



*Новый
филологический
вестник*



№ 3(30)
2014

Москва 2014

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Новый филологический вестник

№ 3 (30) ‘ 2014

Москва
2014

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 3 (30) ‘ 2014

Moscow
2014

Новый филологический вестник

№ 3 (30) ' 2014

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Манн, 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

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь), Е.Ю. Сокрута (редактор-переводчик),
М.В. Руднева (технический редактор)

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.

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2014 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2014 г.

ISSN 2072-9316

The New Philological Bulletin

№ 3 (30) ‘ 2014

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), E.Yu. Sokruta (Translator), M.V. Rudneva (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 of 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.

ISSN 2072-9316

© Editorial board of The New
Philological Bulletin, 2014
© Russian State University for the
Humanities, 2014



Содержание

Теоретические проблемы

<i>В. Зубарева (Филадельфия, Пенсильвания, США)</i> Чеховская комедия нового типа в свете теории предрасположенностей.....	8
<i>С.С. Бойко (Москва)</i> «Непознанный мир веры»: формирование литературы нового типа.....	23
<i>А. Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша)</i> Принципы повествования в университетском романе (на примере «Обладать» Антонии Сьюзен Байетт).....	29
<i>Ю. Тушиньска (Торунь, Польша)</i> «Города-убийцы», или Современный польский городской детектив.....	40

История литературы

<i>В.Д. Кастрель (Москва)</i> Литературные проекции оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (О. Уайльд, М. Кузмин).....	50
<i>С.Г. Буров, Л.С. Ладенкова (Пятигорск)</i> Лермонтовские претексты в стихотворении «Больной который стал волной» А.И. Введенского.....	63
<i>Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)</i> «Готическая» традиция в романе Р. Матесона «Где-то во времени»: пограничный образ мира.....	75

Прочтения

<i>Ю.Ю. Данилкова (Москва)</i> Композиция новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне» и ее художественные функции.....	87
<i>Т.Д. Пронина (Москва)</i> Перформативная стратегия «Оды Бетховену» О.Э. Мандельштама.....	96
<i>М.В. Яуре (Москва)</i> Рим в «Докторе Живаго».....	105
<i>И. Яндль (Грац, Австрия)</i> Структура театральной постановки и бахтинское понятие диалогизма.....	112

Стихование

<i>Э.М. Свенцицкая (Донецк, Украина)</i> Анализ метро-ритмической композиции раннего и позднего циклов «Три стихотворения» А. Ахматовой.....	123
---	-----

Переводоведение

<i>И.И. Воронцова, С.Г. Чаплин (Москва)</i> Особенности образования антропонимов (сравнительный анализ русской и английской традиций).....	136
---	-----

Summary.....	145
--------------	-----

Сведения об авторах.....	149
--------------------------	-----



Contents

Theoretical Problems

<i>V. Zubarev (Philadelphia, Pennsylvania, USA)</i> Chekhov's Comedy of a New Type in the Light of Predispositioning Theory.....	8
<i>S.S. Boyko (Moscow)</i> "Unknown World of Faith": The Formation of a New Type of Literature.....	23
<i>A. Skubachevska-Pnevskia (Torun, Poland)</i> Principles of Narration in University Novel. ("Possession" by Antonia Susan Byatt).....	29
<i>Yu. Tushinska (Torun, Poland)</i> "Cities-Killers" or Modern Polish City Detective.....	40

History of Literature

<i>V.D. Kastrel (Moscow)</i> Literary projections of "Tannhauser" by R. Wagner (O. Wilde, M. Kuzmin).....	50
<i>S.G. Burov, L.S. Ladenkova (Pyatigorsk)</i> Lermontov's Pretexts in the Poem "The Sick, Who Became a Wave" by A. Vvedensky.....	63
<i>E. Yu. Kozmina (Yekaterinburg)</i> "Gothic" Tradition in R. Matheson's Novel "Somewhere in Time": an Image of the World's Border.....	75

Interpretations

<i>Yu. Yu. Danilkova (Moscow)</i> The Composition of T. Storm's Novel "Rider On the White Horse" and its Artistic Functions.....	87
<i>T.D. Pronina (Moscow)</i> Performative Strategy of "Ode to Beethoven" by O.E. Mandelstam.....	96
<i>M.V. Yaure (Moscow)</i> Rome in "Doctor Zhivago".....	105
<i>I. Jandl (Graz, Austria)</i> The Structure of a Theatrical Production and Mikhail Bakhtin's Concept of Dialogue.....	112

Study of Poetry

<i>E.M. Svetsitskaya (Donetsk, Ukraine)</i> Analysis of Metro-rhythmic Composition of Early and Late Cycles "Three Poems" by Anna Akhmatova.....	123
--	-----

Translation Studies

<i>I.I. Vorontsova, S.G. Chaplin (Moscow)</i> Particular Features of Anthroponyms Formation (Comparative Analysis of Russian and English Traditions).....	136
Summary.....	145
List of Contributors.....	149



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В. Зубарева (Филадельфия, Пенсильвания, США)

ЧЕХОВСКАЯ КОМЕДИЯ НОВОГО ТИПА В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТЕЙ

В данной статье Вера Зубарева дает определение категории драматического (не путать с драматургическим) с позиций общей теории систем (основатель Людвиг фон Берталланфи) и теории предрасположенностей (основатель Арон Каценелинбойген). В. Зубарева относит произведения литературы и искусства к индетерминистским системам и прилагает к ним методологию, выработанную последователями Берталланфи. Исходя из того, что в основе каждой системы лежит потенциал, она говорит о том, что потенциалом художественного произведения можно считать потенциал его героев. Категорию драматического она связывает с мерой силы и богатства потенциала героя. В традиционной комедии потенциал героев слабый, что и сказывается на их способности влиять на свое окружение и развиваться. Категория комического не связана со смешным, но может с ним сочетаться. Вслед за Бальзаком Чехов сделал акцент на квази-сильном потенциале своих героев, отметив в своих письмах, что сильные единичные характеристики героев включены в слабое целое. Чеховская комедия нового типа базируется на таком потенциале. По сути, это квази-драма.

Ключевые слова: комедия нового типа; теория предрасположенностей; категория драматического; категория комического; потенциал квазидраматический; квазидрама; агрегат; система; общая теория систем.

Чехов упорно называл свои основные пьесы комедиями, что вызывало недоумение у критики, зрителей, актеров и режиссеров. Комедией названа «Чайка» (1896); «Дядя Ваня» (1896) вырастает из комедии «Леший» (1889), и хотя авторское определение жанра в «Дяде Ване» отсутствует, подзаголовок «сцены из деревенской жизни»¹ (произведения Чехова цитируются далее по указанному изданию) намекает на комедию, только в бальзаковском плане. Именно Бальзак дал аналогичный подзаголовок своей «Человеческой комедии»: «сцены из парижской жизни». О связи с Бальзаком я скажу позже, но упоминание романов Бальзака важно для понимания того, что речь пойдет не о драматургии и драматургическом, не о комедии в драматургии, а о комедии в более широком понимании², связанном с категорией комического.

Возвращаясь к Чехову, попутно отмечу, что имя Бальзака появляется в «Трех сестрах» (1901) в реплике Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве»³. «Три сестры» также писались как комедия, даже водевиль. Чеховское определение жанра этой пьесы послужило возникновению конфликтной ситуации на предварительной читке «Трех сестер» в Художественном театре (29 октября 1900 г.). По воспоминаниям Станиславского, «между



автором и театром наметилось тогда расхождение в понимании жанровой природы пьесы, в определении границ между драмой и комедией»⁴. Немирович-Данченко вспоминал, что после чтения пьесы Чехов «боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал...»⁵. «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, – вспоминал Станиславский, – это с тем, что его “Три сестры”, а впоследствии “Вишневый сад” – тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе»⁶.

Все это, и в особенности последнее замечание Станиславского о невиданной горячности, с которой Чехов отстаивал жанр «Трех сестер» и «Вишневого сада», наводит на мысль о том, что Чехов видел что-то, чего не видели его современники. Речь идет о комедии нового типа (КНТ). То, что делал Чехов, выходит за рамки традиционных интерпретаций, парадигма мышления которых может быть описана как комбинация двух «таких жанровых полюсов, как трагедия и комедия»⁷. Нет, Чехов не занимался комбинацией жанров, он делал нечто совершенно иное, но увидеть это можно, обратившись с позиций системного подхода к категории драматического как общей для категорий комического, трагического и драматического (не путать с эстетическими модальностями произведения как художественного высказывания, связь с которыми будет показана ниже).

Сказав это, я подразумеваю именно сделанное в критике (литературоведении), а не в художественных произведениях. Так получилось, что писатели издревле шли своим путем, а критика – своим, и пути эти соприкасались разве что поверхностно. В результате обозначился разрыв между тем, что делали писатели, и как это представляла себе критика. Основное различие состояло в том, что уже в древности акцент художника был на потенциале его героев, тогда как критики и философы отталкивались от внешних атрибутов, слагающих текст (смешное и серьезное, действие, художественные средства, тип концовки, статус героя и пр.). Со временем разрыв только возрастал, и произведения просто не укладывались в установленные жанровые рамки. Что особенно важно, произошло это задолго до Чехова. Так, в «Царе Эдипе» главный герой остается в живых вопреки представлениям о трагической развязке; в «проблематичном» «Амфитрионе» Клейста вопрос жанра беспомощно виснет в воздухе из-за открытой концовки⁸; в «Лягушках» Аристофана статус главных героев достаточно высок – это известные поэты Эсхил, Еврипид и Софокл. Список подобных несоответствий можно продолжить.

Во «Введении в историческую поэтику» Александр Веселовский переформулировал представления о драме и драматическом, сместив фокус с внешнего на внутреннее. При этом он говорил не о драматургии, а о том общем, что связывает и жизнь, и жанры, что составляет внутреннее драмы по большому счету. Неслучайно он не употребляет термина «литературный герой», а заменяет его терминами «личность» и «человек», вынося



разговор о драме и драматическом за пределы драматургии. Направленность его мысли идет в русле, противоположном Аристотелю и его последователям. Он подспудно оспаривает постулат о том, что «без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна...»⁹, делая упор на характер и внутренний конфликт:

«Драма, стало быть, *внутренний* конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он [внутренний конфликт – В.З.] может представляться и совершающимся *внутри* человека, когда *ослабнет или видоизменится вера во внешние предержащие силы*»¹⁰

Затрагивая вопросы способности личности к самоопределению и самоанализу, к внутренним борениям как признаку совершающегося качественного скачка, волевого акта как проявления внутренних борений, «Веселовский, по сути, формулирует новый подход к категории драматического, связанной не с действием или фабулой, а с внутренними характеристиками героя, такими как интеллект, способность к самооценке, предрасположенность к анализу, умение выбрать направление своего развития (с этим связано самоопределение, о котором он пишет) и т.п. Все это и есть параметры, слагающие, но не исчерпывающие категорию внутреннего, то есть потенциал героя»¹¹. Он намечает этот путь, который в дальнейшем развивается в трудах психологов, генетиков и обобщается в общей теории систем (основатель Людвиг фон Бергаланфи¹²).

Чехов, в силу яркого новаторства, заострил вопросы, связанные с категорией драматического, осуществив реконструкцию по большому счету, а не на уровне вкраплений бурлескных или травестийных элементов¹³, включающих в себя «изобилие комических интермедий», «и брачный финал, и какие-то фарсовые интонации, сопровождающие смерть героя»¹⁴. Посему подходит к жанру его произведений с точки зрения традиционной жанровой типологии, как это сделано в работах Гари Морсона¹⁵, В. Ермилова¹⁶, Л. Сенелика¹⁷ и др., означает сгладить его новаторский подход, который не ограничивается рекомбинацией жанров или жанровых элементов, взятых на вооружение в работах Н.И. Фадеевой¹⁸ и Ф. Лукаса¹⁹.

Комическое и смешное

Аристотель был первым, кто связал комедию со смешным.

«Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страда-



ния»²⁰.

Все последующие школы и теории базировали свой подход к комедии на этой парадигме, «и на всем протяжении истории теории смешного формировали теории комедии», отмечал Майкл Келли²¹. Комическое и смешное приравнивались как в философских, так и в литературоведческих трудах, хотя это в корне неверно, поскольку *комическое – это категория, тогда как смешное – единичная характеристика*. А характеристика не равна категории по определению. О смешном писал Шопенгауэр, разработавший теорию смешного как теорию несоответствий интуиции и концепта. Бергсон создает свою известную работу «Смех»²²; Кант, говоря о комическом, исследует механизмы, порождающие смех и осмеяние²³; то же, по сути, делает и Фрейд, связывая комическое с остроумием, в частности с намеками на сексуальную тему²⁴; Бахтин говорит о смеховой культуре²⁵; Пропп сводит вопросы комизма к смеху²⁶ (см. его исследование ритуального смеха в фольклоре в сказке о Несмеяне²⁷). Э. Олсон подходит к жанру с точки зрения предмета, средств и способа подражания. Комическое он приравнивает к смешному и всему, что порождает смех²⁸. А. Боуи выводит комическое и комедию из «безвредных уродств»²⁹.

