Во-вторых, нет никакой ясности, кто такой Шекспир: это человек, бренд или псевдоним? В-третьих, наконец, при таких вводных становится неясным, что вообще значит «определить»...

Но поскольку решать задачу из трех неизвестных при отсутствии известных невозможно, то пришлось кое-что признать известным. Вот мы и решили, что исходя из своего исследовательского, читательского и просто житейского опыта кое-что уже знаем о стиле. Мы принимаем за лемму утверждение:

Стиль – это совокупность типичных сочетаний слов
(исходная лемма А).

Уже чуть легче. Осталось найти сочетания слов у Шекспира и определить степень их типичности. Но тут же встает во весь рост вторая проблема: кто такой Шекспир? Теперь мы уже не можем назначать себе вторую лемму и исходить из того, что Шекспир это тот-то и тот-то, потому что лемма должна быть одна. И с одной-то не так все просто, а две леммы на старте рассуждений – это уже ни в какие ворота логики не войдет, поэтому от вопроса *кто такой Шекспир* в качестве исходного пункта нужно постараться просто уйти. В принципе это для шекспироведов традиционный уход: основная филологическая работа сосредоточена почти исключительно



на произведениях Шекспира. То есть и мы начнем в русле исследовательской традиции.

Таким образом, несмотря на знаменитое определение «стиль это человек», работать мы будем не с человеком, а с текстом. Вернее, с корпусом текстов. Кстати, это практически единственное, что оставил после себя Шекспир. Корпус текстов. С этим корпусом тоже не все однозначно, но кое-что все-таки общепризнанно. Самым общепризнанным фактом в шекспироведении является то, что 36 пьес, изданных в 1623 г. в Первом Фолио, написал Шекспир. Так что мы просто считаем исходным текстовым материалом для определения стиля Шекспира пьесы Первого Фолио. Не будем углубляться в текстологию каждой пьесы (это отдельный вопрос), просто возьмем все тексты в их современной орфографии. (В качестве исходной точки нами было взято свободно распространяемое электронное издание пьес Шекспира в XML, подготовленное Джоном Босаком в 1999 г. на основе оцифрованных текстов Moby Lexical Tools⁶. Из входящих в собрание Босака пьес нами удален «Перикл», отсутствующий в Первом Фолио). Для предварительного, черного анализа стиля этого достаточно и, более того, на этом нужно остановиться, помня об условности перевода в современную орфографию, но предполагая, что такой перевод произведен для всех анализируемых дальше текстов по одинаковому алгоритму. Для первой, черновой попытки стилистического анализа с этим предположением можно согласиться.

Итак, пока для нас нет самого Шекспира, но есть условно-полный текст Шекспира, из которого уже можно вычленять стиль, то есть определять сочетания слов. За слово в тексте примем последовательное сочетание букв между двумя небуквами (считая буквами также апостроф и дефис, а небуквами – любой другой типографский знак или пробел), то есть подходим к определению слова формально-графически. Для верности возьмем все сочетания (то есть рядоположения) от двух до шести слов и выберем те из них, которые появлялись хотя бы в двух пьесах Шекспира (этим и определяется типичность сочетаний). Вручную на эту операцию, вероятно, ушло бы полжизни, но компьютер делает все довольно быстро. В работу берутся только реплики персонажей. XML-разметка позволяет легко отсекать ремарки (скорее всего, в большинстве случаев не аутентично шекспировские), имена персонажей и прочие позднейшие пометы. Входящими в одно сочетание считаются даже слова, разделенные как границей строки, так и границей реплик разных персонажей. Значимой признается только граница акта. Таким образом, слово, которым оканчивается, например, I акт и слово, с которого начинается II акт, не будут входить в одно сочетание. (Хотя в принципе и от этой границы можно было бы отказаться.)

В результате мы получаем словник примерно из 133 тысяч *коллокаций*, так определяя сочетания слов, чтобы не путать с известным понятием

из синтаксиса (*словосочетание*). Этот результат назовем максимальным или Большим словарем Шекспира (Бсл). На глаз для примерно 15 тысяч слов в языке автора⁷ 130 тысяч типичных коллокаций вполне нормально.

Теперь выберем самые типичные шекспировские коллокации: те, что имеются во всех 36 пьесах. Словник сузился до 218 единиц. Да, их мало, самых типичных, но они есть! Вот 10 самых-самых типичных сочетаний слов у Шекспира (правый крайний столбик показывает, сколько раз коллокация встретилась в корпусе):

1. I am	1814
2. I have	1587
3. in the	1557
4. I will	1550
5. to the	1476
6. of the	1355
7. it is	1069
8. to be	939
9. that I	911
10. I do	810

Конечно, даже начинающему изучать английский язык сразу понятно, что перед нами одни из самых частотных сочетаний слов в языке вообще, и на первый взгляд кажется, что оригинальность стиля Великого барда с помощью этого, назовем так, Малого словаря (Мсл) Шекспира определить будет невозможно. По простому наличию этих коллокаций в любом тексте, разумеется, ничего не скажешь о стиле, зато по частотности разных коллокаций этого словаря кое-что о стиле сказать будет можно. Для того, чтобы определить, насколько синтаксис текста (а малый словарь явно отвечает за синтаксис, ибо состоит по преимуществу из служебных слов типа артиклей, предлогов, личных местоимений и глагольных связок!) приближается к шекспировскому, мы попробовали оценивать сумму мест по Мсл (где единицы последовательно расположены от максимальной частоты вхождений к минимальной) первых ста коллокаций анализируемого текста. Например, так будет выглядеть начало списка для «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэрролла:

N	N (Мсл)	collocation	quant	quant (Мсл)
1	(6)	of the	125	1355
2	(47)	in a	97	436
3	(3)	in the	79	1557
4	(12)	and the	77	707
5	(5)	to the	69	1476

(= 73)				
6	(79)	at the	60	329
7	(8)	to be	48	939
8	(55)	on the	34	413
9	(26)	with the	33	532
10	(133)	and then	29	235
(= 374)				
...				

Здесь N – позиция коллокации в частотном списке у Кэрролла, N(Мсл) – место той же коллокации в Мсл, collocation – сама коллокация, quant – абсолютная встречаемость в «Алисе», quant(Мсл) – частота употреблений у Шекспира. В скобках со знаком «=>» после пятой и десятой позиции – сумма мест по малому словарю.

В кратком виде, продолженном до 100-й позиции, это можно представить так:

	Nposit	positSum
	5	73
	10	374
	15	790
	20	1313
	25	1795
	30	2385
	40	3412
	50	4592
	75	7056
	100	9284

Здесь Nposit – это позиция у Кэрролла, количество коллокаций в частотной для этого текста последовательности (от большей частоты употребления к меньшей), positSum – сумма мест, занимаемых этими коллокациями в Мсл.

А так эти же списки будут выглядеть для «Ромео и Джульетты»:

N	N (Мсл)	collocation	quant	quant (Мсл)
1	(4)	I will	60	1550
2	(1)	I am	53	1814
3	(3)	in the	41	1557
4	(2)	I have	37	1587
5	(7)	it is	34	1069

	(= 17)			
6	(6)	of the	33	1355
7	(5)	to the	31	1476
8	(15)	is the	30	676
9	(31)	thou art	27	508
10	(126)	is my	23	250
	(= 200)			

...

	Nposit	positSum
	5	17
	10	200
	15	327
	20	560
	25	717
	30	938
	40	1650
	50	2176
	75	3883
	100	6756

Чем меньше сумма мест у определенного числа коллокаций, скажем десяти, тем ближе «синтаксис» текста к шекспировскому, поскольку последовательность наиболее частотных слов больше соответствует Мсл.

Собственно говоря, это весь инструментарий. Большой шекспировский словарь, состоящий из 133 тысяч единиц (Бсл) и малый шекспировский словарь, состоящий из 218 единиц (Мсл), – это то, с чем уже можно сравнивать реальные тексты, прежде всего на предмет наличия в них единиц этого словаря.

Мы сравнивали со словарями три группы текстов:

- 1) каждую из 36 пьес Шекспира (корпус по 1 Фолио);
- 2) произведения современников, ближайших предшественников (пока собственно только «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера) и ближайших литературных потомков («Потерянный рай» Мильтона);

3) более поздние тексты на английском языке самых разных жанров (поэзия Байрона, Шелли, проза Стерна, Филдинга, Дефо, Свифта, Диккенса, Теккерея, Кэрролла, Стивенсона, Лондона, Элиот, Мелвилла, Марка Твена, Агаты Кристи, Герберта Уэллса, Андре Нортон, а также «История затмений» Чамберса, «Золотая ветвь» Фрэзера, «Очерки молочной бактериологии» Рассела).

Для каждого произведения мы посчитали количество присутствующих шекспировских коллокаций по Бсл и Мсл, а также их плотность, то есть частоту употребления на единицу текста. Плотность присутствия еди-

ниц словаря (P) получалась простым делением числа *разных* коллокаций на количество слов в тексте, а плотность общего количества употреблений (P_{use}) этих единиц (каждую коллокацию в тексте можно было употребить не один раз) получалась делением числа всех шекспировских коллокаций, найденных в тексте, на количество слов.

В первой группе текстов мы получили типичные шекспировские показатели, последовательно обработав все пьесы. Так, например, выглядит картина по «Антонию и Клеопатре» (23684 слова):

шекспировских коллокаций из Бсл: 14980
 $14980 : 23684 = 0.632$ (P)
 $21659 : 23684 = 0.914$ (P_{use})
 шекспировских коллокаций из Мсл: 218
 $218 : 23684 = 0.009$ (P)
 $1975 : 23684 = 0.083$ (P_{use})

Первые две операции деления относятся к Бсл, а последние две – к Мсл. Наиболее стилиразличающие показатели – это P по Бсл и P_{use} по Мсл. Особенно несущественным пока представляется показатель P по Мсл, поскольку при достаточных объемах текста он зависит почти исключительно от общего количества анализируемых слов.

А вот как для «Антония и Клеопатры» выглядит таблица суммы мест по Мсл:

	Nposit	positSum
	5	19
	10	107
	15	231
	20	415
	25	608
	30	794
	40	1226
	50	2083
	75	3705
	100	6169

Так представлены результаты анализа. По первой, шекспировской, группе текстов выведены средние показатели: сумма P была разделена на 36, по числу пьес в Первом Фолио. (Далее в целях апробирования методики мы применяли ее к отрезкам текста в 2000, 5000 и 30000 (или сколько есть в произведении) слов. В таких случаях среднее выводилось делением суммы показателей на число отрезков).

для Бсл –
 $P = 0.672$
 $P_{use} = 0.996$
 для Мсл –
 $P = 0.010$
 $P_{use} = 0.095$

Nposit	positSum
5.	26
10.	109
15.	227
20.	429
25.	622
30.	872
40.	1495
50.	2151
75.	4198
100.	6758

Все показатели текстов второй и третьей группы отличаются от шекспировских. То есть можно надеяться, что в результате описанных подсчетов получаются не случайные цифры, а системно отражающий внутренние характеристики текста набор численно выражаемых параметров, по которым можно сравнивать и различать тексты между собой.

Вторая группа распадается на тексты, которые существенно ближе к шекспировским по этим показателям, и все остальные. Возьмем сначала пример из «остальных»: первые 30 000 слов из «Кентерберийских рассказов»:

шекспировских коллокаций из Бсл: 7745
 $7745 : 30000 = 0.258$
 $15756 : 30000 = 0.525$
 шекспировских коллокаций из Мсл: 191
 $191 : 30000 = 0.006$
 $2396 : 30000 = 0.079$

Nposit	positSum
5	81
10	333
15	528
20	769
25	1162
30	1458

40	2273
50	3071
75	6315
100	8862

И словарь (Бсл), и синтаксис (Мсл) существенно отличаются от шекспировских показателей.

Следующий пример уже из группы более близких по стилистическим показателям к Шекспиру произведений (Бен Джонсон «Cynthia's Revels»):

шекспировских коллокаций из Бсл: 9951
 $9951 : 30000 = 0.359$
 $17800 : 30000 = 0.648$
 шекспировских коллокаций из Мсл: 214
 $214 : 30000 = 0.007$
 $2719 : 30000 = 0.094$

Nposit	positSum
5	20
10	101
15	255
20	360
25	573
30	753
40	1400
50	1993
75	4158
100	6741

Коэффициент плотности по Бсл для этого произведения лишь чуть выше, чем у Чосера, зато плотность употребления Мсл (0.094) почти идентична среднешекспировскому показателю (0.095), да и наиболее частотные коллокации по Мсл – тоже вполне шекспировские (*of the, in the, to the, of his, to be*), что предположительно объясняется сильным влиянием стиля Шекспира на Джонсона. На сознательном уровне Джонсон, конечно, этого не хотел и от прямого (лексического) подражания стилю Шекспира удерживался, однако на уровне синтаксиса не избежал влияния. Так можно попытаться проинтерпретировать эти данные.

А вот анализ одной из пьес Кристофера Марло с наиболее шекспировскими (по сравнению с другими произведениями Марло) показателями («Мальтийский Еврей»):

шекспировских коллокаций из Бсл: 8834
 8834 : 23312 = 0.426
 14455 : 23312 = 0.669
 шекспировских коллокаций из Мсл: 216
 216 : 23312 = 0.010
 1985 : 23312 = 0.086

Nposit	positSum
5	22
10	82
15	180
20	533
25	742
30	1004
40	1595
50	2500
75	5123
100	7773

Главный коэффициент, конечно, маловат, однако синтаксис до 50 коллокаций прямо-таки среднешекспировский!

Далее. Возьмем одну из многих пьес, изданных анонимно. «Edmund Ironside»:

шекспировских коллокаций из Бсл: 7101
 7101 : 15599 = 0.461
 10308 : 15599 = 0.669
 шекспировских коллокаций из Мсл: 204
 204 : 15599 = 0.013
 1205 : 15599 = 0.078

Nposit	positSum
5	27
10	138
15	326
20	617
25	893
30	1245
40	2005
50	2747
75	4946
100	7181



По главному показателю (0.461) эта пьеса существенно ближе к Шекспиру, чем пьеса Джонсона, и несколько ближе, чем пьеса Марло. Не случайно это произведение постоянно фигурирует в числе претендентов на шекспировское авторство. Очень шекспировская сумма мест первого десятка коллокаций. Пьеса нуждается в более пристальном анализе.