Несмотря на обширный эмпирический материал, аристотелевская школа не сумела дать удовлетворительного ответа на вопрос о том, что такое комедия, как и о том, что такое трагедия, на что не раз прямо или косвенно указывали современные теоретики комического и трагического, такие как Ричард Саймон, Марвин Т. Геррик³⁰, Пол Гроу и др. Ричард Саймон сетует на то, что «теория комического обделена вниманием критиков, которые заняты более серьезными предметами анализа»³¹ (перевод мой. – В.З.). Пол Гроу отмечает, что одним из самых больших заблуждений теоретиков комического является приравнивание комедии к смешному:

«Самой большой ошибкой было поставить знак равенства между комедией и смехом, но еще хуже то, что мы словно не замечаем, что самые блестящие комедии Шекспира, к примеру, гораздо менее смешны, чем второсортные, построенные по клише, пошлые комедии, и что некоторые комедии мирового уровня содержат в себе ничтожную толику смешного» (перевод мой. – В.З.)³².

Гроу с сожалением отмечает тот факт, что «комедия была ошибочно определена изначально, и это определение держится на протяжении двух тысячелетий, что определило ее место Золушки рядом с сестрой-трагедией» (перевод мой. – В.З.)³².

Категория драматического как общая для комического и трагического связана с внутренней и внешней динамикой литературных героев, обладающих потенциалом определенной силы и богатства, проявляющем себя в интеллекте, принятии решений, воле, глубине восприятия и многом другом. Не действие само по себе, не конфликт, и не социальный статус, а потенциал героев формирует меру драматического. Общая теория систем



и, в частности, теория предрасположенностей (основатель Арон Каценлинбойген³³) гласит, что внутреннее любой системы составляет ее потенциал, который слагается из неоднородных характеристик, отвечающих за мощь системы³⁴. Системы без потенциала не существует. Различие между аналогичными системами идет *по мере* богатства и силы их потенциала. Мера силы потенциала выявляется за счет меры влияния системы на свое окружение, а мера его богатства проявляется в способности системы к развитию.

Художественное произведение – это открытая индетерминистская система, где носителями динамики являются герои, а мера динамики зависит от силы их потенциала. Поэтому *драматическое* как системную категорию мы, прежде всего, связываем с *потенциалом литературного героя*. Потенциал состоит из множества внутренних и внешних характеристик героя, зачастую разнородных и противоречивых, умело проинтегрированных в неоднозначную целостность. Потенциал как ядро драматической категории относится к числу *достаточных* ее признаков. Они сочетаются с необходимыми в зависимости от специфики категории. Так, для категории комического будет своя специфика, а для категории трагического и драматического как промежуточной – своя. Мера серьезного будет исключительно высокой в трагедии, и для категории трагического серьезное будет относиться к числу необходимых признаков.

Упомянув о серьезном, зададим себе вопрос: что мы воспринимаем серьезно и почему мера серьезности варьируется от несерьезного до очень серьезного? Логично предположить, что серьезное восприятие чего-либо связано с его потенциальным влиянием на нас. Чем сильнее это влияние, тем серьезнее мы относимся к объекту или явлению. Мера силы влияния системы на ее окружение зависит от меры силы ее потенциала, который колеблется в пределах от мощного до слабого. Три типа потенциала и будут соответствовать трем типам художественных произведений. Герои со слабым и бедным потенциалом слабо развиваются и слабо влияют на свое окружение. Герои с хорошим, средним потенциалом имеют умеренное влияние на свою среду и способны хорошо развиваться. Герои с мощным потенциалом влияют коренным образом на свое окружение. Здесь следует подчеркнуть, что речь идет не о влиянии героев на зрителя или читателя (оно зачастую непредсказуемо и очень варьируется), но о влиянии их *на свое собственное окружение. Именно взаимодействием со своим окружением и поверяется потенциал литературного героя.*

Отсюда комическое как категория связано со слабым и бедным потенциалом, а не со смехом и смешным. Смешное как единичная характеристика поначалу входило в состав необходимых (но не достаточных!) признаков комедии, но со временем, с появлением таких несмешных комедий (не только в драматургии), как «С любовью не шутят» Альфреда де Мюссе или «Божественной комедии» Данте и бальзаковского цикла «Человеческая комедия», эта характеристика теряет свою необходимость и выносятся в разряд необязательных. Чеховские комедии нового типа еще больше



заостряют внимание на этом факте. Какова же связь потенциала героя (к нему мы относим и образ повествователя, и лирического героя) с эстетической модальностью?

В.И. Тюпа, говоря о комическом модусе, отмечает «рассогласованность “я” героя – плута <...> или чудака <...> – с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками». В сравнении с трагическим модусом «[в]нутренняя граница личностного самоопределения оказывается шире внешней границы ролевого присутствия “я” в мире, что ведет к неразрешимому противоречию»³⁶. «Ролевая маска» и суженная «граница личностного определения» и будет сигналом слабого потенциала, ограниченного очерченными пределами, т.е. неразвивающегося и не влияющего *существенно* на окружающее. «Чудачество» может быть еще одним проявлением неразвитого потенциала так же, как и «плутовство», если только оно примитивного свойства и шито белыми нитками. Но здесь уже следует пойти вглубь потенциала и понять, не является ли чудачество признаком гениальности, а плутовство – умелой стратегией. В этом плане взаимодействие модальности и потенциала может быть представлено следующим образом.

Эстетическая модальность включена в категорию драматического как способ представления потенциала героев или мира через художественное высказывание. Высказывание также несет в себе отображение таких характеристик, слагающих потенциал, как, например, интеллект, эмоциональное восприятие и пр. Но речевой аспект нельзя отрывать от потенциала говорящего, поскольку важно понять, кто кроется за определенным высказыванием (и поступком), каковы его задачи, их специфика, методы достижения цели и т.д. На эти и другие вопросы и отвечает анализ потенциала и предрасположенности героя.

В этом смысле интересно чеховское замечание о природе словесного высказывания в художественном произведении. В письме от 23 октября 1889 г. он писал А.С. Суворину: «...мнения, которые высказываются действующими лицами, нельзя делать status’ом произведения, ибо не в мнениях вся суть, а в их природе»³⁷. Под действующими лицами он имел в виду литературных героев в широком смысле. Замечание о том, что нужно понять природу их высказываний, т.е. *кто* кроется за словами, и есть чеховская отсылка к потенциалу героя, изучение которого было для него равносильно анамнезу в смысле сбора всех мельчайших деталей, их интеграции и на основе этого – установление «диагноза» (т.е. типа потенциала и предрасположенности героя). «Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями», – писал он Суворину по поводу художественного высказывания, настоятельно требуя не искать в «профессорских мыслях» своих героев «чеховских мыслей»³⁸.

При формировании потенциала писатель моделирует ситуации, в которых потенциал героев проявится с наибольшей эффективностью. При



этом не только жизнь, но и смерть героя является показательной. «Ромео и Джульетта» – классический пример того, как смерть влюбленных полностью перевернула прежние ценности общества и послужила примирению, казалось бы, непримиримо враждующих сторон. Концовка свидетельствует об их мощном преобразовательном потенциале.

Совершенно противоположная картина вырисовывается при анализе чеховских героев. Смерть Треплева вряд ли изменит что-либо в образе жизни и мыслей обитателей соринской усадьбы. Не однажды Чехову пеняли на включение «лишних» эпизодов в его пьесы, в частности, эпизода, когда Треплев просит мать перебинтовать ему голову. Смысл «лишней» сцены может быть объяснен с точки зрения ее *позиционной* значимости: она призвана ответить на вопрос, насколько угроза потерять Треплева способна изменить отношение к нему его близких. Первая попытка самоубийства показывает, что с Треплевом, его чувствами, никто не считался и считаться не станет. Ни его мать, разбинтовывающая рану и видящая, как близко он был от смерти, ни Нина, ни Тригорин не желают поступаться своими интересами и пристрастиями. А это, в свою очередь, свидетельствует о довольно слабом потенциале этого героя, не имеющего влияния на свое окружение.

Комедия нового типа (КНТ)

В традиционной комедии потенциал героев скудно однороден. Это недотепы типа Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони. Их отличает малый интеллект, слабая способность влиять на свое окружение и развиваться (не путать с пьесами, которые названы комедиями только по признаку «счастливой» концовки. Многие из них не являются комедиями в строгом смысле, как не являются трагедиями или драмами в строгом смысле пьесы или произведения с несчастливой концовкой). Так же, как и традиционная комедия, чеховская комедия содержит в основе своей слабый потенциал главных героев. Стреляется Треплев – и это сопровождается репликой Дорна «лопнула склянка с эфиром». Три сестры так и не сдвинулись с места. Вишневый сад так никто и не спас. И самое главное, говоря в строгих терминах системного подхода, различающего развитие и рост³⁹, они не развиваются, т.е. качественного скачка у них не наблюдается⁴⁰. «Мне сорок семь лет», – восклицает Войницкий в начале пьесы, говоря о своем разочаровании в жизни⁴¹. «Мне сорок семь лет, – вздыхает он в конце, – если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?»⁴².

Тем не менее, есть нечто, отличающее по существу чеховского героя от героя традиционной комедии.

Чехов впервые в русской литературе поставил вопрос об интеграции явно сильного единичного и неявно слабого целого в потенциале героя. *Сочетание сильного единичного и слабого целого составляет ядро чехов-*



ской комедии нового типа или квази-драмы. До-чеховская мировая комедия за редкими исключениями базировалась на откровенно слабом потенциале героев, не имеющих серьезного веса в своем окружении. Их легковесность была очевидна, для ее определения не требовалось специального аналитического метода, поскольку часть и целое в потенциале традиционного комедийного героя однородны. У чеховского героя, напротив, есть и сильные стороны, и они могут быть достаточно привлекательными, но все это лишь *сегментарные* проявления сильного в слабом целом. Поэтому «массовый гамлетизм», который, по словам Н. Берковского, исповедуют «лучшие из действующих лиц» в чеховских произведениях, на самом деле – *квазигамлетизм*, не дотягивающий до уровня Гамлета⁴³.

В этом смысле, чеховский герой – это антигерой по отношению к традиционному персонажу русских сказок и былин, где Иванушка-дурачок и Илья Муромец представлены носителями квазислабого потенциала, т.е. потенциала, в котором откровенно слабые характеристики составляют единичное, а скрытые сильные слагают целое. В результате Иванушка-дурачок оказывается самым смекалистым, а Илья Муромец, просидевший на камне тридцать лет и три года, – самым сильным. Это традиционное представление фольклорного героя находит развитие в образах «святых», «праведников» и «юродивых» в русской литературе.

У Чехова же все наоборот. Его герои зачастую разыгрывают из себя героев романов Достоевского, Тургенева или Толстого («он, видите ли, Фауст, второй Толстой...»⁴⁴), но до них явно не дотягивают. Сложность в опознании их квазисильной природы в том, что слабое целое упрятано в подтекст в надежде на то, что «читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: “Це не гарбуз, а слива”»⁴⁵. И действительно, чеховские герои – интеллигентные люди, писатели, врачи, актеры, учителя. Они образованны, начитаны, умеют рассуждать, чувствительны к красоте. На первый взгляд – это типичные герои драмы, герои тургеневского типа, в чем-то – как лишние люди. Но Чехов протестует против такого поверхностного прочтения. В письме к Суворину от 30 декабря 1888 г. он с явным раздражением пишет:

«Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец? Вы пишете: “Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор – великий человек”. Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой “Иванов” никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась, и о постановке ее не может быть речи»⁴⁶.

Критик, обращающий внимание лишь на сильные стороны и за ними не видящий целого, напоминает доктора Львова, которому Иванов броса-



ет следующую фразу: «Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг об друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам»⁴⁷. По сути, Иванов выражает кредо самого Чехова о том, как анализировать его героев. Но не будем приводить высказывания чеховских героев как доказательство чеховского метода, а обратимся непосредственно к тому, как сам Чехов их анализировал.

В том же письме к Суворину Чехов дает подробнейший анализ героев «Иванова» именно с позиций части и целого. Он пишет: «Героев своих я понимаю так. Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян»⁴⁸. Здесь, прежде всего, Чехов призывает отказаться от шаблонного деления его героев на положительных и отрицательных. Вместо этого он предлагает подойти к ним с точки зрения спектра характеристик, слагающих их потенциал. К «явным» характеристикам относятся честность, прямота, образованность и благородное происхождение – качества, которые ослепляют читателя и зрителя настолько, что он уже не замечает ничего остального. К «незамеченным» качествам Иванова относятся легкая возбудимость, повышенная эмоциональность, склонность к увлечениям и пр. Поначалу еще неясно, почему эти качества ослабляют потенциал героя и не дают возможности развиваться его сильным чертам. Однако Чехов дает исчерпывающий анализ, поясняющий, как именно происходит интеграция части и целого применительно к его героям.

«Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются неприменным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. <...> Война утомила, Болгария утомила до иронии, Цукки утомила, оперетка тоже... Утомляемость (это подтвердит и др Бергенсон) выражается не в одном только нытье или ощущении скуки. Жизнь утомленного человека нельзя изобразить так:

Она очень не ровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень не надолго, причем после каждого возбуждения наступает еще большая апатия. Это графически можно изобразить так:



Падение вниз, как видите, идет не по наклонной плоскости, а несколько иначе. Объясняется Саша в любви. Иванов в восторге кричит: «Новая жизнь!», а на другое утро верит в эту жизнь столько же, сколько в домового (монолог III акта); жена оскорбляет его, он выходит из себя, возбуждается и бросает ей жестокое оскорбление. Его обзывают подлецом. Если это не убивает его рыхлый мозг, то он возбуждается и произносит себе приговор»⁴⁹.