Аналогичный случай с еще лучшими показателями по Мсл. («Damon and Pithias»):

шекспировских коллокаций из Бсл: 7565
 7565 : 18546 = 0.407
 12853 : 18546 = 0.693
 шекспировских коллокаций из Мсл: 206
 206 : 18546 = 0.011
 1761 : 18546 = 0.094

Nposit	positSum
5	20
10	160
15	351
20	545
25	845
30	1108
40	1762
50	2477
75	4753
100	7641

Теперь из серии так называемых апокрифов, пьес, еще в шекспировское время или чуть-чуть позднее изданных под авторством Шекспира, которое потом было оспорено.

«Arden Of Feversham»:

шекспировских коллокаций из Бсл: 10730
 10730 : 24686 = 0.434
 17587 : 24686 = 0.712
 шекспировских коллокаций из Мсл: 216
 216 : 24686 = 0.008
 2216 : 24686 = 0.089

Nposit	positSum
5	20
10	137
15	286
20	429
25	586
30	849
40	1512
50	2096
75	4186
100	6877

Достаточно высокий показатель по Бсл подкрепляется почти сто-процентным попаданием по Мсл. Другие апокрифы также демонстрируют большую близость к шекспировским параметрам, чем другие тексты. Один из апокрифов уже давно признан шекспировским («Перикл»), хотя его показатели не намного лучше, чем у других апокрифов и даже немногим более шекспировские, чем у «Мальтийского Еврея» Марло:

шекспировских коллокаций из Бсл: 8502
 8502 : 18365 = 0.462
 12481 : 18365 = 0.679
 шекспировских коллокаций из Мсл: 212
 212 : 18365 = 0.011
 1422 : 18365 = 0.077

Nposit	positSum
5	19
10	103
15	263
20	527
25	800
30	922
40	1563
50	2380
75	4184
100	6746

А вот тексты, заведомо считающиеся шекспировскими, на этих поэмах впервые напечатано имя «Шекспир» («Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция» вместе, потому что так они дают более релевантный для подсчетов объем):



шекспировских коллокаций из Бсл: 8363
 8363 : 25213 = 0.331
 12949 : 25213 = 0.513
 шекспировских коллокаций из Мсл: 194
 194 : 25213 = 0.007
 1346 : 25213 = 0.053

Nposit	positSum
5	112
10	390
15	655
20	910
25	1577
30	1984
40	2930
50	3616
75	6391
100	9265

Ничего показательного шекспировского, в сравнении с апокрифами например, в них не обнаружилось. Волей-неволей остается задуматься либо над тем, «из чего состоит Шекспир»: это группа авторов под единым брендом или псевдоним (опять-таки одного человека или, скажем, учителя с учениками), либо над тем, как влияют на стиль жанровые особенности. Хотя не исключено, что и над тем, и над другим вместе.

И сонеты Шекспира только подливают масла в огонь этих размышлений:

шекспировских коллокаций из Бсл: 7438
 7438 : 19425 = 0.382
 11500 : 19425 = 0.592
 шекспировских коллокаций из Мсл: 204
 204 : 19425 = 0.010
 1368 : 19425 = 0.070

Nposit	positSum
5	54
10	278
15	530
20	792
25	1321
30	1545
40	2293

50	3075
75	5210
100	8038

Мы, разумеется, не собираемся вот так сразу – даже осторожно – выдвигать предположение, что сонеты написал не Шекспир или не один Шекспир, просто в них меньше шекспировских коллокаций 36-ти пьес, чем во многих других текстах его современников, апокрифах или анонимных произведениях. Возможно, сонеты – особая жанровая форма индивидуального стиля, где меньше повторного.

Кстати, именно компьютерные подсчеты уже выявляли заметную разницу (по другим параметрам) между сонетами и шекспировским драматическим каноном⁸, так что сам по себе этот, возможно, не бросающийся в глаза при чтении, но выводимый из строгой математической статистики стилистический зазор между «Шекспиром сонетов» и «Шекспиром 36-ти пьес» не новость.

Скорее новость – обсчет по нашим параметрам знаменитого произведения Роберта Грина, как полагают многие шекспироведы, злейшего завистника Шекспира. Как раз в этом произведении сделан первый прозрачный намек на «потрясателя сцены» (shake scene), собственно этим оно и знаменито (хотя на это произведение стоило бы обратить более пристальное внимание)⁹.

«Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance»:

шекспировских коллокаций из Бсл: 4912
 $4912 : 11359 = 0.432$
 $7087 : 11359 = 0.623$
 шекспировских коллокаций из Мсл: 186
 $186 : 11359 = 0.016$
 $972 : 11359 = 0.085$

Nposit	positSum
5	43
10	130
15	400
20	587
25	893
30	1159
40	2128
50	3016
75	4931
100	7742



Эти параметры не намного, но лучше, чем у автора сонетов. Опять-таки опрометчиво было бы заявить, что Грин как автор «На грош ума...» чуть-чуть более Шекспир, чем автор «Шекспировых сонетов». И тут нужны дополнительные исследования, некоторые мы уже осуществили (см. ниже), предварительные результаты выводятся как частный случай применения нашей методики к более коротким отрезкам произведений.

Средние параметры Бсл по 36 пьесам Шекспира по отрезкам текста в 2000 слов такие:

$P = 0.875$ (0.871 – по другой методике определения среднего)

$P_{use} = 0.996$

Для сонетов и «На грош ума...» по Бсл имеем:

№ отрывка (2000)	P сонетов по Бсл	№ отрывка (2000)	P «На грош ума» по Бсл
1	0,478	1	0,486
2	0,549	2	0,564
3	0,567	3	0,540
4	0,552	4	0,541
5	0,565	5	0,575
6	0,519	6	0,545
7	0,521		Ср. 0,542
8	0,570		
9	0,559		
	Ср. 0,542		

Удивительное рядом: средняя плотность шекспировских коллокаций совпала до тысячных долей коэффициента!

Очень близка средняя плотность в отрывках «Обесчещенной Лукреции», «Венеры и Адониса» и поэзии Эдварда де Вера («Венера и Адонис» – 0,450 – отличаются от поэзии де Вера вообще всего на 3 тысячных):

№ отрывка (2000)	Р соединенных «Венеры и Адониса» и «Обещанной Лукреции» по Бсл	№ отрывка (2000)	Р лирики Э. де Вера по Бсл
1	0.443	1	0.422
2	0.449	2	0.471
3	0.435	3	0.448
4	0.439		Ср. 0.447
5	0.481	0.443	
6	0.478	0.449	
7	0.450	0.435	
8	0.456	0.439	
9	0.484	0.481	
10	0.489	2253	
11	0.456	Ср. 0.450	Для «Венеры...»!
12	0.422		
	Ср. 0.457		

Третья группа произведений составляет отдаленный фон и в какой-то степени может тестировать работу системы. Достаточно показать плотность шекспировских коллокаций по Бсл. Курсивом выделены минимальные значения по каждому произведению, полужирным – максимальные. Для удобства и наглядности в таблице и ниже в текстах из коэффициентов мы будем приводить только цифры после запятой (например, $876 = 0,876$), в четырехзначных числах первая цифра будет до запятой ($1234 = 1,234$).

№ отрывка (2000)	Byron Childe	Byron Juan	Carroll Alice in Wonderland	Chestert on The Ballad of the White Horse	Chestert on The Defend-ant	Christie Agatha The Mysteri-ous Affair at Styles	Christie Agatha The Secret Adver-sary	Coleridge Shake-speare Ben Jonson ...	Defoe The Further Adventures of Robin-son Crusoe	Dickens Bleak House	Dickens David Copper field
1	401	440	421	444	416	416	386	320	595	354	426
2	285	420	435	429	352	406	429	334	580	<i>415</i>	<i>414</i>
3	313	483	387	403	443	423	410	384	533	432	432
4	351	475	402	487	417	412	431	400	565	521	505
5	385	<i>404</i>	405	428	401	478	429	397	529	520	505
6	298	496	394	391	413	387	460	399	577	531	518
7	335	470	369	389	373	511	374	385	591	477	443
8	383	485	349	392	384	480	383	392	518	446	493
9	406	422	382	421	404	480	381	394	537	444	441
10	420	416	393		412	469	414	345	515	509	513
11	383	438	<i>308</i>		397	495	399	372	529	461	478
12	423	450	356		390	443	417	397	<i>495</i>	476	496
Сред-нее (ср. 431)	365	450	383	420	400	450	409	377	547	466	472
Пере-пад стили (ср. 105)	138	92	127	98	91	124	86	80	100	116	104

Прежде всего стоит заметить, что все произведения относительно однородны по присутствию в разных отрывках шекспировских коллокаций: максимальный перепад значений (138) в «Чайльд Гарольде» Байрона, минимальный – в работе Кольриджа о младших современниках Шекспира (80), средним (нормальным) перепадом можно считать примерно 100 единиц. Таким образом, количество шекспировских коллокаций в художественных текстах – это вовсе не случайное число и является, как можно предварительно судить по этим данным, достаточно стабильным показателем стили для определенного художественного произведения.

Мы видим, что отдаленный фон художественной литературы дает показатели от 365 (Байрон) до 547 (Дефо). За Дефо вслед идут два произведения Диккенса и одно Агаты Кристи. Средний показатель шекспировской плотности отдаленного фона 431.

С отдаленным фоном более или менее понятно: мы не думаем, что Дефо, Диккенс или Агата Кристи участвовали в создании текстов Шекспира. Наоборот, тексты Шекспира участвовали в создании Дефо и Диккенса. Тут все ясно: прямое и косвенное (через другие, также впитавшие Шекспи-

ра тексты) влияние. Но возьмем произведения Роберта Грина, на которые вроде бы (по сложившимся шекспироведческим представлениям) Шекспир влиять не мог, поскольку в «На грош ума» заявлено о смерти Грина.

Номер отрывка (2000)	Arbas to	Black Books Messeng er	Cicero's Amor	Debat e Betwe en Folly	Defen ce Cony catchi ng	Dispu - tation	Euph ies Censu re	France's Fortune s	Farew ell	Mourning & Garmen t	Never Too Late	Fiction	Gwydon ius	Mamilli a 1583
1	492	590	405	594	519	519	443	474	489	472	405	484	442	463
2	518	611	467	492	586	595	479	460	486	493	519	528	451	497
3	489	684	432	496	534	639	477	531	443	457	514	471	453	468
4	520	587	539		545	582	431	542	469	508	544	528	447	519
5	530		438		588	542	461	561	486	482	436	558	487	521
6	542		390		540	508	458	516	526	568	492	458	504	560
7	566		465		569	558	439	517	530	524	460	535	498	539
8	532		467		623	568	483	545	430	540	436	604	457	590
9	525		533		594	594	507	595	487	500	512	530	430	520
10	583		427		603	430	480	480	527	504	475	554	534	582
11			517			469	469	483	524	471	491	554	521	519
12			486				503	545	498	520	574		541	601
Ср. (559)	530	618	464	527	563	571	465	521	491	503	488	519	480	532
Пере- пад стиля (ср. 131)	94	97	149	102	104	131	64	135	100	110	169	193	111	138

Средний показатель плотности коллокаций пьес Шекспира по 14 произведениям Грина впечатляет: **559**, на 128 единиц выше, чем у отдаленного фона. Если исходить из того, что Шекспир не мог влиять на Грина, то в рамках классических представлений (Шекспир – это один единственный автор, а Грин – другой единственный автор) остается предполагать колоссальное влияние Грина на Шекспира. (Хотя теоретически можно предположить еще влияние какого-нибудь предшественника и на Грина, и на Шекспира, но на этой, черновой, стадии анализа такими тонкими вариантами влияния можно пренебречь). В этом, на первый взгляд, нет ничего невероятного. Юный будущий автор шекспировского канона зачитывался романами (романсами, точнее перевода, вернее просто калькируя, потому что английский термин romance мало общего имеет с нашим представлением как о романе, так и о романсе) и драмами Роберта Грина. Несколькостораживает уровень стилистического перепада как внутри отдельных произведений Грина (193, 169, 149: максимальные значения), так и между разными произведениями (перепад между средними показателями 154).

(Чтобы проверить гипотезу влияния Грина, нужно составить словники по Грину, аналогичные шекспировским, и сравнить с ними пьесы Шекспира и фона. Но эта проверка уже останется вне рамок данной статьи.)

Однако мы слишком рано нарушили наш собственный запрет на рассмотрение Шекспира как личности. Кто, собственно, дал нам право делать какие-то выводы о возрасте Шекспира и размышлять о том, что он мог читать в юности? Мы даже пока точно не знаем, один это автор или несколько. Мы знаем только, что Шекспир признан автором 36 пьес. Значит, и вернемся к анализу текстов Шекспира. Результаты анализа по Бл всех пьес Первого Фолио по 2000-м отрывкам тоже представим в виде таблиц.



Номер фрагмента (2000)	Antony and Cleopatra	All is well that ends well	As you like it	The comedy of errors	Coriolanus	Cymbeline	Midasummer night's dream	Hamlet	Henry IV 1	Henry IV 2	Henry V	Henry VI 1	Henry VI 2
1	815	789	994	817	791	892	817	815	844	824	727	739	
2	807	889	1011	864	811	876	755	851	894	974	790	779	910
3	840	806	924	887	847	850	874	789	874	863	860	827	959
4	823	859	938	962	812	829	850	946	903	955	770	814	922
5	871	990	793	915	868	804	868	907	858	805	772	836	856
6	828	933	913	933	809	782	774	782	920	879	764	835	813
7	791	968	944	947	789	847	885	860	894	935	787	835	834
8	826	948	972	1077	851	883	774	843	892	890	912	771	875
9	967	912	943		900	793		879	920	892	812	874	882
10	803	967	986		919	802		835	935	861	856	812	899
11	867	932	905		842	722		836	957	887	934	964	891
12	869	1016			856	995		883	978	905	827		899
13					865	827		805		992	830		997
14					803	1170		871					
15								870					
Ср.	842	908	938	903	840	839	825	851	906	897	819	812	882
Перепадстиля	176	201	218	148	128	273	130	157	134	187	207	135	146



Номер фрагмента (2000)	Henry VI 3	Henry VIII	Julius Caesar	John	Lear	Love's labor's lost	Measure for measure	The merry wives of Windsor	Macbeth	The merchant of Venice	Much ado about nothing	Othello	Romeo and Juliet
1	935	804	913	859	812	816	901	890	747	882	999	878	859
2	872	751	872	800	872	833	880	850	797	888	966	859	804
3	837	865	911	753	875	891	1029	971	798	906	1001	827	818
4	899	918	920	898	896	806	856	969	796	928	927	813	840
5	828	916	904	812	802	744	829	808	830	911	948	858	878
6	984	848	939	893	867	775	911	973	842	870	957	963	898
7	844	862	885	900	788	702	905	966	835	1018	970	961	734
8	936	832	921	906	790	779	891	815	796	921	945	927	923
9	869	866	927	819	847	878	926	922	959	933	973	888	943
10	875	962	978	872	772	814	935	824		962	955	968	883
11	864	891		887	874	993	936	966		1100	1084	927	855
12	911	867		874	911							935	870
13	888	865	917	85	846	804	909	899	805	922	964	889	859
Перепадстиля	176	171	106	153	115	189	200	167	95	148	74	155	209

Номер фрагмента (2000)	Richard II	Richard III	Twelfth night	The taming of the shrew	The tempest	Timon of Athens	Titus Andronicus	Troilus and Cressida	The two gentlemen of Verona	The winter's tale
1	792	868	865	855	780	816	756	840	893	793
2	827	921	929	882	743	878	848	700	940	826
3	773	912	950	910	816	810	797	708	924	895
4	845	955	919	976	801	894	873	776	877	867
5	980	945	932	841	853	823	839	812	905	827
6	819	967	963	829	801	693	859	866	893	849
7	868	1027	988	828	707	728	852	850	992	837
8	875	956	959	973	879	797	863	795	978	833
9	859	880	962	960		751	946	928	1000	894
10	936	983	972	930			813	797		944
11	884	820	924	924				850		834
12		873						751		904
13		899						823		850
14		858								
15		810								
Ср.	860	919	944	901	798	799	845	807	925	858
Перепад стиля	207	207	123	148	172	201	190	228	115	151
										Ср. для 36 пьес
										Ср. для 36 пьес

(Подчеркиванием выделены последние отрывки произведений меньше 1000 слов, где плотность коллокаций может резко увеличиваться чисто математически.)

Пока мы можем определенно сказать, что средний перепад стиля между отрывками в 2000 слов внутри шекспировских произведений для 36 пьес равен 158 против 105 в отдаленном фоне. Даже у очень разношерстного Грина средний уровень стилистического перепада ниже (131). Причины этого могут быть как чисто математические (у Шекспира, естественно, больше шекспировских коллокаций, а значит, и больше колебания числа этих коллокаций), так и историко-лингвистические (период становления английского языка в эпоху Шекспира, с одной стороны, и более устоявшийся язык в более поздние времена, с другой стороны). В любом случае, исходя лишь из анализа по Бсл как пьес в целом, так и их отрывков по 2000 слов, мы пока не находим оснований сокращать шекспировский корпус.

Однако, проанализировав полученные данные, мы можем подозревать участие соавторов в некоторых пьесах. Например, начальные 2000 слов «Тита Андроника» резко выбиваются по коэффициенту шекспировских коллокаций, но не так резко, чтобы наши подозрения превратились сразу в нечто большее, хотя ученые сейчас практически не сомневаются в участии в пьесе нешекспировской руки, точнее руки Джорджа Пила. То есть, именно говоря об этом произведении, мы можем в какой-то степени проверить адекватность методики. Если отрывки, где у нас подозревается соавторство, совпадут с отрывками неШекспира, полученными по другим методикам, значит, методики первый тест на адекватность выдержали. Если не совпадут, потребуется коррекция, правда, чьей методики (нашей или иных), заранее сказать трудно.

Большинство исследователей, занимавшихся проблемой атрибуции «Тита Андроника» и признававших факт соавторства, сходятся во мнении, что Дж. Пил написал первый акт, первую сцену второго акта и первую сцену четвертого акта. Тесты, проведенные с помощью компьютеров, это подтверждают¹⁰. Все эти исследования подсчитывали самые разные, но частные показатели стиля, начиная от соотношения мужских и женских окончаний стихов и кончая количеством более чем двусложных слов. Проведенный с помощью практического полного словника шекспировских коллокаций (133 тысячи единиц) анализ пьесы, последовательно разбитой на 2000-е и 1000-е отрывки, приводит к частично похожим выводам:



Номер фрагмента (2000)	Акт, сцена «Тита Андроника»	Плотность 2000-х	Плотность 1000-х	Номер фрагмента (1000)
1	1 акт	756	807	1
			807	2
2	1 акт	848	868	3
			905	4
3	1 акт (248 слов) 2 акт 1 сц. 752	797	869	5
	2.1. (295 слов) 2.2.		773	6
4	2.2.	873	912	7
			905	8
5	2.2. + 3.1. (207 слов)	839	841	9
			888	10
6	3 акт 2 сц. и	859	930	11
	4 акт 1 сц. (1012 слов)		844	12
7	4 акт 1 сц. (22 слова)	852	901	13
			884	14
8		863	902	15
			882	16
9		946	975	17
			1007	18
10		813	830	19
			855	20
	Среднее:	845 (по 36 пьесам 871)	897 (по 36 пьесам 901)	

Хотя мы видим, что наши 2000-е отрывки, естественно, не совпадают с делением по сценам, какие-то предварительные выводы сделать можно. Например, можно однозначно подтвердить, что текст первой половины 1 акта (чуть меньше) имеет показатель плотности коллокаций наименее шекспировский. Если признать, что соавтором был Пил, то самое начало в 2000 слов написал именно он. Затем 2000 слов идут со вполне шекспировскими показателями плотности. Возможно, вторую половину 1 акта все-таки написал главный Шекспир (условно пишем так, потому что при некоторых выводах из стилистических исследований и самого Пила логично считать Шекспиром). Самые последние 248 слов 1 акта и 1 сцена 2 акта (1047 слов) входят в нашу третью порцию по 2000 слов, которая имеет показатель плотности ниже среднего по пьесе и ниже среднего по 36 пьесам.

Вполне можно предположить авторство Пила. А вот последний отрывок, обычно приписывающийся Пилу, мы по анализу 2000-х отрывков атрибутировать не можем, потому что он занимает лишь половину нашего шестого отрезка текста и самое начало седьмого. Однако и по анализу 1000-х отрывков картина получается неоднозначная. С одной стороны, наш 12-й отрывок, в который почти полностью вмещается подозреваемая на авторство Пила 1 сцена 4 акта, достаточно резко отличается от предыдущего, 11-го и последующего, 13-го. С другой стороны, в целом 12-й отрывок в 1000 слов вполне вписывается в шекспировские показатели. Если этот 12-й отрывок считать нешекспировским, то и 9, и 19 отрывок тоже нужно считать нешекспировскими по этим показателям.

Однако в целом наши результаты не противоречат результатам, полученным по другим методикам, да и, конечно, сами методики, которые сейчас применяются, наш подход никоим образом не отрицает. Главное отличие предлагаемой методики состоит в глобальности стилистического анализа: это **сплошной** анализ текста, который раньше можно было проводить только в ручном режиме, а значит, охватывались только незначительные отрезки текста в единицу времени, сопоставимую с творческой жизнью исследователя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Bolton W. The Bard in Bits: Electronic Editions of Shakespeare and Programs to Analyze Them // Computers and the Humanities. 1990. Vol. 24. № 4 (Aug.). P. 275–287.
- ² Lowe D., Matthews R. Shakespeare Vs. Fletcher: A Stylometric Analysis by Radial Basis Functions // Computers and the Humanities. 1995. Vol. 29. № 6 (Dec.). P. 449–461.
- ³ Elliott W.E., Valenza R.J. A Touchstone for the Bard // Computers and the Humanities. 1991. Vol. 25. № 4 (Aug.). P. 199–209.
- ⁴ Eftekhari A. Fractal geometry of texts: An initial application to the works of Shakespeare // Journal of Quantitative Linguistics. 2006. Vol. 13. № 2–3. P. 177–193.
- ⁵ Simonton D.K. Lexical Choices and Aesthetic Success: A Computer Content Analysis of 154 Shakespeare Sonnets // Computers and the Humanities. 1990. Vol. 24. № 4 (Aug.). P. 251–264.
- ⁶ <http://research.cs.wisc.edu/niagara/data/shakes/shaksper.htm>
- ⁷ Ward E.Y. Elliott and Robert J. Valenza. Shakespeare's Vocabulary: Did it Dwarf All Others? // Stylistics and Shakespeare's Language / Eds Mireille Ravassat and Jonathan Culpeper. London; New York, 2011. P. 34–41.
- ⁸ Zhang Katherine T., Zhang Zhiyi. Shakespearean Sonnets versus Shakespearean Canon // Journal of Quantitative Linguistics. 2010. Vol. 17. № 2. P. 81–93.
- ⁹ Пешков И.В. Почему Роберт Грин за грош ума (остроумия) каялся на миллион, или Львиная природа авторства // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012. С. 97–126.
- ¹⁰ Peshkov I.V. Pochemu Robert Grin za grosh uma (ostroumija) kajalsja na million, ili L'vinaja priroda avtorstva // Bestiarij v slovesnosti i izobrazitel'nom iskusstve. Moscow, 2012. P. 97–126.
- ¹¹ MacDonald P. Jackson. Studies in Attribution: Middlemarch and Shakespeare. Salzburg, 1979. P. 147–153; Tarlinskaja M. Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies. New York, 1987. P. 121–124; Vickers B. Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays. Oxford, 2002. P. 219–239.



А.И. Федута (Минск, Беларусь)

«И ПРИМЕШЬ ТЫ СМЕРТЬ ОТ КОНЯ СВОЕГО...»

(«Метценгерштейн» Эдгара По и
«Красный жеребец» Георгия Чулкова)

В статье рассматривается использование российским писателем-символистом Георгием Чулковым образа коня как символа революционного насилия. Обращается внимание на сходство трактовки образа в новеллах Чулкова и американского романтика Эдгара По. Новелла Чулкова «Красный жеребец» вписывается в общий контекст темы революции в творчестве символистов 1910–20-х гг.

Ключевые слова: Эдгар По; Георгий Чулков; романтизм; новелла; революция; символизм; символический анархизм; компаративистика; интертекстуальность.

Памяти Н.Д. Тмарченко

Революционная эпоха по-разному актуализирует классические образы, начиная от христианских (вспомним «терновый венок революций» В.В. Маяковского или блоковского Христа, незримо идущего впереди дежурного патруля) и до значительно более поздних, но также наполненных потенциалом возможных толкований.

В 1994 г. впервые по рукописи был опубликован (а в 1999 г. републикован) рассказ известного русского литератора Серебряного века Георгия Ивановича Чулкова (1879–1939) «Красный жеребец», созданный, по мнению комментатора, в первой половине 1920-х гг.¹ При жизни автора он не публиковался, что объясняется, на наш взгляд, вполне реалистическим описанием революции в русской деревне, уже не приемлемым для советской литературы: напомним, что и написанная в 1923 г. повесть В.Я. Зазубрина «Щепка» была опубликована только в 1989 г.

Фабула рассказа проста. В 1905 г. – год начала первой русской революции – умирает барин Степан Булатов, владелец конского завода. Перед смертью он прощается не с семьей даже, а с любимым жеребцом Султаном, который ведет себя совершенно пристойно случаю – как человек: «– Милый! Сынок! – сказал Степан Федорович, когда конь, фыркнув, мотнул головой, как будто кланяясь, как будто прощаясь с хозяином»² (далее ссылки на текст рассказа даются непосредственно в тексте, в круглых скобках после цитаты с указанием страницы). Наследницами имения Булатова становятся его вдова и дочь, которым через четырнадцать лет – срок указан автором точно, то есть события рассказа отнесены к 1919 г. – под давлением крестьян приходится покинуть имение. Разграбив барский дом и надругавшись над жестоким управляющим, крестьяне добираются до конюшни. И поскольку наследник Султана, племенной жеребец Султан III, становится камнем преткновения, погромщики решают попросту убить



его – сжечь, чтобы не доставался он никому. Султана обвязывают паклей, поджигают ее, и горящий конь покидает разграбленное барское имение – скачет, подстегиваемый болью и страхом, вперед, к неумолимой и неизбежной смерти.

Рассказ Чулкова буквально пронизан цитатами и реминисценциями из русской классической литературы (сразу оговоримся, что тема «всадников Апокалипсиса» не является предметом рассмотрения в настоящей работе). Премудрая старуха, Агафья Родионовна (отсылка к образу пушкинской няне – напомним, что Г.И. Чулков был биографом Пушкина), пытаясь растолковать причины напастей, обрушившихся на крестьян, обещает, что «придут с Востока косоглазые и все разьяснят» (с. 592–593). Читателю-современнику очевидна отсылка к стихотворению В.С. Соловьева «Панмонголизм»:

От вод малайских до Алтая
Вожди с восточных островов
У стен поникшего Китая
Собрали тьмы своих полков.
<...> О Русь! забудь былую славу:
Орел двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен³ –

и к навеянному соловьевскими строками классическому блоковскому:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, Скифы – мы! Да, азиаты – мы, –
С раскосыми и жадными очами⁴.

Очевидно, что эта все видевшая и все знающая чулковская старуха вызывает в памяти странницу Феклушу из драмы А.Н. Островского «Гроза» (имеем в виду монолог Феклуши о «последних временах» в первой сцене третьего действия «Грозы»⁵), точно так же, как ее внешность – «шестидесятилетняя, плешивая, все как будто приплясывала, рыжими глазенками впивалась в собеседника» (с. 592) – отчасти позаимствована у старухи-процентщицы из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского: «Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазами, с маленьким острым носом и простоволосая»⁶. И далее: «Светлые, с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки...»⁷. В рассуждениях повествователя в «Красном жеребце» в какой-то момент начинают звучать ернические интонации Федора Павловича Карамазова: «Ведь все мы люди – как псы смердящие.



А духовной трапезы нету – крох-то и негде подобрать. Монахи, что ходят по морю, как по суше, далече – где их достать» (с. 593). Налицо отсылка к обмену репликами Смердякова – «... никто в наше время, не только вы-с, но и решительно никто, начиная даже с самых высоких лиц до самого последнего мужика-с, не может спихнуть горы в море, кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то, может, где-нибудь там, в пещере египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе...» – и Федора Павловича – «... так двух-то таких, что горы могут сдвигать, ты все-таки полагаешь, что есть они? Иван, заруби черту, запиши: весь русский человек тут сказался!»⁸ (с. 593).