Итак, несколько сильных качеств Иванова, упомянутых в самом на-



чале письма, тонут в омуте слабого целого. Это типичная картина квазисильного потенциала. С той же детальностью Чехов анализирует доктора Львова. В основе анализа лежит тот же метод вычленения части и целого с изначальным акцентом на сильную часть: «Это тип честного, прямого, горячего»... Далее идет перечень черт, которые слагают слабое целое:

«...но узкого и прямолинейного человека. Про таких умные люди говорят: “Он глуп, но в нем есть честное чувство”.

Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму, обо всем судит предвзято. Кто кричит: “Дорогу честному труду!”, на того он молится; кто же не кричит этого, тот подлец и кулак. Середины нет. <...>

Львов честен, прям и рубит сплеча, не щадя живота. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится. Угрызений совести никогда не чувствует – на то он “честный труженик”, чтоб казнить “темную силу”!

Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и не к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше не дорисовать, чем замазать...»⁵⁰.

Чехов не случайно против карикатуры. Карикатура снимает вопрос соотношения целого и части и делает потенциал однородным. Чехову же важно показать, что его герой включает и сильные качества, но не они являются определяющими. Конечно, каждый большой писатель создает образ своего героя из разных черт. Новизна Чехова не в этом, а в том, что сильный сегмент *контрастно* вычерчен по отношению к слабому целому и поначалу *затмевает* его своей яркостью, вводя в заблуждение читателя и зрителя относительно целого. Иными словами, целое и сегмент у Чехова представлены как *крайности*.

Чеховский метод претерпевает эволюцию при переходе от главного героя (в рассказах) к группе (в пьесах). Вопрос о том, насколько группа функциональна, становится ключевым в пьесах. Это усложняет задачу и влечет за собой новые вопросы системного характера, а именно: как оценивать потенциал неоднородного целого?

Ответ на это дает общая теория систем. Как известно, системный подход различает оценку целого по типу представления. Целое может быть представлено либо как агрегат, либо как система. Агрегат – это представление целого с точки зрения его материальных объектов. Система, помимо объектов, включает отношения между ними. Потенциал чеховской группы как агрегата может быть средним или выше среднего, тогда как потенциал системы диаметрально противоположен. Например, группа героев в «Трех сестрах» представляет собой довольно сильный агрегат: она включает в себя учителей, военных, врачей, людей интеллигентных и образованных, размышляющих о смысле жизни. Однако как система эта группа не жизне-



деятельна. Словно «войско без генерала»⁵¹, семейство Прозоровых тщетно пытается понять, как же двигаться дальше по жизни. Покойный генерал Прозоров, отец семейства, при жизни успешно вел свою домашнюю «армию» сквозь туман и неопределенность будней к цели ясной только ему одному. Он разработал стратегию и тактику и строго следил за тем, чтобы дети выполняли все его указания. «Армия» ежедневно двигалась вперед, читая, изучая языки, и т.п., но смысл этого ежедневного движения ей не был открыт. После смерти генерала «армия» все еще пыталась машинально двигаться в направлении, заданном отцом, но вопрос «для чего?» вскорее повис в воздухе, и ответа на него не было.

Портрет генерала с укором взирает на свое дезориентированное «войско», молчаливо напоминая семье о грехе отступления от прежнего режима жизни. Однако укоров памяти явно недостаточно, чтобы заставить семейство вернуться к прежнему образу жизни: необходима цель движения, которую обычно задает генерал. В конце концов, сестры берут на себя эту роль и формулируют цель почти в военных терминах: двинуться на Москву. Как генеральские дети, они мыслят в категориях территориального захвата, но при этом у них нет стратегии, а тактика, которую они перепробовали, так и не помогла им сдвинуться с места.

Чехов и Бальзак: к вопросу о квазидраматическом потенциале

До Чехова квазидраматический потенциал разрабатывался Бальзаком в его «Человеческой комедии». Описание отца Горио может служить образцом того, как Бальзак формировал потенциал своего героя, начиная с описания сильного сегмента и переходя затем к слабому целому. Ниже я приведу отрывок из «Отца Горио», описание которого удивительно схоже по методу на разъяснения, данные Чеховым в письме к Суворину. Поначалу Бальзак поет панегирик сильным чертам Горио:

«Он не имел себе равных, когда дело шло о зерне, муке, крупе, их качестве, происхождении, хранении, когда требовалось предвидеть цену, предсказать недород или урожай, дешево купить зерно, запастись им в Сицилии, на Украине. Глядя, как он ведет свои дела, толкует законы о ввозе и вывозе зерна, изучает их дух, подмечает их недостатки, иной, пожалуй, мог подумать, что Горио способен быть министром. Терпеливый, деятельный, энергичный, твердый, быстрый в средствах достижения цели, обладавший орлиным зрением в делах, он все опережал, предвидел все, все знал и все скрывал, дипломат – в замыслах, солдат – в походах»⁵².

Сразу после этого Бальзак переходит к общей картине, и контрастность целого и части поражает, не оставляя больше сомнений относительно квазисильной природы этого героя:

«Но вне этой особой отрасли, выйдя из простой и мрачной своей лавки, где он сидел в часы досуга на пороге, прилоняясь плечом к дверному косяку, Горио



вновь становился темным, неотесанным работником, не мог понять простого рассуждения, был чужд каких-либо духовных наслаждений, засыпал в театре и казался одним из парижских Долибанов, сильных только своею тупостью»⁵³.

На этом принципе выросла целая галерея бальзаковских героев, успешных поначалу, далеко неглупых, но в результате закончивших крахом. Гобсек, Растиньяк, Люсьен де Рюампре... Этот список пополняется от романа к роману, расширяя понятие комедии и комического. Чехов продолжил и развил бальзаковский принцип на основе позиционного стиля⁵⁴, т.е. отказавшись от сюжетности, ярких коллизий и сделав своих героев еще более похожими на героев драмы. В общем и целом, комедия нового типа – интеллектуальная комедия, но не в смысле интеллектуальности героев (они как раз не блещут), а в смысле интеллектуальности автора, рассчитывающего на адекватного читателя. Когда Чехов отказывался пояснять актерам, почему он назвал «Три сестры» комедией, говоря: «Послушайте же, я же там написал все, что знал», то делал это не потому, что, как полагал Станиславский, «никогда не умел критиковать своих пьес»⁵⁵(его письмо к Суворину свидетельствует как раз об обратном), а потому что «имеющий глаза да увидит».

В общем и целом, развитие категории драматического шло по пути создания новых способов интеграции внутренних характеристик героя. Наибольших высот в интеграции противоречивых характеристик литературного героя достиг Толстой. Другой путь связан с проблемой интеграции явно сильного сегмента и скрытого слабого целого. Результатом такой интеграции и явилась чеховская комедия нового типа.

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 13. С. 61.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Moscow, 1974–1983. Sochineniya. Vol. 13. P. 61.

² *Grawe Paul H. Comedy in Space, Time, and the Imagination Nelson-Hall. Chicago, 1983. P. 11.*

³ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. С. 147.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 13. P. 147.

⁴ Там же. Т. 13. С. 430.

Ibid. Vol. 13. P. 430.

⁵ Там же. Т. 13. С. 430.

Ibid. Vol. 13. P. 430.

⁶ *Станиславский К.С. А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 394.*

Stanislavskiy K.S. A.P. Chekhov v khudozhestvennom teatre // A.P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1960. P. 394.

⁷ *Андреев М.Л. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы. 2008. № 3.*



C. 120.

Andreev M.L. Komediya v drame Chekhova // *Voprosy literatury*. 2008. № 3. P. 120.

⁸ *Plautus*. *Amphitruo* / Translated by J.H. Mantinband // *Amphitryon: three plays in new verse translations*. Chapel Hill, 1974. P. 208.

⁹ *Аристотель*. Поэтика / Пер. с др.-греч. М.Л. Гаспарова // *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / Общ. ред. А.И. Доватура. М., 1983. С. 653.

Aristotel'. *Poetika* / Translated from the Ancient Greek by M.L. Gasparov // *Aristotel'*. *Sochineniya*: In 4 volumes. Vol. 4 / Ed. by A.I. Dovatur. Moscow, 1983. P. 653.

¹⁰ *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику // *Веселовский А.Н.* *Избранное. Историческая поэтика* / Сост., вступ. ст., коммент. И.О. Шайтанова. М., 2006. С. 66.

Veselovskiy A.N. *Iz vvedeniya v istoricheskuyu poetiku* // *Veselovskiy A.N.* *Izbrannoe. Istoricheskaya poetika* / Edited and compiled with introduction and notes by I.O. Shaytanov. Moscow, 2006. P. 66.

¹¹ *Зубарева В.* Перечитывая А. Веселовского в XXI веке // *Вопросы литературы*. 2013. № 5. С. 68.

Zubareva V. *Perechityvaya A. Veselovskogo v XXI veke* // *Voprosy literatury*. 2013. № 5. P. 68.

¹² *Bertalanffy Ludwig von*. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York, 1976.

¹³ *Senderovich S.* *The Cherry Orchard: Chekhov's Last Testament* // *Russian Literature, North-Holland*. 1994. № 35. P. 223–242.

¹⁴ *Андреев М.Л.* Указ. соч. С. 126.

Andreev M.L. *Op. cit.* P. 126.

¹⁵ *Morson G.S.* «Uncle Vanja» as Prosaic Metadrama // *Reading Chekhov's Text*. Evanston, 1995. P. 58–71.

¹⁶ *Ермилов В. А.П.* *Чехов*. М., 1959.

Ermilov V. A.P. *Chekhov*. Moscow, 1959.

¹⁷ *Senelick L.* *Anton Chekhov*. New York, 1985.

¹⁸ *Фадеева Н.И.* *Новаторство драматургии А.П. Чехова*. Тверь, 1991.

Fadeeva N.I. *Novatorstvo dramaturgii A.P. Chekhova*. Tver', 1991.

¹⁹ *Lucas F.* *The Drama of Chekhov*. London, 1963.

²⁰ *Аристотель*. Поэтика / Пер., введ. и примеч. Н.И. Новосадского. Л., 1927.

C. 46.

Aristotel'. *Poetika* / Trans., introduct. and notes by N.I. Novosadskiy. Leningrad, 1927. P. 46.

²¹ *Encyclopedia of Aesthetics*: In 4 volumes / Ed. by M. Kelly. Vol. 1. New York, 1998. P. 402.

²² *Бергсон А.* *Смех*. М., 1992.

Bergson A. *Smekh*. Moscow, 1992.

²³ *Кант И.* *Сочинения*: В 6 т. Т. 5. М., 1966.

Kant I. *Sochineniya*: In 6 volumes. Vol. 5. Moscow, 1966.

²⁴ *Фрейд З.* *Остроумие и его отношение к бессознательному*. СПб., 1997.

Freyd Z. *Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu*. Saint-Petersburg 1997.



²⁵ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennessansa. Moscow, 1990.

²⁶ *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1999.

Propp V.Ya. Problemy komizma i smekha. Moscow, 1999.

²⁷ *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki. Leningrad, 1986.

²⁸ *Olson E.* The Theory of Comedy. Indiana, 1968. P. 23.

²⁹ *Bowie A.M.* Aristophanes: Myth, Ritual, and Comedy. Cambridge, 1993. P. 15.

³⁰ *Herrick Marvin T.* Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England. Urbana, 1962.

³¹ *Simon R.K.* The Labyrinth of the Comic: Theory and Practice from Fielding to Freud. Florida, 1985. P. 12–13.

³² *Grawe Paul H.* Op. cit. P. 5.

³³ *Ibid.* P. 9.

³⁴ *Katsenelinboigen A.* Indeterministic Economics. New York, 1992.

³⁵ *Ulea V. (Zubarev V.)* A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type. Chess, Literature, and Film. Carbondale, 2002. P. 16–17.

³⁶ *Тюна В.И.* Комическое // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 99.

Тюна В.И. Komicheskoe // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy. Moscow, 2008. P. 99.

³⁷ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 272.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 272.

³⁸ Там же. С. 266.

Ibid. P. 266.

³⁹ *Ackoff R.* Creating the Corporate Future. New York, 1981. P. 45.

⁴⁰ *Katsenelinboigen A.* Indeterministic Economics. New York, 1992. P. 33–35.

⁴¹ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. С. 70.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 13. P. 70.

⁴² Там же. С. 107.

Ibid. P. 107.

⁴³ *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969. С. 153.

Berkovskiy N.Ya. Chekhov: ot rasskazov i povestey k dramaturgii // Berkovskiy N. Ya. Literatura i teatr. Stat'i raznykh let. Moscow, 1969. P. 153.

⁴⁴ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. С. 374.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 7. P. 374.

⁴⁵ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 116.



Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 116.

⁴⁶ Там же. С. 109.

Ibid. P. 109.

⁴⁷ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 12. С. 54.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 12. P. 54.

⁴⁸ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 110.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 110.

⁴⁹ Там же. С. 111–112.

Ibid. P. 111–112.