С особой жестокостью достается у Чулкова героям «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и родившейся не без влияния его теорий проповеди женского равноправия А.М. Коллонтай: «Говорят, потом завелась особая порода людей. Это так называемые сознательные. У этих все было точно и ясно. И они все понимали. Гром ли грянет, они сейчас об электричестве что-нибудь скажут умное; умрет ли кто, они сейчас спешат разрезать мертвецу живот и, посолив внутренности, посмотреть, что у него там такое в животе; изменит ли баба мужу, сейчас они ей объяснят, что это ничего, что с нее не взыщется, ибо она трудовая пчела, а не какая-нибудь дармоедка-буржуйка». Ср. у Чернышевского: «Таких людей, как Рахметов, мало: я встретил до сих пор только семь-восемь образцов этой породы <...> Сходства не было ни в чем, кроме одной черты, но она одна уже соединяла их в одну породу и отделяла от всех остальных людей»⁹ (с. 593) – и у Коллонтай: «"Закрепление" женщины за домом, выдвиганье на первый план интересов семьи, распространение прав безраздельной собственности одного супруга над другим – все это явления, нарушающие основной принцип идеологии рабочего класса – "товарищеской солидарности", разрывающие цепь классовой сплоченности. Понятие собственности одной личности над другой, представление о "подчинении" и "неравенстве" членов одного и того же класса противоречит самой сущности основного пролетарского принципа – "товарищества"»¹⁰. (Непосредственно же в тексте рассказа Чулкова очевидна отсылка к названию книги А.М. Коллонтай «Любовь пчел трудовых» – М., 1923). Ну, и, наконец, угроза побежденного в споре барского заступника Кассиана-огородника (имя не случайно: святому Кассьяну посвящен день 29 февраля, бывающий, как известно, раз в четыре года) кузнецу Трифону, настаивающему на погроме – пушкинское почти «Ужо тебе!»¹¹ (с. 595) – легко вписывает «революционный» текст Г.И. Чулкова в общероссийский литературный контекст: революционное насилие, как и государственное насилие вообще, постоянно берет верх над попытками индивидуума добиться гуманного отношения к слабейшему человеку.

Однако в целом сюжет чулковского рассказа очевидно ориентирован на память современного ему читателя о другом тексте – тексте мистическом и загадочном. Речь идет о новелле великого американского писателя



Эдгара Аллана По «Метценгерштейн», впервые опубликованной в 1832 г. и переведенной на русский язык в 1884 г.

Место действия новеллы – Венгрия. Юный барон Фредерик Метценгерштейн отличался редкостным злонравием и, в конце концов, «переиродил самого царя Ирода»¹²: по слухам, именно он отдал приказ поджечь имение соседа, графа Вилгельма Берлифитцинга. (Далее ссылки на новеллу см. в тексте после цитаты в круглых скобках с указанием страницы). Немошный граф погибает в языках пламени, пытаясь выпустить лошадей из горящей конюшни, однако дух его переселяется вначале в «огромного коня диковинной масти» (с. 9), вытканного на старинном гобелене, изображающем гибель предка Берлифитцинга от рук предка Метценгерштейна, а затем и в реального коня «огненно-рыжей масти» (с. 10). После этого вся жизнь молодого барона сводится к попыткам преодолеть страх, овладевающий им в момент скачки на странном коне. И, в конце концов, Фредерик Метценгерштейн погибает, когда не подчинившийся ему конь вносит его в его собственный пылающий замок, чтобы сгинуть «вместе с всадником в огненном смерче» (с. 13).

Трудно отрицать несомненное сходство между рассказом Георгия Чулкова и новеллой Эдгара По. Мы не знаем наверняка, был ли Чулков знаком с «Метценгерштейном», но тот факт, что он следил за публикациями переводов американского романтика на русский язык, был поклонником и пропагандистом творчества По, а также прослеживал его влияние на современных российских писателей, бесспорен. В частности, по его мнению, «одним из тех гениальных поэтов, которые указали новые пути для творчества, взорвали скалы и открыли за ними новые дали, был Эдгар По. Мелодии, им найденные, разрабатывались и разрабатываются во всемирной литературе целым рядом художников. Эти торжественные повторения образов и заклинаний, эти гипнотизирующие эпитеты, властные слова и стремительный ужас смыкающихся фраз, которые входят одна в другую, как звенья цепи, все это увлекает многих из нас. Одним из наиболее талантливых подражателей Эдгара По нужно признать Леонида Андреева»¹³. В обоих текстах – и у По, и у Чулкова – действие начинается расставанием с жизнью хозяина коня и переселением его души в четвероногого любимца – с той разницей, разумеется, что для По это переселение (в художественном мире его новеллы) является несомненным фактом, а Чулков попросту не акцентирует на этом внимания – для него важно иное: красный конь становится символом старой, помещичьей России, скончавшейся вместе с барином Булатовым в 1905 г. При этом кони и люди для современников Г.И. Чулкова уравниваются в смерти еще и потому, что де факто их уравнивала Первая мировая война. Вместимость вагонов, идущих на фронт, как известно, определялась численностью размещающихся в них согласно нормам людей и лошадей. А.А. Блок писал: «Люди – крошечные, земля – громадная. Это вздор, что мировая война так заметна: довольно ма-



ленького клочка земли, опушки леса, одной полянки, чтобы уложить сотни трупов людских и лошадиных. А сколько их можно свалить в небольшую яму, которую скоро затянет трава или запорошит снег!»¹⁴.

Однако кроме этого сходства между текстами русского анархического символиста и американского романтика есть и еще одно немаловажное обстоятельство. Дело в том, что история красного коня Султана у Чулкова становится своего рода продолжением истории огненно-рыжего коня из новеллы По.

Что изображает в своей новелле По? Крушение разбойного мира Метценгерштейнов и Берлифитцингов – мира, в котором существуют преступления без наказания. Конь, в которого вселяется душа графа Вильгельма, – жертва Метценгерштейна – одновременно становится его убийцей, потому что иначе не восстановить высшую справедливость, предусмотренную старинным преданием.

У Чулкова жестокий и беспощадный разбой, учиненный мужиками, становится выражением этой высшей справедливости – можно сказать, что Чулков иллюстрирует тезисы из уже процитированной нами статьи А.А. Блока «Интеллигенция и революция» (1918):

«Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господ показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью.

Все так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают.

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать “лучшие”»¹⁵.

(В приведенной цитате обращают на себя внимание два момента. Первый – очевидно не случайный: пассаж Блока о насилии над девками в «любезных сердцу барских усадьбах» совпадает с микросюжетом о судьбе насильника-управляющего в рассказе Чулкова. И второй – быть может, случайный: Блок упоминает *коня*, которым прошлое не объедешь.) Неслучайно сами мужики не хотят насилия над теми, кто у них самих с насилием не ассоциируется, – они просят женщин, вдову и дочь Булатова, добровольно покинуть обреченное имение:

«Вы уж уважьте нас. Степан Федорович, покойный, царство ему небесное, хороший был человек. <...> Да вот мир порешил, значит, землю вашу поделить и все прочее, так чтобы вам покойнее было, просим вас уехать сегодня в город – и молодую барыню тоже» (с. 596–597).



И Марья Николаевна с Наташей соглашаются «уважить» просителей, признавая в данном случае за ними отнюдь не только право силы, но и нечто большее. Это, кстати, привносит в авторскую интонацию Чулкова серьезность, которая, на наш взгляд, отнюдь не свойственна новелле Эдгара По. Исследователями уже отмечалось: «Одни видят в “Метценгерштейне” пародию на рассказы “немецком духе”, другие утверждают, что автор, задумав его как пародию, отошел от первоначального замысла и написал серьезный рассказ»¹⁶. В отношении к рассказу Г.И. Чулкова таких расхождений, на наш взгляд, быть не может: По создает некоторую идейную конструкцию, Чулков пишет о том, что могло иметь место в реальности. Именно поэтому ирония в его повествовании не присутствует.

Конь диковинной окраски, огненно-рыжий, как пламя революции, вносит своего убийцу в его горящее и рушащееся имение – у Эдгара По. Конь, рыжий, в отличие от новеллы По, не из адской бездны – из барской конюшни, хорошего завода конь, Султан III, подожженный мстителями-мужиками, несется из горящего и рушащегося мира барских имений – у Георгия Чулкова.

Всюду пламя. Всюду смерть. В каком бы направлении ни мчался охваченный пламенем жеребец.

«Мистический анархизм» Георгия Чулкова в его рассказе оказывается синтезом мистицизма американского романтика и анархией революционной борьбы – борьбы сродни той буре, которую предрекала и призывала русская интеллигенция.

Показательно, что в 1912 г. появляется одно из самых знаменитых живописных полотен предреволюционной эпохи – «Купание красного коня» К.С. Петрова-Водкина, в котором неведомое будущее также связано с образом коня диковинной масти (истоки этого образа в творчестве художника в данной статье мы не рассматриваем). Мальчик, сидящий на коне, ничего не предчувствует, его спокойствие сродни сну. Но косящий глаз коня показывает, что он – не спокоен. Он – чувствует.

Это очень точно заметил Рюрик Ивнев в стихотворении, посланном К.С. Петрову-Водкину под впечатлением от выставленной картины:

Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся,
С истомным юношей на выпуклой спине
Ты, как немой огонь, вокруг костра клубящийся,
О многом знаешь ты, о многом шепчешь мне.
Зрачки расширились...¹⁷.

Что чувствует? Возможно, языки пламени, в котором погибнет он сам, и сидящий на его спине подросток, и весь мир. Как пророчески писал Александр Блок,

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...¹⁸

С небольшой разницей. И кобылица не степная, а, стало быть, не свободная, и полет ее оставляет след не только на мятом ковыле, но и на человеческих жизнях.

Автор искренне благодарен профессору РГГУ Д.М. Магомедовой за ценные замечания, высказанные ею в процессе работы над данным текстом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Михайлова М.В. Комментарии // Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1999. С. 795. Михайлова М.В. Kommentarii // Chulkov G.I. Gody stranstvij. Moscow, 1999. P. 795.
- ² Чулков Г.И. Красный жеребец // Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1999. С. 590. Chulkov G.I. Krasnyj zherebets // Chulkov G.I. Gody stranstvij. Moscow, 1999. P. 590.
- ³ Соловьев В.С. Панмонголизм // Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 104. Solovjev V.S. Panmongolizm // Solovjev V.S. Stikhotvorenija i shutochnye pjesy. Leningrad, 1974. P. 104.
- ⁴ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 77. Blok A.A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: In 20 vol. Vol. 5. Moscow, 1999. P. 77.
- ⁵ Островский А.Н. Гроза // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 236–237. Ostrovskij A.N. Groza // Ostrovskij A.N. Polnoe sobranie sochinenij: In 12 vol. Vol. 2. Moscow, 1974. P. 236–237.
- ⁶ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970. С. 10. Dostoevskij F.M. Prestuplenie i nakazanie. Moscow, 1970. P. 10.
- ⁷ Там же. С. 64. Ibidem. P. 64.
- ⁸ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 120. Dostoevskij F.M. Brat'ja Karamazovy // Dostoevskij F.M. Polnoe sobranie sochinenij: In 30 vol. Vol. 14. Leningrad, 1976. P. 120.
- ⁹ Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975. С. 202. Chernyshevskij N.G. Chto delat'? Iz rasskazov o novykh ljudjakh. Leningrad, 1975. P. 202.
- ¹⁰ Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М., 1919. С. 60. Kollontaj A.M. Novaja moral' i rabochij klass. Moscow, 1919. P. 60.
- ¹¹ Пушкин А.С. Медный всадник. Петербургская повесть // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 5. М.; Л., 1948. С. 148. Pushkin A.S. Mednyj vsadnik. Peterburgskaja povest' // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij: In 16 vol. Vol. 5. Moscow; Leningrad, 1948. P. 148.
- ¹² Цит. по изд.: По Э.А. Метценгерштейн // По Э.А. Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 8.

As cited in: По Э.А. Metcengershtejn // По Э.А. Полное собрание рассказов. Moscow, 1970. P. 8.

¹³ Чулков Г.И. Третий «Сборник» товарищества «Знание» за 1904 г. СПб. 1905 г. Ц. 1 руб. // Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 303.

Chulkov G.I. Tretij "Sbornik" tovarishchestva "Znanie" za 1904 g. Saint-Petersburg. 1905 g. C. 1 rub. // Voprosy zhizni. 1905. № 1. P. 303.

¹⁴ Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 230.

Blok A.A. Intelligentsija i revoljutsija // Blok A.A. Sobranie sochinenij: In 6 vol. Vol. 4. Leningrad, 1982. P. 230.

¹⁵ Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 235.

Blok A.A. Intelligentsija i revoljutsija // Blok A.A. Sobranie sochinenij: In 6 vol. Vol. 4. Leningrad, 1982. P. 235.

¹⁶ Осипова Э.Ф. Ральф Эмерсон и американский романтизм. СПб, 2001. С. 85–86.

Osipova E.F. Ralf Emerson i amerikanskij romantizm. Saint-Petersburg, 2001. P. 85–86.

¹⁷ Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 158. Petrov-Vodkin K.S. Pis'ma. Statji. Vystuplenija. Dokumenty. Moscow, 1991. P. 158.

¹⁸ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. М., 1997. С. 170.

Blok A.A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem. Vol. 3. Moscow, 1997. P. 170.



Катерина Сокрута (Донецк, Украина)

ПЕРФОРМАТИВНОЕ СОБЫТИЕ «ИМЕНОВАНИЯ МИРА» В РОМАНЕ А. БАРИККО «МОРЕ-ОКЕАН»

Роман итальянского писателя А. Барикко «Море-океан» рассматривается как пример особого типа современных произведений, для которых событие рассказывания оказывается важнее рассказываемого события. К романам с обостренной «проблематикой говорения» автор статьи относит также «Остаемся зимовать» Ш. Джонса, «Книжный вор» М. Зузака, «Атлас, составленный небом» Г. Петровича, «Жутко громко и запредельно близко» Д.С. Фоера и другие. Их цель – изменить точку зрения читателя на возможности коммуникации и порождаемые ею причинно-следственные связи, подобрать ключ «к произнесению мира». В статье показывается, что «именование мира» в романе «Море-океан» задается писателем не в аспекте номинации, но в аспекте коммуникации. Иллюстрируя необходимость такого «именования», роман становится, по сути, нарративом о перформативе – усилии преобразования мира, вовлекающем читателя в решение проблемы прояснения границ и возможностей речевых практик и онтологической сути бытия-общения.

Ключевые слова: перформатив; нарратив; «именование мира»; событие; речевой акт.

Среди многообразных тенденций развития современного романа, можно выделить одну, как нам кажется, немаловажную особенность, а именно – появление целого ряда произведений, для которых, в терминологии М.М. Бахтина, событие рассказывания оказывается гораздо важнее самого рассказываемого события. В центре такого повествования – не характеры или поступки персонажей, не события их жизни, не дела, но слова или даже слово, служащее не изложением события, но самим событием. Высказывание или остро осознанная необходимость в нем воспринимаются героями как условие существования. Именно событие говорения им предстоит пережить, чтобы осознанно состояться в мире. Речевой акт в каком-то смысле предшествует их бытию и осуществляет его. «В начале было Слово» – первая строка пролога Евангелия от Иоанна, – более не метафора, но изначально заданная потребность субъекта в речевой саморепрезентации. И произведение во всей его полноте, по воле автора, осознается читателем в первую очередь как проблема высказывания, где для персонажей важно говорение и понимание, либо его отсутствие, а для нарратора – свидетельство необходимости этого процесса. Герой постоянно сталкивается с тем, что для него невозможно выразить мир в слове и, следовательно, невозможно его понять. Главная интрига такого произведения – интрига высказывания, главная коллизия – мучительные взаимоотношения человека и слова, слова и мира, мира как слова.

По мысли Ф.Д. Джеймсона, перед нами не столько литературная форма или структура, сколько «эпистемологическая категория», «бес-



содержательная форма», налагаемая спецификой нашего восприятия на неоформленный «сырой поток реальности», и, следовательно, у мира есть только тот смысл, которым мы его наделяем¹.

Речевой акт в данном случае предстает как перформативное высказывание, преобразующее мир из состояния хаоса в состояние порядка. И герои, и нарратор, каждый на своем горизонте видения, осуществляют, тем не менее, единую авторскую сверхзадачу, сводящуюся к демонстрации пределов языка и необходимости такого речевого усилия, которое смогло бы воплотить глубину происходящего не описательно и не метафорически, но *на самом деле*.

К романам с обостренной «проблематикой говорения» можно отнести достаточно большое количество произведений в литературе XX в., которые, при наличии других критериев, трудно представить в одном смысловом ряду. Начиная с произведений признанных «больших художников»: М. Павича, Ж. Сарамбо, Т. Уайлдера, – этот ряд может быть продолжен многими относительно новыми «культовыми» романами: «Море-океан» А. Барикко, «Остаемся зимовать» Ш. Джонса, «Книжный вор» М. Зузака, «Атлас, составленный небом» Г. Петровича, «Жутко громко и запредельно близко» Д.С. Фоера и многими другими.

Помимо явного интереса критики и публики, все они объединены особым целеполаганием: не просто рассказать читателю о проблеме взаимопонимания между героями и миром, но сделать так, чтобы точка зрения читателя на возможности коммуникации как таковой и порождаемые ею причинно-следственные связи претерпела существенные изменения. Уверенность в том, что следует подобрать ключ «к произнесению мира» и что сам текст может послужить таким ключом, обуславливает их часто необычную форму и усложненную жанровую природу.

Для такого рода произведений, в силу их особой заданности и своеобразной организации, необходим релевантный исследовательский подход. Традиционная поэтика в данном случае далеко не всегда оказывается подходящим инструментарием, в силу ее ориентации на классический роман с привычными правилами композиции.

Поскольку речь идет о художественно преображенной, но реально существующей проблеме говорения, одним из самых плодотворных путей нам представляется рассмотрение таких произведений в нарратологическом аспекте. При этом нарратология, представляющая собой «динамично разрастающуюся ветвь познания, направленного на область сюжетно-повествовательных явлений культуры»², может не только предложить некие принципы анализа, но обозначить переход к новой парадигме, знаменующей появление в литературе особого типа романа, который еще не вполне осознается таковым.

В качестве примера для рассмотрения нами был выбран роман итальянского прозаика А. Барикко «Море-океан», принесший автору широ-

кую известность. Для демонстрации некоторых процессов и возможностей анализа в актуальном исследовательском контексте мы рассматриваем роман в свете его основной проблематики – проблематики высказывания, именования мира.

Роман состоит из трех частей: «Таверна “Альмайер”», «Морское чрево» и «Возвратные песни», вторая – кульминационная, предшествует двум другим во времени и, одновременно, связывает их как событие, обуславливающее пролог и эпилог. Действие романа разворачивается в небольшой таверне на берегу моря, где пересекаются судьбы героев, каждый из которых привозит к морю свою беду в надежде получить то, что ищет. Художник Плассон пишет море, профессор Бартльбум пишет энциклопедию, падре Плюш надеется, что море исцелит его подопечную – больную девушку Элизевин, мадам Девериа, по настоянию супруга, лечится от любви к доктору Савиньи, моряк по имени Томас, вместе с которым Савиньи пережил кораблекрушение, приезжает, чтобы отомстить ему. В первой части в каждой главе появляется новый герой, затем – по нескольку в одной, и мы словно наблюдаем, как постепенно заполняется сцена, как истории героев начинают размыкаться навстречу друг другу. Однако само говорение проблематизируется на фоне авторского замысла и в таком проблематизированном виде задается в системе координат художественного мира, воля автора проявляется посредством обратного движения: вместо «стилистически индивидуализированной речи» герои наделены стилистически индивидуализированной немой. Не окончательной, разумеется, но частичной: косноязычие каждого уникально, оно отражает характер и говорит о человеке больше, чем любая речевая характеристика. При этом знаменитый витгенштейновский принцип «о чем нельзя говорить, о том следует молчать» в данном случае не подходит, повествование требует говорения.

«Именованье» как таковое задается автором не в аспекте номинации – не нужно заново называть предметы и события, они уже названы, – но в аспекте коммуникации: чтобы найти утраченное место в мире, героям следует придать смысл собственному существованию. Это сложно еще и потому, что при пристальном внимании нарратора к речи героев и постоянном комментировании того или иного высказывания читатель быстро перестает принимать слова на веру, чувствуя их несоответствие реальному положению вещей. Все диалоги героев в первой части романа оказываются манифестацией их кажущейся жизни, не имеющей отношения к действительности.

Но, как мы знаем, роман – это «многостильное, разноречивое, разноголосое явление»³, предполагающее «стилистически индивидуализированные речи героев», «разнородные стилистические единства», которые, входя в роман, «сочетаются в нем в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого»⁴.

Однако нарратор повествует не об индивидуализированной речи, но о речевой хромоте героев, словно набрасывает портрет, – и, по сути, так оно и есть: «Особенность Плассона состояла в том, что он никогда не заканчивал фразу. Не мог – и все. А если и достигивал до конца, то лишь тогда, когда во фразе было не больше семи-восьми слов. Поэтому в разговоре с незнакомыми людьми он обходился фразами-недомерками»⁵ (Далее роман цитируется по этому изданию, с указанием страниц в скобках после цитат).

При этом позицию повествователя можно обозначить как «взгляд из-за плеча» – он все время находится рядом с героями, но обращается при этом к читателю, как внутреннему адресату, как наблюдатель говорящий – к наблюдателю безмолвному: «– Это вы барон? – Если бы. Ответ вполне в духе падре Плюша. Он не умел сдерживаться. И вечно говорил не то, что нужно» [31].

Профессор Бартльбум пытается объяснить мадам Девериа, что он исследует, глядя на край волны, – ему нужно понять, где заканчивается море – и, конечно, ничего не выходит, пока на помощь не приходит нарратор, усиливающий высказывание персонажа: «Бескрайнее море, море-океан, неоглядная гладь, жестокая и всемогущая, – в каком-то месте, в какой-то миг оно обрывается, необъятное море иссякает в крошечной точке: раз-два и готово. Вот, что хотел сказать Бартльбум» [43].

И так далее. Даже болезнь Элизевин – что-то нервное, выражающееся в чрезмерной чувствительности, – передается с помощью метафор говорения: «Да-да... лица бывают страшные, правда ведь? Такие лица... такие настоящие, будто сейчас набросятся на тебя, эти лица орут, понимаете, о чем я? Они орут на тебя...» [33].

Все события романа разворачиваются на фоне моря, однако также верно утверждение, что море само по себе выступает событием. Стихия, чье бытие является подлинным, довлеющим самому себе, не нуждающимся в другом, чтобы существовать, – противопоставляется полной сомнений эмпирической зыбкой жизни героев и становится предметом их постоянных размышлений. Но и разговоры о море – коммуникативное усилие, дающее надежду на саморепрезентацию и эксплицитную саморефлексию, что, в свою очередь, обуславливает феномен перформативности текста.

Перформативный в традиционном понимании, т.е. «действующий» текст романа приводит в движение целую систему свойств высказывания, которое, по мысли автора, способно изменить мир. В данном случае из всех этих свойств наиболее значимыми оказываются два аспекта – исполнение речевых актов и идентификация субъектов. Каждый персонаж не просто рассказывает свою историю, но стремится повлиять на ход вещей. Понимание того, что ничего не существует до тех пор, пока не будет высказано, рассказано, сказано, и только после этого – обретет смысл, ставит героев, а следом за ними и читателя, в необычайно сложное положение.

Никто не может сказать главного, но и молчать не может, герои мучаются говорением, спотыкаются на том, чего мы привыкли не замечать.

Больше всех достается профессору Бартльбуму, в силу его склонности к точным научным формулировкам и точным фактам. Вся его точность оказывается условностью, формой, не обязательной для сути.

Ирония повествователя сопровождает каждый эпизод, связанный с этим персонажем: «До таверны “Альмайер” можно было дойти пешком по тропинке, спускавшейся от часовни Святого Аманда; либо доехать в экипаже по дороге на Куартель; либо доплыть на барже вниз по реке. Профессор Бартльбум добрался до нее по воле случая» [111].

По Бахтину, «ответное понимание – существенная сила, участвующая в формировании слова, притом понимание активное, ощущаемое словом как сопротивление или поддержка, обогащающие слово»⁶. Лишая героев подобного понимания, автор исподволь меняет мировоззрение читателя, делая внезапно сложными для объяснения самые привычные вещи:

«– Профессор-то? Ну, это профессор.

– Ничего себе имечко.

– Никакое это не имечко. Профессор – это я сам и есть. Я учу, понимаете? Когда я иду по улице, мне говорят: “Добрый день, профессор Бартльбум”, “Добрый вечер, профессор Бартльбум”» [21].

Конечно, таким образом не удастся ничего объяснить, и о провале коммуникативного усилия мы вновь узнаем, благодаря комментарию нарратора: «Профессор Бартльбум – с этого момента просто Бартльбум – взял полотенца» [21].

Под угрозой оказывается принципиальная возможность понимания. Очевидно, что речь идет о пределах выразимого в языке, о тех тонких психологических границах, которые легко нарушить, подвергая сомнению очевидные вещи. «Что необходимо знать, – спрашивал Л. Витгенштейн, чтобы недвусмысленно и без излишних аргументов использовать такие слова, как “стул”, “лист” или “игра”?»⁷.

В романе профессор Бартльбум пишет «Энциклопедию пределов, встречающихся в природе, с кратким изложением границ человеческих возможностей»: «Недавно я завершил раздел “Закаты”. Знаете, все же это гениально, что дни кончаются. Гениально... Там, где природа решает поместить свои пределы, рождается незаурядное зрелище» [46].

Значение этого вывода, конечно, выше горизонта видения отдельного персонажа. Там, где природа решает поместить пределы языка, по мнению автора, рождаются удивительные явления – новое слово и новый мир. Проникнуть в него можно, лишь научившись говорить *по-настоящему*. Но возможно это лишь в ситуации некоего предела существования, где форма ничего не значит по сравнению с сутью.

Такого рода ситуации умеет замечать падре Плюш, сочиняющий особые молитвы. Среди них есть «молитва человека, который падает в овраг

и не хочет умирать», «молитва картавого мальчика», «молитва старика, у которого трясутся руки». Положение, в котором человек никому не может лгать, – в том числе и себе – и есть истинное. И особый смысл в ситуации молитвы приобретает мысль Бахтина о том, что «говорящий пробивается в чужой кругозор слушателя, строит свое высказывание на чужой территории, на его, слушателя, апперцептивном фоне»⁸.

Познание истины сопровождается отчаянием. Так, доктор Савиньи и матрос Томас, оказавшиеся вместе с сотней людей на плоту посреди океана, видевшие, как быстро человек сходит с ума и теряет облик, лучше других знают, что такое море. Но и они не могут рассказать о нем.

Вторая часть романа – «Морское чрево» – начинается с нейтрального сообщения о том, что «фрегат французского флота “Альянс” сел на мель у побережья Сенегала», и быстро переходит во внутренний монолог героя, чье сознание пытается посредством говорения фиксировать самое себя: «Первое – это мое имя – Савиньи, второе – взгляды тех, кто нас бросил, их глаза, третье – назойливая мысль: я умираю, я не умру». И так без конца: «Первое – это мое имя; второе – их глаза; третье – назойливая мысль; четвертое – крадущаяся ночь»...[142]. Бесконечный монолог обрывается гимном морю: «ХВАЛА И СЛАВА ЕМУ, МОРИЮ-ОКЕАНУ»...[151]. Эта молитва из тех, что сочиняет падре Плюш, – молитва предела. И человек может произнести ее только один раз. «Узревший истину не знает покоя. На какую бы землю мы ни ступили, нам не уцелеть. Дети ужаса, познавшие суть вещей... Мы навсегда останемся безутешными. Безутешными» [171]. И даже спасение проходит сквозь средство фиксирующего ума уже не как чудо, но как нечто объективно данное: «Последнее – это парус. Белый. На горизонте» [173].

Но передать посредством привычных слов такое знание непосвященным, тем, кто не был свидетелем события во всей его ослепляющей полноте, – не просто сложно, но не представляется возможным. «– Ваши свидетельские показания были весьма ценными для нас, доктор Савиньи. Суд благодарит вас и просит занять место в зале. Вы намерены что-то добавить? – Нет... Точнее... да. Я лишь хотел сказать, что... море, оно не такое. Нельзя судить о том, что там происходит... Море – это совсем другое... – Доктор, мы находимся в Трибунале Королевского Флота: здесь прекрасно знают, что такое море. – Вы полагаете?» [261].