⁵⁰ Там же. С. 112–113.

Ibid. P. 112–113.

⁵¹ *Zubarev V.* A Systems Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. Santa Barbara, 1997. P. 101.

⁵² *Бальзак О.* Отец Горио // Бальзак О. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. М., 1952. С. 81.

Bal'zak O. Otets Gorio // Bal'zak O. Sobranie sochineniy: In 15 volumes. Vol. 3. Moscow, 1952. P. 81.

⁵³ Там же. С. 82.

Ibid. P. 82.

⁵⁴ *Зубарева В.* Чехов – основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.

Zubareva V. Chekhov – osnovatel' komedii novogo tipa // Voprosy literatury. 2011. № 4. P. 92–123.

⁵⁵ *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 394.

Stanislavskiy K.S. Op. cit. P. 394.



С.С. Бойко (Москва)

**«НЕПОЗНАННЫЙ МИР ВЕРЫ»:
*формирование литературы нового типа***

Статья посвящена анализу одного из ранних образцов литературы, сложившейся к началу XXI в., которая характеризуется развитием сложносоставных жанров, нейтрализацией таких оппозиций, как наличие/отсутствие внелитературной функции, «фикшн»/«нон-фикшн», авторского/не-авторского текста.

Ключевые слова: научно-популярная книга; внелитературная функция произведений; поэтика; средневековая литература.

Книга последних лет приобретает свойства, нехарактерные для литературы Нового времени, но известные филологам по литературе средневековой. Так, в новейшее время составляются жития святых – новомучеников и исповедников российских, жизнеописания старцев и других не канонизированных до поры подвижников, – в жанровом отношении устроенные по-разному. В них рассказано о подвигах веры и одновременно – о той эпохе – нашей, – в которую подвиги совершены. В жизнеописание входят воспоминания и письма разных лиц (с сохранением особенностей их речи), исторические справки, документы, собственные произведения подвижника (и лирика – и акафисты), фрагменты житий чтимых им святых. Соединение столь разнородных элементов может быть ориентировано на традиционные приемы житийной литературы, как то: жизнеописание, наставления преподобного, рассказы современников и потомков о случаях его небесного предстательства¹. Книга может потребовать и более сложного построения, с опорой на структуру смысла описанных событий².

Значительное разнообразие жанровых подвидов предопределено разнообразием материала и задач, которые ставит перед собою автор и/или составитель.

Выделяется задача сообщить читателю актуальные и полезные сведения, поставить в известность о важных для духовного развития обстоятельствах, ориентировать в них. Подобная установка, наряду с иными чертами, резко отличает новейшую книгу от связанной с литературной системой Нового времени либо с принципами постмодернизма. В новейшей книге оппозиция наличия/отсутствия внелитературных задач снята: они имеются либо нет, носят разный характер, соотносятся с «литературностью» книги в любых пропорциях.

Формы свидетельства, просвещения, «инструкции»³ обогатили репертуар жанрообразующих элементов в художественных произведениях протоиерея Ярослава (Шипова), протоиерея Александра (Торика), протоиерея Николая (Агафонова), Юлии Вознесенской, Олеси Николаевой, Тимура Кибирова, Нины Павловой, Алексея Арцыбушева, многих других авторов.

Тенденция эта была развита уже к началу 2000-х гг. Особым ее проявлением стала книга «Непознанный мир веры»⁴, которая начиная с 2002 г.



выдержала ряд переизданий (с 2010 г. выходит новое, переработанное и расширенное издание, но здесь нас интересует этап дебюта; далее текст цитируется по изданию 2007 г. с указанием страницы в скобках).

Книга представляет собою сборник: «Это своеобразная “мозаика”, состоящая из рассказов об удивительных фактах из истории и современной жизни христианства, а также рассказов о знаменитых людях, обретших веру в Бога»⁵. Рассмотрим ее содержание, композицию, особенности жанра и авторства.

По содержанию «Непознанный мир веры» обнаруживает свойства научно-популярной книги. В предисловии «От издателя» отмечено, что предполагаемый адресат может в любой мере испытывать сомнения, но необходимо относиться к ним добросовестно: «Она предназначена не только для верующих православных христиан, но и для тех, кто еще не обрел веру в Бога или пребывает в сомнениях, но искренне и честно хочет разобраться в величайшем вопросе, встающем в жизни каждого человека, – вопросе о бытии Бога и отношениях между Богом и человеком» (с. 4). Фактический материал призван помочь читателю в решении этой задачи.

Первый раздел – «Есть ли чудеса в современном мире?» – содержит рассказы о фактах известных и поддающихся проверке (как схождение Благодатного огня); второй – «Жизнь, смерть и воскресение» – открывает история Туринской Плащаницы. Третий и четвертый – «Кто такие святые?» и «Церковь и Россия» – включают список епископов, умученных большевиками в годы гонений, эпизоды житий подвижников XX в.: Илариона (Троицкого), Философа Орнатского, Силуана Афонского – и другие события из жизни Церкви в России на протяжении столетия.

Герои главы «Из жизни знаменитых людей» знакомы читателю: это А. Суворов, А. Пушкин, К. Рылеев, Н. Пирогов, И. Павлов, Н. и С. Вавиловы, Г. Жуков... (в новом издании книгу дополняют рассказы о наших современниках). Раздел шестой – «Вторая книга откровения» – посвящен природе, а заключительный – «Путь к Богу» – примерам богомыслия.

В композиции преобладают смысловые и тематические связи. Например, житие солдата, Иоанна Русского (XVIII в.) предшествует рассказу о стойкости пограничника Евгения Родионова, погибшего в Чечне, а затем дан отрывок про то, как прп. Димитрий Прилуцкий был извещен о кончине Димитрия Донского.

Книгу можно читать или просматривать с любого места. Каждый фрагмент обладает законченностью, имеет собственный заголовок. Так, приведен ряд известных стихотворений: «Молитва» М. Лермонтова, «Наш век» Ф. Тютчева, «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» А. Фета, «Закат» И. Бунина, «Потомки Каина» Н. Гумилева – и неизвестное стихотворение «Письмо к Богу», найденное в шинели русского солдата, погибшего в Великую Отечественную войну (с. 342–343). Знакомое или нет, произведение осмысливается и само по себе, и в контексте. «Наш век» Ф. Тютчева следует за наставлением праведного Иоанна Кронштадского о вреде неискренней, формальной молитвы – и предшествует Духовному слову



преподобного Серафима Вырицкого о вездесущности и непостижимости Божией. Созвучное им, стихотворение помогает вникнуть в непривычные смыслы, дополняя их портретом персонажа – лирического героя, который сам себя лишил их постижения.

Ряд историй отличается лаконизмом и парадоксальностью – вплоть до поэтики анекдота, например:

«На одном из официальных государственных приемов в конце пятидесятих годов к известному хирургу, профессору, лауреату Сталинской премии архиепископу Луке (Войно-Ясенецкому), прошедшему сталинские лагеря и войну, подошел один из членов советского правительства. Он насмешливо сказал владыке: “Вот недавно советские спутники летали в космос, а Бога там не обнаружили. Как вы это объясните?”

– Будучи хирургом, – отвечал архиепископ, – я много раз делал трепанацию черепа, но ума там тоже не обнаружил» (с. 162).

Принципу законченности отдельного фрагмента подчинены также избранные афористичные высказывания ученых: И. Ньютона, М. Ломоносова, Л. Пастера, М. Планка, А. Эйнштейна, Н. Бора; писателей: И.-В. Гете, А. Герцена, Ф. Достоевского; святых угодников: Силуана Афонского, Никодима Святогорца...

Назначение этого приема, прежде всего, утилитарное: читатель не связан композицией и любую мысль может обдумать отдельно. Объединение фрагментов в разделы дает возможность сопрягать их смысл.

В отношении авторства наблюдается широкий спектр подходов, известных филологам из истории. По отношению к сборнику в целом автор не указан (копирайт принадлежит Сретенскому монастырю). С другой стороны, представлены общеизвестные авторы, со знаменитыми литературными произведениями (как «Молитва» Лермонтова). Много фрагментов из творений духовных лиц: иеромонаха Серафима (Роуза), митрополита Вениамина (Федченкова), схиархимандрита Софрония (Сахарова) – и других свидетелей XX в.: Бориса Ширяева, Марии Георгиевны Жуковой. Собеседование между секулярной и духовной мыслью представлено, в частности, диалогом Пушкина и свт. Филарета (с. 217–219): стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», – на которое святитель отвечал: «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...», – а Пушкин подытожил: «Твоим огнем душа согрета / Отвергла мрак земных сует...»

Приводя письма-свидетельства наших современников о различных событиях их жизни, авторов указывают или нет в зависимости от требований конфиденциальности (не указывают, например, в рассказах об исцелении родственников от наркомании).

В большом количестве примеров прослеживается отношение к авторству, типологически схожее со средневековым: «Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой <...> образ автора, писате-



ля, “исполнителя”. Один образ автора – в проповеди, другой – в житиях святых <...> третий – в летописи, иной – в исторической повести и т.д.»⁶.

Например, автор может не быть указан при пересказе исторических сведений. Таков рассказ «Колонна глупости» о том, как Диоклетиан повелел воздвигнуть столбы с надписью: «Название “христианин” навсегда уничтожено», – а до Миланского эдикта оставалось около 10 лет.

Прием как бы не-авторского текста глубоко обоснован. Речь ведется о явлениях, которые несопоставимо более значимы, чем любая форма их описания. В открывающих «Непознанный мир...» рассказах о схождении Благодатного огня, чудесном явлении облаков на Преображение на горе Фавор – автор не указан. Так поданы и рассказы о событиях, известных в среде христиан: о чуде Евхаристии в г. Ланчано (VIII в.), о судьбе Монреальской Иверской иконы Божией Матери и ее хранителя православного испанца Иосифа Муньоса (конец XX в.) и другие.

В отдельных случаях, получив хождение, текст обретает свойства фольклорного произведения. Так, со времен кампаний антирелигиозной пропаганды в Церкви в небольших разночтениях бытует анекдот-загадка:

«Сколько ионов серебра содержится в литре освященной крещенской воды, если освящение проводилось в проруби, вырубленной во льду Волги (как это бывало обычно до революции и практикуется сегодня), в месте, где ширина реки достигает километра, глубина – десяти метров, скорость течения – 5 км/час, а крест, которым деревенский батюшка освящал воду, – деревянный?» (с. 278).

О жанровом разнообразии можно судить уже по приведенным примерам: от богословских текстов и пастырских назиданий до исторических анекдотов, справок, мемуаров, частных писем.

В «Непознанном мире веры» присутствуют и рассказы-новеллы, сообразные формам литературы Нового времени. Таков рассказ о Тихона (Шевкунова) «Духовный отец» о епископе Василии (до пострига – Владимире) Родзянко, эмигранте 1-й волны (внуке М. Родзянко). В один из его приездов в Россию, в 1995 г., по дороге в затерянную деревню застали на шоссе аварию: молодой человек плакал над мертвым отцом. Владыка предлагает совершить молитвы, и сын подтверждает, что погибший был православным и у него даже был духовник:

«Готовясь к панихиде, владыка, не удержавшись, спросил:

– Удивительно: как же так – не бывал в церкви, но имел духовника?

– Он много лет каждый день слушал религиозные передачи из Лондона. Их вел какой-то отец Владимир Родзянко. Этого-то батюшку Владимира Родзянко папа и считал своим духовником, хотя, конечно, никогда в жизни его не видел.

Владыка опустил на колени перед своим умершим духовным сыном, с которым Господь судил ему встретиться впервые» (с. 236).

Это история о промыслительном совпадении. Позже, в своей книге



«Несвятые святые», о. Тихон включит ее в рассказ «Преосвященнейший послушник», несущий жанровые признаки жития: описывается жизнь владыки Василия, ставшая подвигом веры. В составе большого рассказа новелла о панихиде на шоссе поясняет смысл заголовка: владыка Василий оказался в костромских лесах как раз *за послушание* – пообещав ранее быть в послушании у любого встречного (если дело ему по силам и не противоречит Евангелию). Герой выполняет это условие, что придает нескольким историям элементы парадокса, авантюры, сказки.

Итак, «Непознанный мир веры» несет черты древнерусской литературы, возродившиеся в книге последних десятилетий. Это проявляется в позиции автора, который «не озабочен внесением своей индивидуальности в произведение» (Д. Лихачев), но, напротив, сосредоточен на сверхличном смысле сюжета. Проявляется это и в литературной актуализации древних жанров (жития, проповеди), и в содержании, включающем жития, поучения, рассказы, – как в прологе.

В то же время «Непознанный мир веры» непротиворечиво соединяет в себе черты, известные по средневековой книге, с чертами художественной литературы Нового и новейшего времени.

Это свобода жанрообразования, приводящая к разнообразию форм и всевозможных сочетаний их элементов. (Ср.: «<...> книжники очень часто ставят в заглавие произведения одновременно по два жанровых определения, а иногда и больше: “Сказание и беседа премудра...” <...> “Житие и деяние и хождение <...>” <...> Соединение нескольких жанровых определений <...> является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров»)⁷.

Это композиционные решения, напоминающие о построении тех же древних жанров, предполагавшем объединение разнородных фрагментов на основе смысловой дополнительности.