В последней части романа все сюжетные линии находят свое решение: герои, один за другим, уезжают навстречу своей судьбе, заканчивая свои истории. Умирает художник Плассон, оставив целый каталог картин, для которого составляет описания профессор Бартльбум: «Море-океан. Холст, масло. Полностью белая». Или – «полностью белая, подпись красным» [220]. И сразу же мы узнаем о том, что на могиле Плассона «надгробная плита из камня. Совершенно белого» [220]. Сам Бартльбум осознает, что труд его безнадежен: «Энциклопедия пределов станет книгой без кон-



ца. Бесконечной книгой. Сущая нелепица, если вдуматься» [220]. Однако это не огорчает его, а смешит, и смех этот так заразителен, что заставляет смеяться всех людей в округе – нить между реальным и фантастическим стремительно истончается, опровергая саму природу того, что мы называем реальностью. Элизевин уезжает в поместье отца, не зная, что ждет ее там, и, впервые в жизни, ничего не страшась: «Все остальное было пока ничем. Придумать его было бы великолепно» [198].

Слово и предмет, означающее и означаемое оказываются связанными вовсе не так, как мы привыкли думать. Все привычные связи с тяготившим их миром для героев исчезают. Это художественное решение очевидным образом пересекается с мыслью Жака Лакана о том, что «означающее и означаемое образуют отдельные ряды, изначально разделены барьером, сопротивляющимся обозначению»⁹.

Этот барьер осознается автором романа как предел выразительности, как предел высказывания – несмотря на все старания героев, им не удается преодолеть свою сущность, найти новый язык и новую форму для своих устремлений, и они делают выбор в пользу минус-приемов: белого цвета, бесконечного повторения, нелепицы, неопределенности, молчания, тишины.

Однако бесплодность их усилий оказывается проясняющей для читателя, который понимает в итоге, что перед ним – не столько коммуникативная проблема, сколько онтологическая: ежедневное преодоление кажущейся жизни, в пользу бытия, необходимости самосозидания, поиска себя в слове.

В самом конце романа появляется безымянный герой, который только и думает о том, как бы ему найти нужные слова для всех историй. Он свидетель нового события – названия моря: «Высказать море. Вот что нам остается. Мы утратили кресты, погребли стариков, расточили волшебство, и если не хотим молча умереть в поединке с ним, нам не обойтись без оружия, не обойтись» [283]. И, конечно, для этого надо перебрать все существующие слова, вглядываясь в них, чтобы в итоге обнаружить единственное: назвав его, ты назовешь море.

« – Любое слово?

– Любое.

– Ну, скажем, “картошка”?

– Годится. Или: “на помощь!” Или вот еще: “и так далее”» [283].

В этом диалоге нам видится своего рода полемика с тезисом Бахтина об Адаме: «Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам, мог действительно до конца избежать диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого



не дано: оно может лишь условно и лишь до известной степени от этого отвлечься»¹⁰.

Но роман в целом не просто показывает нам поиск «адамового акта», но утверждает его необходимость, являясь нарративом о перформативном усилии преобразования бытия, стремясь вовлечь читателя в решение данной проблемы, в работу над ней.

Есть все основания полагать, что конкретному историческому человеческому слову вновь понадобилось стать первым, адамовым речением. Если удастся найти прочную взаимосвязь между означающим и означаемым, побудить человека к поиску общего языка с миром, к преодолению пустоты в себе и вокруг себя – цель будет достигнута. «И жизнь станет нежнее, любая жизнь. Все ее заботы не причинят больше боли... Можно буде пораниться о них. Можно будет даже умереть от них. Не важно. Зато все пойдет, наконец-то, по-человечески» [71].

По крайней мере, так эта проблема осознается литературой на современном этапе развития художественного сознания, а вслед за ней видимо, и культурой в целом. При этом представляется достаточно очевидной потребностью в дальнейшем развитии нарративного анализа и изучения художественных текстов на фоне других текстопорождающих регистров. Задача прояснения границ и возможностей речевых практик важна как для изучения художественной литературы в XXI в., так и для прояснения вновь возникающих вопросов о сути общения и закономерностях человеческого существования в «доме языка».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Западное литературоведение: Энциклопедия. М., 2004. С. 254.

As cited in: Zapadnoe literaturovedenie: Entsiklopedija. Moscow, 2004. P. 254.

² Тюна В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium: Междисциплинарный журнал. 2011. № 1–2. Весна-осень. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 8.08.2013).

Тюра В.И. Narrativ i drugie registry govorenija // Narratorium: Mezhdisciplinarnyj zhurnal. 2011. № 1–2. Vesna-osen'. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (accessed: 8.08.2013).

³ Бахтин М.М. Слово в поэзии и слово в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М., 2012. С. 83.

Bakhtin M.M. Slovo v poezii i slovo v romane // Bakhtin M.M. Sbranie sochinenij. Vol. 3. Teorija romana (1930–1961 gg.). Moscow, 2012. P. 83.

⁴ Там же. С. 84.

Ibidem. P. 84.

⁵ Барикко А. Море-океан. М., 2007. С. 101.

Barikko A. More-ocean. Moscow, 2007. P. 101.

⁶ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 93.

Bakhtin M.M. Op. cit. P. 93.



⁷ Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. М., 1994. С. 36.

Vitgenstejn L. Filosofskie raboty. Part I. Moscow, 1994. P. 36.

⁸ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 94.

Bakhtin M.M. Op. cit. P. 94.

⁹ Lacan J. Ecrits. Paris, 1966. P. 116.

¹⁰ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 91.

Bakhtin M.M. Op. cit. P. 91.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т.А. Федяева (Санкт-Петербург)

ИГУМЕН НЕСТОР (КУМЫШ). ТАЙНА ЛЕРМОНТОВА.

СПб.: Библиополис, 2012. 544 с.

Автор рецензируемой книги анализирует творчество Лермонтова с позиций христианского миропонимания, прослеживая эволюцию духовной жизни поэта и его опыт познания сакральных основ бытия. При этом автор исходит не из философских построений и религиозных догматов, искусственно вчитываемых в его произведения, а исключительно из текстов самого поэта. Ключом к пониманию творчества Лермонтова становится духовная эволюция поэта, исповедальный и пророческий характер его произведений – от ранних поэм до романа «Герой нашего времени». Ценность монографии состоит в том, что автору удалось прояснить многие представления о крайней противоречивости основ личности и творчества великого русского поэта.

Ключевые слова: герменевтика; христианское миропонимание; исповедальность; «лермонтовский человек».

Слово «тайна» стало в последнее время чрезвычайно модным, но название книги никак не связано с намерением автора привлечь к ней читательское внимание именно таким образом. В нашем случае оно указывает на связь исследования с древнейшей герменевтической традицией интерпретации текстов. Согласно ей текст понимается как носитель неких тайных, закрытых, герметичных смыслов, которые требуют объяснения. Герменевтика как универсальный метод интерпретации сформировалась в античности на основе толкования Священного Писания. Задачей библейской герменевтики являлось и является постижение сакральной природы библейского слова, то есть разъяснение во многом труднодоступного для обычного человека смысла слова Писания как откровения Божиего. Много позже, на рубеже XVII–XIX вв. возникла филологическая герменевтика, занимающаяся трактовкой литературных произведений.

Уникальность книги о Лермонтове состоит в том, что автор объединяет оба метода – библейскую и филологическую герменевтику, понимая произведения Лермонтова и его творчество в целом как «откровение тайны о Боге, Божием творении». Истолкование движется – согласно специфике герменевтического знания – от буквы текста к духовным смыслам, а затем обращается к миру – к жизни самого Лермонтова и к жизни каждого читателя. Личность автора монографии – также в соответствии с основным принципом герменевтического анализа – чрезвычайно важна для понимания данного исследования, столь непохожего на современные литературоведческие штудии. Выпускник филологического факультета педагогиче-



ского института им. А.И. Герцена, литературовед, специалист по русской литературе, ставший священнослужителем, увидел такие глубины русской классики, которые может постичь лишь человек, одинаково хорошо чувствующий природу научной и духовной истин.

История изучения творчества Лермонтова длится не одно столетие, за это время определились основные направления в его исследовании, сложились устойчивые стереотипы в его восприятии. Но только сейчас, видимо, историческая дистанция стала по-настоящему продуктивной и возникла возможность адекватной оценки масштаба личности и творчества поэта во всей их сложности и величии. Нет сомнений в том, что монография подводит некий итог в осмыслении одного из самых значительных феноменов нашей литературы и выводит лермонтоведение на новый уровень его постижения. В ее основе лежит цельная концепция, которая позволяет прочесть все произведения Лермонтова – начиная с ранних поэм и лирики до романа «Герой нашего времени» – в контексте христианского миропонимания. С этой точки зрения творчество Лермонтова не раз рассматривалось, но автор книги устраняет однозначность и некоторую однобокость подобных интерпретаций. Традиционные представления о крайней противоречивости духовно-нравственных основ творчества и личности поэта замещаются здесь пониманием их реальной сложности и неизмеримости.

Автор поднимается на новую высоту в рассмотрении одной из важнейших тем современного отечественного литературоведения – проблемы религиозности русской классической литературы. Сфера размышлений ученого – «сакральный опыт духовной жизни» поэта, природа и все оттенки того глубокого религиозного чувства, которым тот был в избытке наделен. Выстраивая картину духовного становления поэта, автор книги раскрывает, пожалуй, как никто до него, не только пророческий, но и исповедальный характер его творчества. Мы видим, как поэт в покаянной рефлексии о себе, которая продолжалась всю его жизнь, умиряет демонические начала собственной души. Не удивительно, что этот исповедальный голос услышал священнослужитель. Данная книга представляется ответом на запрос, идущий из XIX в.

Ключом к пониманию творчества Лермонтова становится не вереница фактов его биографии, не исторический контекст его жизни, а духовная эволюция поэта, те «невидимые» законы жизни, которые указывают на сотворчество человека и высших сил и которые в конечном итоге определяют судьбу каждого человека. Этот срез внутренней жизни – область «откровений», «озарений», «интуиций», «интимнейших умозрений», подсознательных движений души – всегда трудно поддается анализу и передаче на привычном нам языке рациональных понятий, особенно если речь идет о великом поэте. Автору монографии удалось сказать об этом ясно, убедительно, с необычайной степенью достоверности.



Важно, что в анализе лермонтовского творчества автор исходит не из философских построений и религиозных догматов, искусственно «вчитывая» их в его произведения, а исключительно из текстов самого Лермонтова. Ненасилие над словом поэта является одной из важнейших установок автора книги. Лермонтовское слово – это единственный критерий, которым руководствуется исследователь, оценивая истинность или неистинность своих и чужих подходов к анализу творчества русского классика. Авторская мысль целиком сосредоточена на просветлении и разъяснении сложнейших, не лежащих на поверхности, действительно тайных смыслов лермонтовского слова в их соотношении с тайнами мироустройства и тайной человеческой души.

Открывая смысл богоборческих тенденций в творчестве Лермонтова, расшифровывая формулу «лермонтовского человека» как личности «перед лицом демонизма», проникая в клубок сложнейших взаимосвязей индивидуалистической, романтической и христианской системы ценностей в творчестве Лермонтова, постигая тайну трагичности жизни поэта и загадку его ранней смерти, автор ставит вопросы, насущнейшие для становления внутренней жизни любой личности – о «роковой несоединимости человеческих судеб», о жизни как «жестокой драме неосуществимости», о человеке как «пленнике самого бытия», «узнике неосуществимости своих самых искренних устремлений», об общей «поврежденности человеческой природы» и в то же время – об «ощущении сакральности земной жизни», о «неповторимой тайне бытия». Подобные уровни «итоговой правды» жизни понятны людям, находящимся в ежедневном состоянии духовного поиска, невозможном без обращения к истинам религиозного порядка. Читатели, которые не были приобщены к размышлениям подобного рода, откроют для себя неизвестные им ранее глубины не только лермонтовского творчества, но и самой жизни.

В одной из предыдущих монографий о Лермонтове автор писал, что целью исследования наряду с анализом его произведений и отображением «эволюции духовной жизни» поэта является также «приближение смысла его творчества к сознанию современного человека». Это последнее устремление очень важно, так как книга по сути возвращает произведения Лермонтова широкому кругу читателей, стирает с них музейную пыль и позволяет произведениям классики включиться в сложный, многообразный и живой диалог с неведомыми для них формами жизни и сознания, которые всякий раз по-новому взаимодействуют с константами смыслов, заложенными в них автором. По прочтении книги не остается сомнений в том, насколько современен Лермонтов, как много из того, что происходит в жизни с каждым из нас, могут прояснить его произведения. Думается, именно такого прочтения своих сочинений ждал и сам поэт.



Е.Р. Авилова (Нерюнгри)

ГАВРИКОВ В.А. РУССКАЯ ПЕСЕННАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА КАК ТЕКСТ.

Брянск: Брянское СРП ВОК, 2011. 634 с.

Работа посвящена анализу монографии В.А. Гаврикова. Автор статьи исследует структуру монографического исследования. Особое внимание уделяется анализу методологии работы с синтетическим текстом. На основе проведенного исследования делается следующий вывод: В.А. Гаврикову в своей работе удалось выявить основные историко-литературные закономерности бытования синтетической поэзии в России второй половины XX – начала XXI века; создать методологию для литературоведческого анализа в контексте взаимодействия литературного текста музыкой жеста и др.

Ключевые слова: синтетический текст; рок-поэзия; метод; авторская песня; субтекст; семиотика; системно-семантический анализ; песенная поэзия.

Монография В.А. Гаврикова, вышедшая в 2011 г., стала событием в современном литературоведении, изучающем творчество поющих поэтов.

Проблему анализа синтетического текста песенной поэзии инструментарием (методами) литературоведения сегодня смело можно отнести к числу актуальных. Она до сих пор находится в сфере научных интересов литературоведов, занимающихся преимущественно рок-поэзией и авторской песней, так как наука о песенной поэзии еще не созрела, не набрала достаточного числа предпосылок для того, чтобы сформировать свое целостное теоретическое здание. Все это ведет к сложностям при рассмотрении релевантности той теоретической системы, что предложена в данной монографии. Все, чем может похвастаться «кантусистика» (в качестве экспериментального этот термин предложил сам В.А. Гавриков), – это более или менее разработанная теория песенного цикла (во многом благодаря трудам о «печатных» лирических циклах), вариантообразования (работы Ю.В. Доманского), субтекстов (исследования С.В. Свиридова, Д.И. Иванова).

Таким образом, вся «концепция-теория» В.А. Гаврикова отчасти повисает в воздухе, не имея методологической опоры. Однако такая ситуация неизбежна, скажем больше – закономерна, так как в контексте первенства, которое он за собой закрепил, это вполне допустимо.

Таким образом, актуальность исследования определяется тем, что факт переосмысления подходов к анализу песенной поэзии очевиден, а определенной работающей методологии, которая бы позволила исследовать песенно-синтетический текст в контексте единства словесного, музыкального и артикуляционного рядов, – нет.

Основной фокус исследования – анализ специфики нового объекта теории литературы, песенной поэзии в авторском исполнении. Так, несмотря на существование трех типов фиксации словесного произведения



(устного, печатного, фонограммного), в литературоведении до сих пор не сложилось трех направлений, которые разработали методологию анализа все трех типов текста. Безусловно, на вопросы, которые касаются народно-поэтического текста, отвечает фольклористика, традиционного печатного – привычное нам литературоведение, но вот третьего частного литературоведческого направления, которое занималось бы изучением синтетического текста (условно обозначим его «песневедением») – нет. Именно в этом контексте исследование В.А. Гаврикова является своеобразным научным фундаментом для создания этой литературоведческой науки.

Положение осложняется и тем, что большинство литературоведов, занимающихся русский роком, в качестве доминирующего выдвигают вербальный уровень песенного текста, применяя к нему методологию традиционного литературоведческого анализа. Это приводит к потере специфики объекта анализа – ведь прочитанный текст, который создавался с ориентацией на устное воспроизведение под музыкальный ряд, семантически не равен звучащему (спетому). В этом контексте монография В.А. Гаврикова также бесспорно стала актуальным и своевременным научным исследованием, в котором автор на обширнейшем практическом материале применяет уникальную (с точки зрения теоретической значимости) методологию.

Отметим, что автору исследования приходится многое переосмыслить (начиная от терминологии и заканчивая общими литературоведческими закономерностями, далеко не всегда действующими в песенной поэзии «по стандартному алгоритму»). Именно поэтому работа В.А. Гаврикова требует, во-первых, разветвленной системы «применений», чтобы обозначенные закономерности «освоились в материале», и, во-вторых, дальнейшего движения от «песневедения» к литературоведению, потому что труд, как заметил его автор, есть «постоянный побег от литературоведения». Надо сказать, что побег сей в целом удался, и заявленная во введении отрасль создана.

Таким образом, В.А. Гавриков, переосмысливая существующие подходы к песенному произведению, определяет не просто новую концепцию песенно-синтетического текста, а, по сути, создает «альтернативное литературоведение», которое нацелено на то, чтобы исследовать глубинные смыслы синтетического текста, спрятанные за «нетипичными» для традиционного литературоведческого подхода уровнями, в первую очередь – артикуляция, музыка, жест, мимика и т.д.

Следующий момент, на который автор обращает внимание, – поэтический «тонус» современной русскоязычной песенности. Другими словами, речь идет о критерии художественности – «вечном» вопросе, который волнует литературоведов, занимающихся рок-поэзией и авторской песней. Да, были Галич и Окуджава, Высоцкий и Визбор, Гребенщиков и Башлачев. Но есть ли в двухтысячных фигуры, достойные этого списка? Нет ли инерционного спада в «поющей литературе»? Единичные песенные



поэтики могут затеряться в общей парадигме непесенных и, скорее всего, будут снесены мейнстримом из «непечатной» области в печатную. Иными словами, без поэзии песенность, осмысленная с позиции теории литературы в синтетическом ракурсе, вряд ли и самой-то теории литературы будет интересна. Собственно «синтетизм», возможно, станет погрешностью, которую будут «округлять». Пока, правда, авторская песня и рок-поэзия еще способны поддерживать «легитимность» русскоязычной песенности, но, по нашему мнению, следы ее девальвации на сегодняшний день слишком явственны.

Ряд проблем, которые освещены в монографии, включает не только проблему методологии, но и проблему объекта, как явствует из всего хода работы. Следуя основной логике своего исследования, к этому объекту В.А. Гавриков применяет структурно-семиотический подход, позволяющий в системном ракурсе рассмотреть, как та или иная смысловая доминанта реализуется в разных субтекстах одного песенного произведения.

Все основные постулаты исследования воплощены в самой структуре работы, именно такая логически выстроенная структура позволяет наиболее полно рассмотреть заявленный объект.

Первый раздел монографии «Субтексты» предлагает экскурс в историю вопроса: анализируются первые попытки исследования песенной поэзии. Этот анализ затрагивает ставшие уже хрестоматийными в роковедческой среде работы С.В. Свиридова, Ю.В. Доманского и др. исследователей. Здесь же описывается и классификация субтекстов.

Во второй главе «Композиция» Гавриков уходит от рассмотрения текста песенной поэзии в парадигматическом измерении переходит к синтагматике, то есть рассматривает текст не в синхронии, а в протяженности.

Здесь автор сворачивает музыковедческие попытки сгруппировать образования песенной поэзии, так как в них доминантным является музыкальный, а не словесный ряд, что может увести литературоведа от выбранного ракурса исследования.

Далее в работе уровень системно-семантического анализа значительно углубляется, за счет изучения инвариантообразования, которое исследователь понимает как своеобразный процесс кардинального изменения некоторого произведения от исполнения к исполнению за счет динамики «художественного мировоззрения», интенциональных «сдвигов», смены условий воспроизведения и т.д.

Обозначенное инвариантное образование всегда определяется конкретным контекстом создания песенного текста, кроме этого, может осуществляться несколькими способами: усечением синтетического текста, контаминацией двух текстов, словесной и звуковой замены, путем заимствования чужого произведения.

Обращает на себя внимание еще один ракурс исследования, позволяющий дать оригинальные интерпретации песенного текста, – это ракурс авторства и субъектности.



Здесь В.А. Гавриков останавливается на исследовании механизмов порождения авторства. В этой части работы он приходит, на наш взгляд, к важному выводу: в ряде представленных случаев авторства песенного текста, роль автора поэтического текста остается доминантной и в ситуации его «потери», частично теряется вербальный субтекст, без которого полноценного и исчерпывающего анализа не будет.

В следующей главе рассматриваемой монографии на основании представленных субтекстов выделяется и три базовых метаритма: лексический (словесный, не зависящий от исполнения), речевой (паузы, речевое смещение ударения, протяжки и т.д.), музыкальный.

Далее речь идет о вербальной парадигматике, которую В.А. Гавриков определяет как тип «утолщения» в структуре вербального субтекста.

Данная парадигматика показывает, как абстрактный лексический субтекст может «разрастаться вширь». В этих случаях в один звукообраз за счет речевых процессов поэт закладывает несколько печатных вариантов.

Вербальная парадигматика заключается в том, что одна звучащая группа распадается на два и даже несколько возможных печатных «прочтений». Например, у Александра Башлачева в песне «В чистом поле – дожди» есть такие строки:

В чистом поле – дожди косые.
Эх, нищета, за душой ни копыя!

Обратим внимание на строку: «Эх, нищета, за душой ни копыя!» Печатная трактовка ее (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.

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

Таким образом, перед нами один омофон, который распадается на две «бумажных» экспликации.

В итоге В.А. Гавриков приходит к пониманию «поэтико-синтетического текста как образования с эксплицированной (субтекстуальной) и имплицитной (вербальной) «объемностью». Помимо этого, текст распространяется во времени («третье измерение»). Подключая к этой «картине» вариантообразование, заключающееся, напомним, во мно-



жественности равноправных аудиозаписей (текстов) внутри одного произведения. Это, бесспорно, важнейший вывод всей работы.

Заключительная глава монографии посвящена ряду средств выразительности, свойственных песенной поэзии. Здесь на конкретном практическом материале детально рассматриваются повторы и реверберация, технические эффекты и риторические фигуры и др.

Таким образом, осветив основные направления монографии В.А. Гаврикова, резюмируем: во-первых, песенная поэзия ввиду особенностей феномена пения обладает особой функциональностью и спецификой текстообразования, которые требуют особого методологического подхода; во-вторых, синтетический текст есть совокупность ряда аудиальных и визуальных субтекстов; в-третьих, субтекстуальная структура произведения песенной поэзии является открытой к включению новых составляющих и формируется в зависимости от установок того или иного песенного направления; в-четвертых, полисубтекстуальным произведениям песенной поэзии необходимо подходить с позиции традиционных литературоведческих критериев, лишь уточненных синтетическим характером материала, так как словесный уровень в полисубтекстуальной структуре является преобладающим. Здесь же В.А. Гавриков делает важное уточнение: в ракурсе системно-семантического рассмотрения необходимо учитывать лишь те субтексты, которые дополняют основной смысл произведения, то есть являются знаковыми. Например, не всегда сценическое поведение или другие формы презентации текста несут в себе существенное значение, анализировать их необходимо только в том случае, когда тот или иной субтекст заметно расширяет, дополняет основной смысл песенного текста.

В финале хотелось бы отметить, что книга характеризуется продуманностью общей концепции, целостностью и систематичностью. Кроме того, В.А. Гавриков дает прекрасные образцы анализа песенных текстов, что свидетельствует о правильно выбранном и работающем (с методологической точки зрения) ракурсе исследования.

В целом работа получилась концептуальной, но ее структуру, по нашему мнению, можно было несколько изменить. Основной смысловой узел монографии – понятие текста («синтетического текста»). К его раскрытию автор подходит слишком долго: начав с «субтекстуальной» ярусности синтетического текста (первая глава), В.А. Гавриков возвращается к его сущностной структуре в третьей главе, где рассматривает неклассическое вариантыобразование (закрывающееся в интенциональном равноправии некоторых исполнений одного и того же произведения). Следующий подход к рассматриваемой теме наблюдается в шестой главе, где рассмотрено интереснейшее явление песенной поэзии – «вербальная парадигматика». Таким образом, не до конца ясно, зачем структуру песенного синтетического текста «давать порциями», так как такой ракурс исследования может увести читателя от основной концепции работы.



Тем не менее, В.А. Гаврикову удалось выявить основные историко-литературные закономерности бытования синтетической поэзии в России второй половины XX – начала XXI в.; создать работающую методологию для литературоведческого анализа в контексте взаимодействия поэтического (литературного) текста песенных образований с экстрапоэтическими их составляющими (музыкой, артикуляцией, шумом, а также сценическим, имиджевым, жестово-мимическим и т.д. субтекстами).

SUMMARY

Articles and Reports
Theoretical Problems

Matthias Freise (Göttingen, Deutschland). If Narration Was Collecting.

In which terms can the aesthetic function of the device of linearization in literature be defined without reducing it to equivalence-driven paradigm building or to the production of eventfulness, by itself rather characteristic of historiography than of literature? Based on the thesis by the Dutch narratologist Mieke Bal, describing collecting as a narrative device of linearization, the author demonstrates that linearization does have an aesthetic function specific for literature. It consists in semantization of the time axis, in the course of which previously asemantic moments of the past acquire new meaning by being arranged in a semantic row – a narration. The main driving force for both narration and collecting is the effort to re-establish the unity with the world which had been lost in course of individualization of the modern age. Being essentially unrealizable this effort is bound to recur again and again thus making up a narrative row. The structural analogy between narrating and collecting is illustrated by the interpretation of the story *Chernye doski* by Vladimir Solouchin.

Key words: collectibles; event; Vladimir Solouchin; *Chernye doski*; cultural value; syntagma; paradigm; Jacobson.

V.V. Fyodorov (Donetsk, Ukraine). The Problem of the Inner World.

Imagination is considered a counterpart of creative work in the article. An imaginative person exerts self-altering ontological effort with the consequences of such change resulting particularly in the appearance of the “world” which is regarded as “inner” in relation to the one who induces this change. Further on, two main functions of “the inner world” are studied: the character’s renunciation of the author and the isolation of the latter. Since the author’s aim consists in overcoming the metamorphosed condition, the problem of correlation of the poetic whole and the inner world is scrutinized with the question about the possible conditions under which the author can reach his goal. As a subject of the transformed-lingual or transformed-verbal existence, the author is supposed to become the subject matter of the philological cognition.

Key words: inner world; event; creative work; imagination; author; character.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow). The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman and the Birth of the Autobiographical Metanovel.

The article analyzes L. Sterne’s novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* in comparison with Cervantes’ *Don Quixote*, on the one

hand, and French comic novels of the 17th century, on the other. For the first time, the place of the analyzed novel in the historical poetics of metanovel is defined (metanovel is a genre which is essentially two-dimensional: it does not only narrate about the characters’ life and its peripetia, but also defines itself and reflects upon itself as an aesthetic whole). It is stated that *Tristram Shandy* comprised a new epoch in the historical poetics of metanovel forming such a genre type in which the Author *does not appear* in the text as an extradiegetic narrator and is fully replaced by the hero in the function of the story narrator, while the hero is declared to be the sole and omnipotent “author” of the novel from its very beginning.

Key words: metanovel; autobiography; novel with authorial intrusions; historical poetics of the genre; hero-author; metalepsis.

Tatiana Nikishina (Paris – Samara). The Function of Fragmentation in an Artistic Text: Two Stories by Maurice Blanchot.

The article considers creative work of the French philosopher, writer and literary critic Maurice Blanchot (1907–2003) that evolves from the novel form into the fragmentary text which includes elements of prose, criticism and essays. A hypothesis is put forward and proven that fragmentary text was being formed during all the period of Blanchot’s work as a non-unity consisting of *fragmentum* complementing each other that have never comprised a whole. The subject of this study is not a fragment as a phenomenon, but functions of fragmentation that is employed already in Blanchot’s first stories and forestalls fragmentary texts.

Key words: fragmentation; fragmentary text; M. Blanchot.

History of Literature

O.L. Dovgy (Moscow). Russian Poetry as Bestiary (in K.N. Batyushkov’s Letters).

The article continues a series of the author’s publications on the bestiary text in the Russian poetry. The investigator’s interests mainly include animals on the VERBA level, i.e. study of bestiary metaphors in the Russian poets’ texts. Descriptions of individual authors’ bestiaries allow scholars to collect rich textual material necessary for further typological and comparative analysis. The present article concerns K.N. Batyushkov’s letters in which Russian poetry of the first third of the 19th century is represented as a peculiar rhetorical beast show. It is found out that using bestiary comparisons in literary disputes, Batyushkov continues the tradition of Russian poetry of the 17th century and forestalls “Arzamas” bestiary phraseology. A conclusion is drawn that Batyushkov’s picture of the literary life of the epoch reflected in the animals’ mirror significantly broadens our understanding of this poet and the Russian poetry of the first third of the 19th century as a whole.



Key words: K.N. Batyushkov; bestiary text of Russian poetry; bestiary self-identification.