Это принцип свидетельства. В древнерусской литературе – «Подвляющее большинство повествовательных текстов отмечено априорной достоверностью, особой установкой, которую можно было бы назвать ожиданием правдивого рассказа»⁸. Установка на правдивый рассказ ныне возрождена. Притом она совпадает с особенностями литературных произведений, например, оттепельной поры, в которых авторы стремились сообщить правду в противовес лживой пропаганде (как «лагерная» или «военная» проза).

Распространено мнение о якобы существующем конфликте прикладного и художественного начал, но справедливость этого мнения требует перепроверки в каждом конкретном случае (так, ‘прикладная’ детская книга XX в. дает яркие примеры убедительных художественных решений). В действительности сочетание «звуков сладких» (А. Пушкин) и внелитературного задания было широко распространено в литературе Нового времени (примеры бесчисленны), – но важную роль играло само противопоставление литературных и внелитературных задач.

Снятие характерных для книги Нового времени оппозиций – таких как



утилитарное или нет, авторское или неавторское и других – открыло перспективные направления в развитии литературы.

¹ Служитель Божий. Жизнеописание старца митрофорного протоиерея Николая Гурьянова. М., 2011; *Филимонов В.П.* Житие, подвиги и чудотворения преподобного Серафима Вырицкого. СПб., 2013.

Sluzhiteľ Bozhiy. Zhizneopisanie startsa mitroforного protoiereya Nikolaya Gur'yanova. Moscow, 2011; *Filimonov V.P.* Zhitie, podvigi i chudotvoreniya prepodobnogo Serafima Vyritskogo. Saint-Petersburg, 2013.

² *Павлова Н.* Пасха Красная: О трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года. М., 2011.

Pavlova N. Paskha Krasnaya: O trekh Optinskikh novomuchenikakh, ubiennykh na Paskhu 1993 goda. Moscow, 2011.

³ *Бойко С.С.* Для бессмертных: инструкции // Вопросы литературы. 2014. № 5. С. 1–28.

Boiko S.S. Dlya bessmertnykh: instruksii // Voprosy literatury. 2014. № 5. P. 1–28.

⁴ Непознанный мир веры. М., 2007.

Nepoznannyy mir very. Moscow, 2007.

⁵ «Непознанный мир веры» [От издателя] // Православный информационный интернет-портал Православие.ру. 10 июля 2010 г. URL: <http://www.pravoslavie.ru/sm/38498.htm> (дата обращения 10.10.2014).

«Nepoznannyy mir very» [Ot izdatelya] // Pravoslavnyy informatsionnyy internet-portal Pravoslavie.ru. 10 iyulya 2010 g. URL: <http://www.pravoslavie.ru/sm/38498.htm> (accessed: 10.10.2014).

⁶ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 69.

Likhachev D.S. Poetika drevnerusskoy literatury. 3rd edition. Moscow, 1979. P. 69.

⁷ Там же. С. 57–58.

Ibid. P. 57–58.

⁸ *Каравашкин А.В.* Литературный обычай Древней Руси (XVI–XVI вв.). М., 2011. С. 19.

Karavashkin A.V. Literaturnyy obyчай Drevney Rusi (XVI–XVI vv.). Moscow, 2011. P. 19.



А. Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша)

ПРИНЦИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТСКОМ РОМАНЕ (на примере «Обладать» Антони Сьюзен Байетт)

В статье исследуется жанровая специфика произведений, которые принадлежат к университетскому роману. Ставится вопрос о взаимосвязи между университетским романом, детективом и любовным романом. Выбранные аспекты повествования в университетском романе рассматриваются на примере «Обладать» Антони Сьюзен Байетт.

Ключевые слова: повествование; университетский роман; разнообразие; интертекстуальность.

Говоря о романах, содержание которых касается студенческой среды и среды работников вузов, а авторами являются профессора-преподаватели, исследователи применяют обычно определение *campus novel* (кампусный роман) и сосредотачиваются на творчестве Дэвида Лоджа и Малкольма Брэдбери, опубликовавших в 1975 г. наиболее известные и одновременно наиболее типичные для этого жанра произведения: соответственно, развитый вскоре до размеров трилогии «Академический обмен» («Changing Places») с характерным подзаголовком «Повесть о двух кампусах» («A Tale of Two Campuses»), отсылающим к «Повести о двух городах» («A Tale of Two Cities») Чарльза Диккенса, и «Историческая личность» («History Man»). Среди более ранних кампусных романов, из которых самыми важными являются «Академические кущи» («The Groves of Academe», 1951) Мэри Маккарти, «Мастера» («The Masters», 1951) Чарльза Перси Сноу, «Картины университетской жизни» («Pictures from an Institution», 1954) Реймонда Джаррела или «Счастливчик Джим» («Lucky Jim», 1954) Кингли Эмиса, наверное, только последний может сравниться по популярности с произведениями Лоджа и Брэдбери.

Успех этим произведениям обеспечивает, с одной стороны, их пародийный и сатирический характер, который способствует адаптации для широкой публики научной проблематики, связанной с профессией героев и авторов, с другой – использование схем наиболее популярных прозаических жанров: любовного романа и детектива. В подзаголовке «Мир тесен» («Small World», 1984) Лоджа по праву содержится название академического любовного романа («An Academic Romance»), т.к. там пародируется сюжет рыцарского романа. Молодой человек встречает таинственную девушку и объезжает вслед за нею полмира, геройски преодолевая различные препятствия; при этом молодой человек является начинающим научным сотрудником, девушка – соблазнительной аспиранткой, а любовное странствие продолжается от конференции к конференции. Похожий прием использовали Сандра Гилберт и Сьюзен Джубар. Авторы манифеста феминистской критики «Безумная на чердаке» («Madwoman in the



Attic», 1979) также написали «Академическую мелодраму» («An Academic Melodrama»), назвав так в подзаголовке свой совместный «Театральный шедевр» («Masterpiece Theatre»). Это интересный пример кампусной драмы, а точнее фарса в трех актах с прологом, разыгрывающимся в 2088 г. в «виртуальном отряде Межпланетного Главного Университета» («A Virtual Branch Campus of the Interplanetary State Omniversity»)¹. Возвращаясь к университетскому роману и его жанровой структуре, надо отметить все более тесные связи с детективом, о чем свидетельствует возникновение таких генологических терминов, как «университетский детектив», «университетский триллер» или «интеллектуальный черный роман». Впрочем, названия произведений говорят сами за себя: «Один мертвый декан» («One Dead Dean», 1988) Билла Крайдера (что интересно, автора диссертации о крутом детективе), «Смерть на семинаре: постмодернистская тайна» («Death in a Delphi Seminar: A Postmodern Mystery», 1995) Нормана Холланда, «Семинар по убийству» («A Little Class On Murder», 1989) Каролин Дж. Харт, «Университетские убийства» («Academic Murders», 1980) Дорси Фиске, «Смерть в должности профессора» («Death in a Tenured Position», 1981) Кэролин Голд Хейлбрун (которая пишет под псевдонимом Аманда Кросс).

В Польше романы этого типа пишет Ярослав Клейночки. В его произведении «Мыс позеров. Антикриминальный роман» («Przylądek pozerów. Powieść antykriminalna») полицейский Навроцки разыскивает убийцу известного филолога, труп которого был брошен в здании польского отделения филологического факультета Варшавского университета. Среди подозреваемых, сотрудников жертвы, есть некий кандидат наук Клейночки, а расследование требует знания творчества Мицкевича² и ведет к современным дискуссиям литературоведов вокруг теории интерпретации³. Клейноцкого, который, наконец, признается в убийстве профессора, встречаем также в следующих произведениях автора, «Меридиан 21» («Południk 21», 2008) и «Человек последнего шанса» («Człowiek ostatniej szansy», 2010). Пребывание в тюрьме не мешает герою помогать Навроцкому. Литературовед передает полицейскому ключевую для расследования информацию о польской литературе и истории XIX в.

Сюжеты, которые развиваются вокруг преступлений, совершенных в университете, следует отличать от сюжета романов о накопывании текстовых «доказательств», «следов» и «улик». Первые представляют собой канву классического детектива с полицейским или профессиональным детективом в главной роли, вторые как будто пытаются воплотить в жизнь популярный метод изучения истории, предложенный Робинотом Джорджом Коллингвудом. Согласно помещенной в работе «Идея истории» («The Idea of History») уголовной загадке «Кто убил Джона Доу?» («Who killed John Doe?»), литературоведа, равно как и историка, можно считать детективом, который ищет доказательства, подтверждающие его исследовательские гипотезы⁴.

Как свидетельствуют перечисленные выше примеры, наиболее важны-



ми качественными характеристиками интересующей меня формы романа – конечно, кроме тематического критерия – являются: разнообразие и интертекстуальность. Можно говорить о стремлении к жанровой энциклопедичности богатого вставными жанрами произведения. Факт, что главный герой (профессор, реже студент) – почти всегда гуманитарий, чаще всего литературовед, представляет собой сюжетную мотивацию для введения литературных цитат, элементов гуманитарного дискурса, широко понимаемой метатекстуальности, можно сказать – многоуровневой литературности. Здесь часто действительность подражает искусству, а не наоборот, «факты» из жизни героев только воссоздают текстовые факты, и повествование подчиняется актуальным исследовательским тенденциям.

Конференция, академическая лекция, заседание совета института или выборы ректора создают удобный случай для представления галереи часто карикатурных личностей, научные звания которых не защищают их от человеческих слабостей. Иногда, как в «Пнине» («Pnin», 1957) Набокова, вся сатирическая характеристика помещается в одном предложении: «Две интересные особенности отличали Леонарда Блоренджа, заведующего Отделением французского языка и литературы: он не любил литературу и не знал французского языка»⁵. На противоположном полюсе находится сам Пнин, которому глубокое знание французского помешало получить работу преподавателя на кафедре романских языков, а литература заменяет жизнь. Попытка установления контакта с подростком завершается неудачей, то есть... лекцией: «Давай поговорим о спорте. Первое в русской литературе описание бокса мы находим в стихотворении Михаила Лермонтова, родившегося в 1814 году и убитого в 1841, очень легко запомнить. Напротив, первое описание тенниса можно обнаружить в романе Толстого „Анна Каренина“, оно относится к 1875 году»⁶.

Этот пример заставляет подумать о правильном названии жанра. Термин «кампусный роман» («campus novel») кажется слишком узким даже для некоторых произведений Лоджа и Брэдбери, не говоря уже о средневековых антеценциях (или антеценциях XVIII–XIX вв.)⁷, а также самых новых произведениях этого жанра, действие которых не происходит на территории кампуса, хотя касается вузовской среды и измеряется ритмом учебного года. «Семестр только что начался» – начало «Кушать людей нехорошо» («Eating people is wrong» 1959) Брэдбери является для этого жанра типичным⁸. Поэтому мне кажется адекватным более широкое определение *университетский* (или академический⁹) *роман*, подчеркивающее связь с научным учреждением и научной проблематикой, а не с академгородком (кампусом). Впрочем, понятие «campus novel» идентифицируется с английской и американской литературой, а между тем аналогичные тексты появляются почти во всем мире. Университетские романы создали, в частности, канадец Робертсон Дэйвис («Мятежные ангелы» / «Rebel Angels», 1981), австралийский писатель Майкл Уилдинг («Университетские шизики» / «Academia Nuts», 2002), израильский автор детективов Бэтиа Гур («Литературное убийство» / «Literary Murder», 1994), хотя надо



отметить, что эти произведения были написаны на английском языке. На французском языке похожие романы есть у канадца Жерара Бессета («Семестр» / «Le Semestre», 1979) и нескольких французских писателей, например, Робера Мерля («За стеклом» / «Derrière la vitre», 1970). Что касается русской литературы, внимания заслуживает, прежде всего, «Кафедра» Ирины Грековой (псевдоним Елены Вентцель). В отличие от большинства университетских романов, посвященных профессиональной и личной жизни литературоведов, Грекова представляет «галерею» сотрудников кафедры кибернетики, в том числе карьериста Кравцова, у которого «практически готова докторская на модную, современную тему», мать-одиночку Асташову («типичная женщина, хотя и доцент»), «артиста бумажного мира» – секретаря-делопроизводителя Михайловну или заведующего кафедрой, знаменитого преподавателя, профессора Завалишина, у которого «все остальное, кроме лекций, было ниже всякой критики» (его преемник, трудолюбивый профессор Флягин – наоборот – преподавателем был ужасным и не терпел студентов)¹⁰.

Мне хотелось бы также отметить несколько произведений на польском языке (все они так или иначе связаны с любовным романом или детективом). Уже в 1954 г. Здзислав Врубель издал «Начало» («Inauguracja»), социалистический роман о первых годах функционирования моего родного университета Николая Коперника. Название книги указывает на начало учебного года 1948/49, именно это торжественное событие представляется читателю со всеми подробностями, так же как и дискуссии профессоров об объективизме в исторических науках или шахматная партия, разграниченная его магнificенцией Ректором с владельцем торуньского кафе¹¹. Анджей Зеневиц, автор «Маленького поляка в Малой Азии, то есть Зимы в Анкаре и других отрывков» («Polak mały w Azji Mniejszej, czyli Zima w Ankarze i inne kawalki», 1992) является руководителем Института литературы XX в. в Варшавском университете и одновременно основателем отделения польской филологии в университете в Анкаре, где он работал с 1984 по 1994 г., как и повествователь в его прозе, вспоминающий обучение и работу на должности ассистента в Варшавском университете. В свою очередь, Стефан Хвин включил в «Золотого Пеликана» («Złoty relikan», 2003) метафорическую притчу об обладающем филологической и философской эрудицией кандидате юридических наук Гданьского университета, который в результате моральных дилемм, вызванных мнимым самоубийством незаслуженно обиженной на вступительном экзамене студентки, отрекается от прежней жизни. Как бездомный нищий, он получает милостыню от писателя, ностальгический рассказ которого о немецком профессоре анатомии когда-то читал¹². Седобородый литератор-благотворитель не был, правда, назван по фамилии подобно этому анатому, но читатель без труда узнает в них профессора Хвина, полониста из Гданьского университета, и профессора Ганнеманна, протагониста его романа под заглавием «Ганнеманн» («Hanemann», 1995).



Джефферсон Спенсер Томпсон, в сокращении Т., который появляется в названии романа Юзефа Гэна «Черновики профессора Т.» («Bruliony Profesora T.», 2006) – это американский славист, ученик Исаака Берлина и приятель бывшего президента Александра Квасьневского. Он принял приглашение читать лекции в Варшаве, чтобы разгадать тайну убийства своего друга, польского политика. Пользуясь возможностью, герой соблазняет красивую редакторшу из издательства, для которого готовит книгу. Упомянутые в заглавии черновики – это охватывающая почти половину текста хрестоматия по истории и литературной жизни России, перефразированные или цитируемые источники, указанные в библиографии¹³. Воспоминания Нины Берберовой, Владислава Ходасевича или Надежды Мандельштам соседствуют здесь с письмами Горького или очерками Уэллса.

Наиболее полно требования обсуждаемого жанра выполняет «Замок» («Zamek», 1978) Ежи Качоровского. Озаглавленный в стиле Кафки сатирический роман с ключом рассказывает о выездной теоретической литературной конференции. Действие разыгрывается в эпоху расцвета структурализма, поэтому не удивляет, что докладчики дописывают седьмую функцию к схеме Якобсона или изобретают понятие «автофема» (по сходству с глосемой Ельмслева или мифемой Леви-Стросса). Ритуалы, имеющие место во время конференций, представлены как «Камерная Сцена Лицемерия» («Scena Kameralna Hipokryzji»)¹⁴, все «актеры» которой делают вид, что их интересуют важные научные вопросы. В действительности они хотят досадить оппонентам и, пользуясь возможностью, представить свой исследовательский центр и продемонстрировать собственные, воображаемые или реальные, красноречие и эрудицию (ее признаком являются ссылки на Бахтина). Заседание идет согласно сценарию, который учитывает иерархию участников, отражающую даже их манеру входить в конференц-зал:

«Сначала степенным шагом, отработанным на торжественных шествиях сената, шли признанные профессора, с достоинством неся невидимые береты и выцветшие тоги. За ними – более молодые профессора и доценты, шагом упругим, агрессивным, пропуская в дверях красивых женщин, авторов книг, полных цифр и терминов. В конце концов, в зал входил топорный рассеянный специалист по древней прозе, затерянный здесь, как эпилог классического романа, а за ним, как точка, тяжелым хлестким шагом – высокий служащий по культуре, из учреждения, которое было одним из шефов мероприятия»¹⁵ (здесь и далее перевод мой. – А. С.-П.).

В контексте этих примеров (особенно последнего) сетование польских рецензентов Лоджа или Брэдбери, что до сих пор не написан польский университетский роман, является необоснованным, хотя надо подчеркнуть, что ни одно из этих произведений не достигло высокого художественного уровня, и поэтому я не буду больше занимать ими внимание читателя. Дальнейшая часть статьи будет посвящена шедевр универси-



тетского романа, которым я считаю «Обладать» («Possession») Антонии Сьюзен Байетт.

* * *

Факт, что объемный, полный глубоких всесторонних сведений роман, за который английская писательница получила в 1990 г. Букеровскую премию, пользуется не меньшим интересом читателей, чем академическая трилогия Лоджа, приводит критиков в изумление:

«Здесь, правда, имеется несколько умеренно сенсационных элементов, в частности двое американских ученых, один плут и один радикал, которые мешают в поисках правды английским исследователям – Роланду Митчеллу и Мод Бейли, но роман не выполняет большинства требований, которые ставят перед бестселлером, – не поражает преступлением, модой, возбуждающим сексом, экзотической природной обстановкой и, в частности, не льстит вкусам читателя»¹⁶.

Следует уточнить, что все якобы отсутствующие у Байетт элементы имеются, но вводятся посредством вставных текстов. Параллельно развиваются даже два любовных сюжета. В обоих случаях любовь рождается на основе общих литературных увлечений, в кабинете или в библиотеке. Есть научное расследование à la Коллингвуд («Литературоведы – прирожденные детективы»), есть погоня... за мыслью обожаемого писателя («Роланду нравилось постигать работу ума Падуба, угадывать ее в извилистом строе фразы, наблюдать, как она вдруг проступает в неожиданном выборе эпитета») и охота... за рукописями («Сейчас Собрайла обуял чисто охотничий азарт. След взят»; далее русский перевод романа цитируется по указанному источнику)¹⁷. Наиболее сенсационная сцена, родом из готического романа, разыгрывается ночью, на кладбище, в сопровождении сильного ветра и ливня. Почтенный, элегантный литературовед взламывает гроб писателя, чтобы достать похороненное вместе с ним письмо. В кульминационный момент менее почтенные, зато более честные научные работники перехватывают добычу, а один из них кричит: «Я всегда мечтал произнести эту фразу: Вы окружены», «я всегда мечтал быть Альбертом Кэмпионом».

Несмотря на подсказки автора, озаглавившего произведение «Обладать. Любовный роман» («Possession. A Romance»), исследователи не могут прийти к общему мнению, какой жанр оно собой представляет. Они обращают внимание на имеющийся здесь эффект структурной коллажности, калейдоскопическую или фрагментированную композицию, и называют произведение неовикторианским, эпистолярным, филологическим, или постмодернистским, романом, романом культуры, детективной мелодрамой, а то и романом в архиве¹⁸. Все определения одновременно и меткие, и неадекватные. Одни, как роман в письмах, слишком узкие, потому что, кроме обширной переписки героев, текст охватывает также их стихотворе-



ния, поэмы, мифы, сказки, фрагменты газет, научных заседаний, докладов на конференциях и даже завещание и прощальное письмо самоубийцы. Другие, как филологический роман, слишком широкие, поскольку «бросают» текст Байетт «в один мешок» с беллетристическими повествованиями о писателях и произведениях, порожденными кризисом литературы вымысла. Определение *университетский роман* позволяет объять одним названием все свойства произведения, которое соединяет приключения двух литературоведов, выявляющих скрытую в метафорах и письмах связь викторианских писателей с рефлексией над историей, современными гуманитарными науками и с апологией фикции и повествования.

«Повествование – такая же часть человеческой природы, как дыхание и кружение»¹⁹, – считает Антония Байетт, которая свой творческий девиз «повествовать или умереть»²⁰ вывела из «Сказок тысячи и одной ночи». Заявляя о своей приверженности принципу удовольствия в искусстве, она подчеркивает, что удовольствие от вымысла состоит в «повествовательном открытии» («narrative discovery») ²¹. Отсюда, наверно, богатство используемых ею форм высказывания и «повествовательной жадности» («narrative greed») ²², которой руководствуются ее герои. Это одна из разновидностей вынесенного в заглавие обладания (англ. «possession»), которое имеет как экономическую, общественную, религиозную, так и сексуальную коннотации. Российские переводчики Виктор Ланчиков и Дмитрий Псурцев решились на форму «Обладать» (с подзаголовком «Романтический роман»), зато киноадаптация в режиссуре Нила ЛаБуа, с Гвинет Пэлтроу и Джереми Нортэмом в главных ролях, функционирует как «Одержимость». На польском языке произведение было издано под заглавием «Opętanie» ²³. Все переводческие предложения обоснованы, однако ни одно из них, в отличие от оригинального названия, не вызывает ассоциаций с английским словом «tenure», обозначающим постоянную профессорскую должность, за которую настойчиво борются герои академических романов.

Из других источников известно, что первая ассоциация самой Байетт касалась амбивалентного отношения обладания в плане «писатель – исследователь». Автор призналась, что идея романа о связях между живыми и мертвыми умами родилась в Британской библиотеке во время наблюдения за копающей в каталогах Кэтлин Коберн, специалисткой по Кольриджу. «Меня поразило, – вспоминает Байетт, – это он овладел ею или она овладела ним» ²⁴.

Найдя в Британской библиотеке (а где же еще!) незавершенные письма Рандольфа Генри Падуба к новой знакомой, Роланд Митчелл, работающий на полставки ассистент профессора Джеймса Аспидса, издателя собрания сочинений викторианского поэта, под воздействием минутного импульса крадет рукописи и начинает расследование, ниспровергающее аксиомы «падубологии». Подозревая, что таинственным адресатом была поэтесса феминистского толка Кристabelle Ла Мотт, тезка героини Кольриджа, Роланд просит о помощи феминистского критика Мод Бейли, знатока творчества и потомка Ла Мотт. С этого момента сюжет развивается в двух на-



правлениях, в XIX и XX вв., причем прошлое открывается исключительно благодаря текстам, а современность во многих аспектах повторяет его.

Рандольф Генри Падуб (в оригинале Ash) и Кристabelle Ла Мотт – это вымышленные персонажи. Байетт, будучи знатоком викторианской эпохи, придала им некоторые черты Роберта Браунинга, Альфреда Теннисона и Кольриджа с одной – и Кристины Россетти и Джордж Элиот с другой стороны. Это касается также текстов Ла Мотт и Падуба, созданных, как и мнимая викторианская интимистика, собственной рукой Байетт, которая оказывается мастером стилизации. При этом речь идет не о нескольких коротких стихах, а о более чем 60 страницах, пропитанных мифологией, одухотворенной, эрудированной поэзии (прозаические фрагменты намного длиннее). Автор одинаково достоверна, когда пишет от имени ученого-эстета Падуба и когда притворяется неумелой рассказчицей Сабиной де Керкоз. В романе можно найти также «многоэтажные» повествовательные конструкции, например, когда рассказчик передает голос Мод Бейли, которая «принялась цитировать Собрайла, который, в свою очередь, цитировал Падуба». Можно сказать, что цитирование является здесь привилегированной формой высказывания.

Когда Мод и Роланд посещают дом, в котором умерла Кристabelle, они вспоминают и декламируют ее стихотворение о куклах. Произведение оказывается своеобразным шифром, картой, которая ведет к сокровищу – спрятанной в игрушках коллекции писем. Их чтение, дополненное анализом произведений обоих писателей, общих мотивов и взаимных намеков, позволяет молодым научным работникам открыть, что любовники совершили романтическое путешествие, во время которого Ла Мотт забеременела. Литературоведы посещают те же самые места и заодно вместе созревают для любви, переоценивают научные взгляды и освобождаются от общественных и личных ограничений.

Их проблема состоит в том, что они идеально вписываются в схему низкопробного романа. Она является аристократкой, недоступной холодной красавицей, обладающей прочной научной позицией, он – убогим бесперспективным ассистентом без постоянной должности: «В памяти у него всплывала первая встреча с Мод, с принцессой из стеклянной башни». Что интересно, Кристabelle Ла Мотт – это автор сказок, атмосфера, мотивы и стиль которых распространяются на все темы повествования, переплетающиеся наподобие паутины.

Ассоциация с феминистской арахнологией является очень уместной. Добавим, что Кристabelle часто сравнивала себя с самкой паука или Ариакной (Арахной), а современные феминистские критики, подобные Мод, пишут о ней доклады типа: «Разодранная ткань Ариахны. Искусство как субститут прядения в творчестве Ла Мотт». Если викторианский и постмодернистский принц хочет добыть свою принцессу, он должен вырвать ее из женского круга и разрушить символическую паутину. Роланду удастся это только тогда, когда он начинает писать стихотворения, как обожаемый ею Падуб. Существенным можно назвать факт, что из доказательств,



добытых в гробнице, следует, что Мод является праправнучкой дочери Падуба и Ла Мотт, рожденной в тайне (в том числе от отца) и удочеренной сестрой поэтессы. Факт, что Роланд в конце концов завладел «прохладной белизною» Мод, обозначает, что он овладел также самим поэтом.

Парадоксально, но современным литературоведам труднее достичь духовной и телесной близости, чем викторианским писателям, несмотря на то, что Кристабель и Рандольф жили в мире сурового этикета. Мод и Роланда парализует современный дискурс, тем более что как обладатели кандидатской ученой степени в области гуманитарных наук они прекрасно об этом знают.

«Они были дети своего времени, своей культуры. Это время и эта культура не держат в чести таких старомодных понятий, как любовь, романтическая любовь, романтические чувства *in toto* – но словно в отместку именно теперь расцвел изощренный код, связанный с сексуальной сферой, лингвистический психоанализ, диссекция, деконструкция, экспозиция сексуального. Мод и Роланд были прекрасно подкованы теоретически: они все знали о фаллоκραтии и зависти к пенису, о паузации, перфорации и пенетрации, о полиморфной, полисемической перверсии, об оральности, об удачных и неудачных грудях, об инкременте клитора, о мании преследования полостью, о жидких и твердых выделениях; им ведомы были метафоры всех этих вещей, они чувствовали себя уверенно в сложном мире символов, связанных с Эросом и Танатасом, с инфантильным стремлением овладения, с репрессальностью и девиантностью; прекрасно разбирались в иконографии шейки матки; постигли все возможные образы, созданные человеческим сознанием для Тела, этой расширяющейся и сжимающейся вселенной, которой мы вечно жаждем и вечно страшимся, которую хотим завоевать, поглотить...».

Поэтому, желая спасти возникающее между ними чувство, герои долго избегали слов и эротики:

«Они приохотились к молчанию. <...> Речь, слова – слова, что им доступны, – мгновенно разрушили бы очарование. <...> И для Мод, и для Роланда было важно, что прикосновения лишены преднамеренности, не ведут к бурным объятиям».

Первая совместная ночь героев является как бы «двойным хэппи-эндом», венчает как романнный, так и сенсационно-научный сюжет, и является свершением и познавательных, и эмоциональных желаний.

Сдержанность по отношению к современным гуманитарным наукам видна также в сатирических ролях героев второго плана. Блестящая карьера циничного Фергуса Вулфа, который «с благоговением ловил каждое слово Барта и Фуко» и работал над деконструктивистским анализом бальзаковского «Неведомого шедевра», контрастирует с более чем скромной позицией Роланда, который «уже перестал удивляться, что факультет английской литературы финансирует исследования французских авторов». У начальника Роланда, старомодного Джеймса Бляцкадэра (James



Blackadder), которого российские переводчики переименовали в Аспидса, давление современных теорий вызывает ночные кошмары: «По ночам он просыпался в холодном поту: ему снилось, что его заставляют без всякой подготовки сдавать выпускные экзамены и он пишет сочинение о литературе стран Британского Содружества и постдерридианских стратегиях безынтерпретационного чтения». За звание самого большого знатока Падуба британец Аспидс соперничает с американцем Мортимером Цроп-пэром (Mortimer Cropper, в переводе Собрайл). Они оба, как проясняют российские версии их фамилий, отождествляют науку с собирательством, накоплением, причем Аспидс накапливает (суммирует) никому не нужную информацию, а Собрайл коллекционирует предметы. Первый воплощает модель скучного ученого, второй – ученого-капиталиста. В свою очередь, сотрудницей (или вернее «спутницей») Аспидса на управляемом им «заводе пепла» («Ash factory») является Беатриса Пуховер (англ. Nest), готовящая издание дневников жены Падуба. Эта «помятая и утомленная» автор работы о спутницах жизни великих поэтов – жертва влияния мужских авторитетов, которой отказали в праве заниматься настоящими, т.е. «мужскими» темами. Ее противоположностью является хищная феминистка Леонора Стерн, которая буквально отнеслась к требованию Элен Сиксу, чтобы женщины писали телом. Беатриса не имеет ни своего мнения, ни собственной жизни, потому что отождествляется с Элен Падуб, в то время как Леонора является гедонисткой, навязывающей свое мнение каждому анализируемому автору-женщине. В научном смысле обе стоят друг друга, т.е. немного.

Среди интерпретаторов «Обладать» преобладает убеждение, что Байетт обесценивает современное литературоведение и высказывается за восстановление безусловного авторитета автора. Я не могу полностью согласиться с этим мнением. Писательница, несомненно, верит в литературу в качестве источника самопознания и знаний, а также в творческую личность как ее провозвестника. И хотя изображенные Байетт литературоведы бывают беспомощными, неумными или смешными, а их язык становится только модным жаргоном, лишь благодаря литературоведческому образованию, умению анализировать произведение Мод и Роланд открывают правду о прошлом, о себе и о свершениях великого писателя.

¹ Gubar S., Gilbert S. *Masterpiece Theatre. An Academic Melodrama*. New Brunswick, 1995. P. 1.

² Klejnocki J. *Przylądek pozerów*. Warszawa, 2005. P. 203–218.

³ Ibid. P. 239.

⁴ Collingwood R.G. *Who killed John Doe? // Collingwood R.G. The Idea of History*. Oxford, 1946. P. 266–268.

⁵ Nabokov V. *Pnin* / Przeł. A. Kołyszko. Warszawa, 2004. P. 142.

⁶ Ibid. P. 107.

⁷ Nowicki W. *Campus novel // Słownik rodzajów i gatunków literackich* / G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.). Kraków, 2006. P. 102–104.



⁸ *Bradbury M.* Eating people is wrong. London, 1959. P. 11.

⁹ *Showalter E.* Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents. New York, 2005; Анцыферова О. Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 264–295.

Showalter E. Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents. New York, 2005; Antsyferova O. Universitetskiy roman: zhizn' i zakony zhanra // Voprosy literary. 2008. № 4. P. 264–295.

¹⁰ *Грекова И.* Кафедра // Новый Мир. 1978. № 9. URL: <http://lib.ru/PROZA/GREKOWA/kafedra.txt> (дата обращения 13.02.2014).

Grekova I. Kafedra // Novyy Mir. 1978. № 9. URL: <http://lib.ru/PROZA/GREKOWA/kafedra.txt> (accessed: 13.02.2014).

¹¹ *Wróbel Z.* Inauguracja. Warszawa, 1954. P. 59–61, 171–172.

¹² *Chwin S.* Złoty pelikan. Warszawa, 2004. P. 184.

¹³ *Hen J.* Bruliony Profesora T. Warszawa, 2006. P. 293–294.

¹⁴ *Kaczorowski J.* Zamek. Warszawa, 1978. P. 27.

¹⁵ *Ibid.* P. 26.

¹⁶ *Moseley M.* Introductory: Definitions and Justifications // The Academic Novel: New and Classic Essays / Ed. by M. Moseley. Chester, 2007. P. 6.

¹⁷ *Байетт А.С.* Обладать / Пер. В. Ланчиков, Д. Псурцев. М., 2002. URL: <http://lib.aldebaran.ru/author/baiett> (дата обращения 13.02.2014).

Bayett A.S. Obladat' / Translated by V. Lanchikov, D. Psurtsev. Moscow, 2002. URL: <http://lib.aldebaran.ru/author/baiett> (accessed: 13.02.2014).

¹⁸ *Пестерев В.А.* «Логика» повествования в романе А.С. Байетт «Обладание» // Вестник Волгоградского государственного университета. 2005. № 4. С. 54–63. (Сер. 8. Литературоведение. Журналистика); Desblache L. Penning Secrets: Presence and Essence of the Epistolary Genre in A.S. Byatt's Possession // L' Esprit créateur. 2000. Winter. Vol. 40. № 4. P. 89–95; Ханжина Е.П. Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С. Байэтт «Обладание» // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Пермь, 1996. С. 142–152.

Pesterev V.A. «Logika» povestvovaniya v romane A.S. Bayett «Obladanie» // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. 2005. № 4. P. 54–63. (Ser. 8. Literaturovedenie. Zhurnalistika); Desblache L. Penning Secrets: Presence and Essence of the Epistolary Genre in A.S. Byatt's Possession // L' Esprit créateur. 2000. Winter. Vol. 40. № 4. P. 89–95; Khanzhina E.P. Zhanrovaya polifoniya i dialog kul'tur v romane A.S. Bayett «Obladanie» // Traditsii i vzaimodeystviya v zarubezhnykh literaturakh. Perm', 1996. P. 142–152.

¹⁹ *Byatt A.S.* On Histories and Stories. London, 2000. P. 166.

²⁰ *Ibid.* P. 170.

²¹ *Byatt A.S.* Choices: On the Writing of Possession // The Threepenny Review. 1995. Issue 63. URL: <http://jstor.org/stable> (accessed: 13.02.2014).

²² *Byatt A. S.* Possession. A Romance. London, 1990. P. 335.

²³ *Byatt A. S.* Opętanie / Przeł. B. Kopec-Umiastowska. Warszawa, 1998.

²⁴ *Byatt A. S.* Choices: On the Writing of Possession.



Юстина Тушиньска (Торунь, Польша)

«ГОРОДА-УБИЙЦЫ», ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ ГОРОДСКОЙ ДЕТЕКТИВ

В статье обсуждаются вопросы, связанные с изменениями в современном польском детективе, в частности, растущий интерес как авторов, так и читателей этого поджанра к городским пространствам. Статья является попыткой определить место такого пространства в современной криминальной схеме. Основой для рассуждений стали избранные произведения детективного жанра, появившиеся на протяжении последних пятнадцати лет, т.е. детективы XXI в.

Ключевые слова: современный польский детектив; городская игра; городской детектив; пространство; геопэтика.

После многочисленных поворотов в гуманитарных науках (иконического, в сторону вещи, культурного) пришло время для топографического поворота. Пространство во многих своих аспектах стало предметом интереса; литературоведы охотно обратились к культурной географии, геопэтике и геокритике. После открытия территориальности и литературных путешествий они заинтересовались городом. Это, впрочем, не методологическое новшество – антропология выбрала город в качестве предмета изучения более шестидесяти лет тому назад; стоит также вспомнить о семиотике пространства или хотя бы о «Петербургском тексте» в трактовке Владимира Топорова. Эта тенденция затрагивала также растущий интерес писателей к данной проблеме. Богатое присутствие индустриального пространства в реалистической литературе сегодня уже никого не удивляет и не шокирует. Любопытным, однако, является факт, что последнее десятилетие принесло значительный рост роли городского пространства в польской детективной прозе: от тематизации города в цикле ретро-детектива Марка Краевского, через познаньские милицейские романы Ричарда Цьвирлея, вплоть до города в качестве героя в сборнике рассказов «Криминальные города» Марты Гузовской, Агнешки Кравчак и Адряны Михалевской. Это наглядно видно по сравнению с классическим детективом (основоположником которого является Артур Конан Дойл), в котором городское пространство стало бесспорным фоном сюжета, настолько «естественным», что авторы и исследователи детектива стали относиться к нему скептически. Поэтому предметом моих рассуждений в настоящей статье будет своего рода «городской поворот» в детективной прозе.

Наиболее популярным «городским автором» является Марек Краевски, который вместе с уголовным сюжетом изображает довоенное и послевоенное пространство нескольких городов. Самое большое внимание он уделяет городу Вроцлав в цикле, главным героем которого является Эбергард Моцк. Этот цикл появился в 1999 г. и включает в себя следующие романы: «Смерть в Бреслау», «Конец света в Бреслау», «Призраки в городе Бреслау», «Крепость Бреслау», «Чума в Бреслау». Решение автора



о размещении в названии немецкого названия «Бреслау» уже является первым маркером времени, в котором разворачивается действие романа: как известно, Вроцлав был присоединен к Польше только в 1945 г. Впрочем, кажется, что время и пространство играют первостепенную роль в произведениях Краевского. Подробное описание топографии мы найдем также в цикле о детективе Эдуарде Попельском, где описан Львов межвоенного периода. Как отмечают критики и исследователи, отражение исторической топографии избранных городов и их межвоенной атмосферы для автора в основном так же важно, как и представляемая интрига. Поэтому очень правильным кажется определение «ретро-детектив», т.к. представление прошлого не условно (касаясь, например, только темы), а целостно охватывает пространство и стиль того времени. Представленный мир построен более четко, чем в схематических криминальных сюжетах, где пространство изображено функционально и более условно. Марек Краевски, впрочем, сделал из городского пространства свой опознавательный знак – недавно вышли в свет романы, действие которых происходит в современном Гданьске; они составляют новый цикл, создаваемый писателем совместно с Мариушем Чубаем.

Ричард Цвирлей в своем изображении Познани также решился на историческую перспективу. Как в области формы, так и тематики он обратился к популярному в ПНР милицейскому роману. Здесь вновь делается акцент на детали, т.е. это своего рода очерк, описывающий настроение города тех времен. Следующий шаг делает Ганна Соколовска, автор книги «Коса, то есть криминальная баллада о Новой Хуте». Сосредотачиваясь на «архитектурном жемчуге» народной Польши, которой должна была стать эта рабочая часть Кракова, она даже помещает в своем детективе карту района с 1976 г., с обозначением на ней наиболее важных точек. Сама криминальная интрига обращается к местному городскому фольклору и истории города. Краков, впрочем, дождался нескольких своих детективных воплощений. Эта мода даже склонила поэта – Марцина Светлицкого – написать три детективных романа с загадочными названиями «Двенадцать», «Тринадцать», «Одиннадцать». Краков нашел свое место также в сборнике рассказов «Криминальные города», где уже в названии есть обращение к новейшей детективной тенденции. Здесь криминальные сюжеты кажутся упрощенными, они как будто стали только поводом для показа отрывочных картин города, внимания к городу как пространству, а также стилю мышления. Что интересно, рассказы, представленные в сборнике «Криминальный Вроцлав», также вводят исторический акцент благодаря ретроспективным фрагментам. Это доказательство тенденции, базирующейся на симпатии поляков к минувшим временам ПНР и их неочевидному обаянию. Марек Краевски же использует определенную криминальную традицию. Как известно, классический детектив питает пристрастие к двадцатым годам минувшего столетия. Они кажутся естественным фоном дедукции главным образом потому, что действие, происходящее в это время, будет лишено современных лабораторных методов, «заменяющих



детективов». Для исследователей поэтики не является, впрочем, неожиданностью, что внимание, сосредоточенное на пространстве, тянет за собой также проявление интереса к времени.

Обсуждение поэтики, однако, следует начать с некоего трюизма: о «городском повороте» можно говорить по отношению к нескольким категориям, сопоставленным по принципу контраста. Имеются в виду пары: город – провинция или реальный город – фиктивный город. Сам детектив, назовем его исходя из задач этой статьи городским, я отношу к классическому детективу. Я использую рабочее понятие «городской детектив», подразумевая корпус новейших детективных произведений, в которых представлена конкретная топография польских городов (Вроцлав, Краков, Познань, Варшава). Это, в частности, сборник «Криминальные города», где города становятся, собственно говоря, героями. Под понятием «классический детектив» я подразумеваю конвенциональные линейно-поворотные сюжеты, принимая здесь за наиболее характерный и вместе с тем исчерпывающий пример цикла Агаты Кристи (английский) и Джо Алекса (Мацея Сломчынського; польский).

В самом начале необходимо поставить основной вопрос: какие аспекты города оказывают влияние на криминальную схему? Наиболее простым и логически верным решением кажется определение типично городского пространства / места и отнесение их к детективной схеме. Не только исследователь детектива, но также его внимательный читатель знает, что эта конвенция особенно привязана к определенному типу пространства – закрытому. Конечно, целью этого является соотнесение хода расследования с развитием сюжета, а именно ограничение количества необходимых переменных для решения загадки с таким расчетом, чтобы читатель стал полноправным участником расследования. Однако это не единственный критерий, важной является также специфика этих мест. Кто из нас не знает детектива, действие которого происходит на корабле, в поезде, самолете, гостинице и т.д.? Марк Оже определяет это пространство названием не-места («ничейные пространства») и делит его на категории следующим способом:

«Как видно, названием “не-место” мы обозначаем две дополняющие друг друга, но отдельные реальности: пространство, создаваемое для достижения определенных целей (транспорт, транзит, торговля, отдых), и отношения, которые отдельные участники поддерживают с этим пространством. Эти две зоны в значительной мере накладываются друг на друга, во всяком случае, официально (конкретные участники путешествуют, покупают, отдыхают), однако не сливаются друг с другом, поскольку “не-места” выступают в качестве посредника для всего набора отношений к самим себе и другим, которые только косвенно относятся к их целям, – как места создают социальную антропологическую ткань, так “не-места” создают индивидуальную условность»¹.

Основным качеством не-мест является также не определенный вид



пространства, а вид отношений, которые возникают между людьми, принимающими в них участие. Эти отношения имеют упорядоченный характер и регламентируются правилами, которые действуют в этих местах. Ибо не-места являются пространством, где встречаются совершенно (или, как часто оказывается, с виду) чужие люди, которые в течение какого-то времени вступают в разные формы общения между собой. (Примером встречи совершенно чужих людей является повесть Патриции Хайсмит «Знакомые из поезда», а встречи мнимо чужих людей – ситуация, представленная в детективе «Убийство в “Восточном экспрессе”» Агаты Кристи, если останавливаться только на «железнодорожном» пространстве.) Формы общения продиктованы правилами, установленными сверху, учитывая порядок, в котором они расположены. Поэтому к не-местам, понимаемым таким образом, можно причислить столь любимое авторами классических детективов поместье, загородный дом. Обычно в этом случае принятая в обществе функция поместья (быть пространством встреч и общения) значительно важнее, чем функция, так сказать, семейная. Распорядок жизни в поместье установлен господствующим там точным распределением ролей. Отношения приведены в порядок также в рамках своего рода неофициального кодекса и кажутся (опять же, по-видимому) понятными.

Если хорошо присмотреться к классическому и городскому детективу, можно понять, что пространство полностью состоит именно из не-мест – т.е. готовых универсальных элементов, которые можно между собой соединить. Конечно, не-места «провинциальные» и «городские» в значительной мере повторяются, (но, прежде всего, по отношению к ним действует один и тот же принцип). Достаточно обратиться к новейшим городским детективам, таким как «Криминальные города», которые в качестве «не-мест преступлений» выбирают электричку, гараж, парк, городской пляж, автобус, склад, гостиницу, чтобы показать, что критерий места не может здесь являться основанием для определения своеобразия городского детектива. Ни один из этих фонов не оказывается типично городским. Равным образом пляж может быть частью провинциального курорта, а пар – частью просторного деревенского владения. Это также не городские пространства, воспринимаемые как отличительные для конкретного города, несмотря на то, что рассказы были собраны в циклы «Криминальная Варшава», «Криминальный Краков» и «Криминальный Вроцлав».

Стало быть, если вопреки видимости в них не идет речь об отличительном, характерном только для данного города месте, следует искать другой критерий, который объяснял бы, какая особая черта предопределяет популярность города в новейшем детективе. Рассмотрению, таким образом, подлежит вопрос, касающийся отношений *фиктивный город – реальный город*. Первый аспект, поскольку он не является таким выраженным, не охватывает такого изменения по отношению к классическому детективу, чтобы можно было говорить о «городском повороте». Достаточно проследить сюжеты томиков «Криминальные города», чтобы заметить, что авторы, которые выбирают городское окружение, не отказываются от клас-



сической сети отношений, а делают акцент на втором аспекте городского характера. Если задать очевидный в этом контексте вопрос – «зачем автор разворачивает действие в конкретном городе?», – необходимо также спросить, как это решение влияет на сюжет и какую функцию оно выполняет.

Умберто Эко сопоставил фиктивную действительность с планом города, указывая в своем эссе «Удивительные приключения улицы Сервандони» на неточности описания Парижа в «Трех мушкетерах». Как доказывает автор «Имени розы», Дюма вводит читателя в заблуждение, соединяя между собой планы города семнадцатого века и современного (по отношению к себе) города. Далее Эко, объясняя, что эта ошибка не имеет никакого значения для среднего читателя, вводит упорядочивающий критерий истинности в литературе:

«...давно уже дебатировался вопрос об онтологическом статусе вымышленных персонажей (а также вымышленных объектов и событий) и задается вполне резонный вопрос: в чем смысл утверждения „v” – истинно, где v – высказывание, относящееся не к реальному, а к вымышленному миру. <...> Вне зависимости от ваших философских взглядов, вы не станете оспаривать, что в вымышленном мире Конан Дойла Шерлок Холмс является холостяком; если бы в каком-то из рассказов Холмс вдруг попросил Уотсона взять три билета на поезд, потому что они втроем с миссис Холмс отправляются в погоню за доктором Мориарти, мы бы как минимум слегка удивились»² (перевод на русский язык А. Глебовской)³.

Здесь противопоставлены два мнения об истине в литературе, и тем самым обособлены две парадигмы восприятия: а) все знания, необходимые для понимания сюжета, находятся внутри него; б) часть знаний, необходимых для понимания сюжета, находится вне него. Конечно, далее Эко доказывает, что первая группа является условной, потому что всегда нужны определенные предшествующие знания, прежде всего из области законов логики, управляющие мышлением и языковыми операциями. Однако можно согласиться с этим упрощением, если принять, что для чтения романов из первой группы не имеет значения отношение к реальности – кроме одного канона, который в значительной мере охватывает именно языковые и конвенциональные знания. Зато вторая группа предполагает помещение читателя в эмпирическую реальность.

На этом основании можно легко констатировать, что классический детектив будет относиться к первой группе. Значит ли это, что место городского детектива находится во второй группе? Все зависит от ответа на поставленный ранее вопрос: с какой целью современная детективная проза отсылает нас в конкретные города? А также – действительно ли надо обращаться к реальности для того, чтобы понять этот сюжет? Ответ на этот вопрос, к сожалению, разочаровывает, потому что он отрицательный. Сюжет полностью понятен также для читателя, который совсем не знает, что в реальности существуют такие города, как Краков или Вроцлав. И все же – настойчивость, с которой авторы вводят, говоря энигматично, этот



городской элемент, склоняет к дальнейшим поискам. Интрига, а следовательно, вся криминальная схема этих рассказов осталась бы когерентной, даже если бы она была перенесена в несуществующие в реальности города (в том числе фантастические). Несмотря на это, ощущается определенное различие между классическим и городским детективом. В каноническом сюжете Агаты Кристи реальность Сент-Мери-Мид не играет роли, потому что пространство конструируется по ходу романа (что, впрочем, демонстрирует также Эко). Не является существенным, как в реальности расположены по отношению друг к другу улица X и площадь Y, это должно быть установлено по ходу развития сюжета для создания когерентной логической мозаики. Поэтому информация, касающаяся топографических точек X и Y, будет информацией типа: «Сколько шагов надо сделать, чтобы переместиться с места на место». Вот классический образец такой демистификации преступления из романа Джо Алекса:

«Убив Гордона, он вернулся в столовую. Правильно предусмотрел, что через некоторое время мы отправимся на поиски, на пристань. Он хотел воспользоваться этим моментом. Но, только вернувшись за канатами, осознал, что вся поверхность острова освещена прожектором маяка. Он не мог отнести труп на берег и бросить его в волны, потому что его мог бы увидеть сидящий на маяке Смитракис, а кроме этого никто, кроме меня, не спускался вниз: все находились на краю берега, который он должен был покорить. Если бы кто-нибудь из них оглянулся, то смог бы разглядеть его, несущего труп к обрыву. Время торопило. Надо было избавиться от трупа. Оставалась только дорога к ближайшей пещере, куда не доходил луч маяка. Каррутерс побежал в пещеру и там спрятал тело. Но, таким образом, его первоначальный план потерпел поражение. Гордон был уже не жертвой несчастного случая, а убийства»⁴.

Аналогично, впрочем, обстоит дело с конструкцией всего пространства в детективной прозе. Его создают по ходу произведения так, чтобы доставлять нам необходимую информацию, которая помогает рассмотреть возможные решения (мы узнаем об элементах, необходимых для идентификации мотива и преступника). В пространстве, создаваемом в классическом детективе, все является текстом. Описание касается тех элементов, которые имеют значение, для того, чтобы разгадать загадку. Эти элементы, размещенные особым образом, говорят о жертве и лицах, заинтересованных в преступлении. Другими словами, служат знаками каких-то более широких явлений, отсылают куда-то во внешнее пространство. В современном городском детективе дело обстоит иначе. Описания городского пространства отсылают нас прямо в реальное пространство. Сюжет вписывается в готовый план города. В классическом детективе город является текстом, в городском детективе – городом. Как написал Бьорнар Ольсен:

«Мы можем рассуждать и писать о Нью-Йорке как о понятии или идее, ментальной желаемой картине или общественном бытии, символических или чисто



текстуальных вещах, а понятие “Нью-Йорк” будет продолжать относиться и вытекать из сложной материальной инфраструктуры местности, рек, улиц, мостов, зданий, автостоянок, искусства, общественного транспорта, людей, автомобилей и т.д.»⁵.

Отражение «реального города» видно уже в первых вроцлавских романах Марка Краевского, которые характеризуются особенно тщательными описаниями локализации. В «Убийстве в Бреслау» преступление совершено классически, в поезде, который сам по себе не описан подробно. Зато много внимания уделяется определению маршрута между отдельными точками города, в которых происходит криминальная игра:

«Они подъезжали к Зонненплац. В городе бурлила жизнь, скрытая от тех, кто привык спать по ночам. На повороте заскрежетал трамвай, который вез рабочих второй смены с фабрики Линке, Гофманна и Лаухгаммера, мерцали газовые фонари. Машина свернула вправо на Гартенштрассе; возле рынка стояли подводы с картофелем и капустой; дворник дома в стиле модерн на углу Театерштрассе ругательно ругался, исправляя фонарь на воротах; двое пьяных буршей приставали к проституткам, которые с надменным видом прохаживались под зонтиками перед Концертным залом. “Адлер” проехал мимо автомобильного салона Коченройтера и Вальдшмидта, здания Силезского ландтага и нескольких отелей»⁶.

Это не является описанием места преступления, автор уделяет много внимания точному описанию маршрутов (свернули вправо, прошли, подъехали) городского пространства. Этот эффект усугубляется подробными примечаниями, в которых указано *современное* название улиц, площадей, аллей или мест, о которых идет речь (площадь Легионов, Пилсудского, Запольской⁷). Отсюда можно сделать вывод, что присутствие города в сюжете является признаком не «городского поворота» в смысле повышения значимости конкретного городского пространства как фактора, формирующего сюжет, а, скорее всего, своего рода признаком *городской игры*. Схематизация городской игры прекрасно дополняет схематизацию детектива. Здесь город является важным элементом композиции, но не настолько важным элементом художественной схемы, чтобы изменить его по отношению к эталону классического детектива. Следовательно, можно прийти к выводу, что город выполняет другую функцию, которую следует рассматривать в плоскости отношений с читателями и которую можно назвать *функцией городской игры*.

Использование понятия «игра» по отношению к детективу не является, впрочем, ничем новым. В монографии «Власть романа» Кайуа объясняет:

«Из этого поворота времени, замены порядка событий порядком выявления, вытекает исключительное положение криминального романа на фоне остального писательского творчества в области создания романов. Этот жанр