N.L. Vinogradskaya (Moscow). “Museum of Antiquities” (One Piece of Realia in the Draft Autograph of *Dead Souls*).

As the author of the article found out, it is the famous “Russian Museum” of P.P. Svinjin (1787–1839) which is meant under “Museum of antiquities” in the early edition of *Dead Souls*. “Russian Museum” was an exposition of works of art, rarities and minerals opened for the public in Saint-Petersburg since 1826. Svinjin’s correspondence, contemporaries’ evidence, archive materials and newspaper articles of 1820-s – 30-s lead to a conclusion that circumstances of selling “Museum” at auction were documented in Gogol’s text with great accuracy, and all the details (condition of exhibits, presence of Peter the Great’s things, visitors’ doubts in their authenticity) have documentary proof.

Key words: N.V. Gogol; *Dead Souls*; P.P. Svinjin; “Russian Museum”.

A.V. Leonavichus (Moscow). A Ball-Scandal: *Woe from Wit, Dead Souls, The Double*.

The article analyzes the scandal type of a private chronotopos of a ball in the Russian literature of the first half of the 19th century. A ball-scandal is viewed as a conclave (L.P. Grossman’s term) that discloses essential contradictions between the heroes of a work and provokes its final catastrophe. The material is the texts: *Woe from Wit* by A.S. Griboyedov, *Dead Souls* by N.V. Gogol and *The Double* by F.M. Dostoevsky. Conclusions are drawn about a specific character of this type of the ball chronotopos in the Russian literature of the first half of the 19th century.

Key words: ball; scandal; private chronotopos; conclave; Griboyedov; Gogol; Dostoevsky.

A.S. Kameneva (Moscow). “However I Started to Set the World in Order”: Space in D. Kharm’s Drama *Elizaveta Bam*.

The article is dedicated to a specific character of space in Daniil Kharm’s drama *Elizaveta Bam*. Due to the character of poetics of absurdism as a whole and Kharm’s creative principles, this category assumes a special role in the work being given “plot destructing” function. The article shows that due to its special dynamic character, space contributes as much as possible to the destruction of a dramatic plot in classic reader’s understanding and at the same time helps build a new purely absurd plot that is based on elimination of logical connections between its elements and construction of principally other and alogical ones.

Key words: space; drama; dramatic plot; poetics of the absurd; OBERIU; Daniil Kharm.



Interpretations

B.V. Orekhov, I.V. Peshkov (Moscow). The Approaches to Shakespeare’s style.

The paper proposes an original technique for representation and analysis of style. Style is defined as repeated collocations in the author’s works as a whole. This technique is applied to the corpus of Shakespeare’s plays. Two vocabularies of collocations resulted from the texts included in the First Folio. These vocabularies include all collocations up to a minimum (the presence in at least two plays in the corpus) and maximum (the presence in all 36 plays) of repeated units. The first list includes over 130,000 units, the second list includes 218 units. The comparison of these vocabularies with individual works of Shakespeare, Shakespeare’s contemporaries and other authors who wrote in English let the authors draw some conclusions on attribution of individual works and pieces of these works, in particular to confirm the phenomena of co-authorship of some of Shakespeare’s plays.

Key words: style; collocation; Shakespeare; authorship; attribution; First Folio; Edward de Vere; Elizabethan Playwrights; Shakespeare question.

A.I. Feduta (Minsk, Belarus). “But Thy Horse Shall Be Thy Death...” (E. Poe’s *Metzengerstein* and G. Chulkov’s *Red Horse*).

The article examines the use of the image of a horse as a symbol of revolutionary violence by the Russian symbolist writer Georgy Chulkov. Attention is paid to similarity of interpretation of the image in Chulkov’s and the American romanticist Edgar Poe’s novellas. Chulkov’s novella *Red Horse* is placed in the general context of the revolutionary theme in the creative work of symbolists in 1910-s – 1920-s.

Key words: Edgar Poe; Georgy Chulkov; Romanticism; novella; revolution; symbolism; symbolic anarchism; comparative studies; intertextuality.

Katerina Sokruta (Donetsk, Ukraine). Performative Event of the “Nomination of the World” in the Novel *Ocean Sea* by Alessandro Baricco.

The novel by the Italian writer Alessandro Baricco is regarded as the example of a specific type of modern literary works in which the event of storytelling is considered more significant than the very event of the story. Such novels as *Light Boxes* by Shane Jones, *The Book Thief* by Marcus Zusak, *Sky-Locked Atlas* by Goran Petrović, *Extremely Loud and Incredibly Close* by Jonathan Safran Foer and others are classified by the author as the novels with complicated “problematics of speech making”. The aim of such novels is to transform the readers’ point of view on the feasibility of communication and causative-consecutive links generated by it as well as to find the right key to “wording the world”. The article shows that “nomination of the world” in the novel *Ocean Sea* takes place not within the aspect of nomination but within the



aspect of communication. Illustrating the necessity for such “nomination”, the novel basically turns into a narrative about performative – an effort at the world transfiguration. It involves the reader in solving the problem of clarifying limits and possibilities of speech practices and the ontological essence of existence-communication.

Key words: performative; narrative; “nomination of the world”; event; speech act.

Surveys and Reviews

T.A. Fedyaeva (Saint-Petersburg). Igumen Nestor (Kumysh). Taina Lermontova. Saint-Petersburg: Bibliopolis, 2012. 544 p.

The author of the reviewed book analyzes Lermontov’s creative work from the viewpoint of Christian world understanding tracing evolution of his spiritual life and his experience of getting to know sacred foundations of being. At the same time, the author does not proceed from philosophical constructions and religious dogmas artificially attributed to his works but from the poet’s texts only. The poet’s spiritual evolution, confessionary and prophetic character of his works, from early poems to *The Hero of Our Time*, becomes the key to understanding Lermontov’s oeuvre. The monograph can be highly valued due to the author’s ability to clarify many conceptions of extreme contradictions in essential qualities of the great Russian poet’s personality and creative work.

Key words: hermeneutics; Christian world understanding; confessionary character; “Lermontov’s hero”.

E.R. Avilova (Nerungri). Gavrikov V.A. Russkaya pesennaya poeziya kak tekst. Bryansk: Bryanskoe SRP VOK, 2011. 634 p.

The author examines the structure of V.A. Gavrikov’s monograph focusing on the analysis of methodology of working with synthetic text. Grounding on the conducted study, the author concludes: V.A. Gavrikov managed to identify major historical and literary patterns in existence of Russian synthetic poetry in the second half of 20th – beginning of 21st centuries and to create methodology of literary analysis in the context of interaction between literary texts and music, gestures, etc.

Key words: synthetic text; rock poetry; method; bard song; subtexts; semiotics; semantic analysis; sung poetry.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авилова Елена Равильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Технического института (филиала) Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Нерюнгри). Научные интересы: теория литературы, история русской литературы XX в., рок-поэзия, авторская песня, методология литературоведческого анализа, семиотика, литературная типология. E-mail: lena-tem@mail.ru

Виноградская Наталия Леонидовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской классической литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. E-mail: nvinograd@yandex.ru

Довгий Ольга Львовна (наст. фам. Кулагина) – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Автор монографий «12 зеркал Пушкина» (1999, в соавторстве с А.Е. Маховым), «Пушкин – астролог, или Близначевова магия» (2007), статей об А.С. Пушкине и Д.И. Хвостове. Составитель (в соавторстве с А.Е. Маховым) книги «Граф Д.И. Хвостов. Сочинения». E-mail: intrada_2002@mail.ru

Зусева-Озкан Вероника Борисовна – кандидат филологических наук, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: теория литературы, жанр метаромана, литература модернизма и постмодернизма. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Каменева Анастасия Сергеевна – студент ИФИ РГГУ. Научные интересы: творчество писателей группы ОБЭРИУ (Д. Хармс, А. Введенский и др.), а также близких к группе авторов. E-mail: kofeavtomat@yandex.ru

Леонавичус Анна Витальевна – аспирант кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Научные интересы: изображение бала в русской литературе XIX–XX вв. E-mail: ania.fmd@gmail.com

Никишина Татьяна – докторант университета Пари-Дидро / Université Paris-Diderot (Париж, Франция); аспирант Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара). E-mail: tatinikishina@hotmail.com

Орехов Борис Валерьевич – кандидат филологических наук, доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. E-mail: nevmenandr@gmail.com



Пешков Игорь Валентинович – кандидат филологических наук, шекспировед, исследователь и переводчик «Гамлета», опубликовавший к пьесе самые подробные и объемные (из имеющихся на русском языке) комментарии. Член Шекспировской комиссии при РАН. Главный редактор издательства «Лабиринт». Автор нескольких монографий и многочисленных статей о «Гамлете» и других пьесах Шекспира. Специалист по текстам спорного авторства, связанным с именами М.М. Бахтина и У. Шекспира. E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Сокрута Катерина – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета (Донецк, Украина). Сфера научных интересов: теоретическая поэтика, автопоэтика, теория жанров, феноменология, диалогическая философия, компаративистика, современный европейский роман. E-mail: sokruta@gmail.com

Федоров Владимир Викторович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Донецкого национального университета (Украина). Автор работ «Проблемы поэтического бытия», «Мир как Слово», «Три лекции об авторе», «Диалог в романе», «Три шедевра Пушкина», «Оправдание филологии». E-mail: sokruta@gmail.com

Федута Александр Иосифович (Минск, Беларусь) – кандидат филологических наук, преподаватель Европейского гуманитарного университета (Вильнюс, Литва). Исследователь проблемы читателя в сознании автора, русско-белорусско-польских литературных связей, а также русской литературы межвоенного двадцатилетия XX в. E-mail: feodor1964@yandex.by

Федяева Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета. Область научных интересов: теория литературы, компаративистика, германистика. E-mail: fedjaew58@mail.ru

Фрайзе Маттиас – PhD, профессор славянских литератур Института славистики Геттингенского университета (Геттинген, Германия). Автор монографий о М.М. Бахтине и о прозе А.П. Чехова. Научные интересы: типология культуры, нарратология, русская классическая литература XIX в., польская литература первой половины XX в., методика семантического анализа текста. E-mail: mfreise@gwdg.de



LIST OF CONTRIBUTORS

Avilova Elena R. – Cand. of Sc. (Philology), an assistant professor at the Department of Russian Philology, Technical Institute (branch) of North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov (Nerungri). Research area: literary theory, history of Russian literature of the 20th century, rock poetry, bard song, methodology of literary analysis, semiotics, literary typology. E-mail: lena-tem@mail.ru

Dovgy (Kulagina) Olga L. – Cand. Sc. (Philology). A lecturer at the Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH). The author of the monograph *Pushkin's Twelve Mirrors* (1999, together with A. Makhov), *Pushkin as an Astrologist: Gemini Magic* (2007), articles on A. Pushkin, Count D. Khvostov, A. Kantemir, compilation of the book *Count D. Khvostov. Poetical Works* (1999, together with A. Makhov). Research area: Russian poetry (18th – the beginning of 19th centuries); techniques of A. Pushkin's dialogue and combinatory game with Russian poets of 18th century on the micro-level of the text. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Fedorov Vladimir V. – Dr. of Philological Sc., professor, head of the Department of Russian literature, Donetsk National University (Donetsk, Ukraine). The author of the books *Problems of Poetical Being, The World as Word, Three Lectures about the Author, Dialogue in the Novel, Three Masterpieces by Pushkin, Justification for Philology* (all in Russian). E-mail: sokruta@gmail.com

Feduta Alexander I. (Minsk, Belarus) – Cand. Sc. (Philology), a lecturer at European Humanities University (Vilnius, Lithuania). Studies the problem of the reader in the author's consciousness, Russian, Belorussian and Polish literary connections, and the Russian literature of the twenty years between the two world wars. E-mail: feodor1964@yandex.by

Fedyeva Tatjana A. – Dr. of Philological Sc., professor of St.-Petersburg State Agrarian University. Research area: theory of literature, comparative studies, Germanic studies. E-mail: fedjaew58@mail.ru

Freise Matthias – PhD, professor of Slavic literatures at the Slavic Department, University of Göttingen (Göttingen, Germany). The author of



monographs on M.M. Bakhtin and A.P. Chekhov's prose. Research area: typology of culture, narratology, Russian classical literature of the 19th century, Polish literature of the first half of the 20th century, methodology of sematic textual analysis. E-mail: mfreise@gwdg.de

Kameneva Anastasia S. – student, Institute for Philology and History, RSUH. Research area: creative work of writers of OBERIU group (D. Kharms, A. Vvedensky and others) and the writers close to the group. E-mail: kofeavtomat@yandex.ru

Leonavichus Anna V. – postgraduate student at the Department of History of Russian Classic Literature, Institute for History and Philology, RSUH. Research area: representation of the ball in the Russian literature of 19th – 20th centuries. E-mail: ania.fmd@gmail.com

Nikishina Tatjana – Ph.D. candidate at Université Paris-Diderot (Paris, France); postgraduate student at Samara State Academy of Social Sciences and Humanities (Samara). E-mail: tatinikishina@hotmail.com

Orekhov Boris V. – Cand. of Sc. (Philology), an assistant professor at National Research University “Higher School of Economics”. E-mail: nevmenandr@gmail.com

Peshkov Igor V. – Cand. of Sc. (Philology), a Shakespearian scholar, investigator and translator of *Hamlet* who published the amplest and most detailed commentaries (among the existing Russian commentaries) to the play. Member of Shakespeare's committee at the Russian Academy of Sciences (RAS). Editor-in-chief at the publishing house “Labirint”. The author of several monographs on *Hamlet* and other Shakespeare's plays. Specialist in texts of disputable authorship related to M.M. Bakhtin and W. Shakespeare. E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Sokruta Katerina – Cand. of Sc. (Philology), a senior lecturer at the Department of Literary Theory and Artistic Culture, Donetsk National University (Donetsk, Ukraine). Research area: theoretical poetics, autopoetics, theory of genres, phenomenology, dialogic philosophy, comparative studies, contemporary European novel. E-mail: sokruta@gmail.com



Vinogradskaya Natalia L. – Cand. Sc. (Philology), a senior researcher at the Russian Classics Department of the Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences (RAS). E-mail: nvinograd@yandex.ru

Zuseva-Özkan Veronika B. – Cand. of Sc. (Philology), candidate for a doctor's degree at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research area: literary theory, self-conscious novel (metanovel), modern and postmodern fiction. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 11.11.2013.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 10,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru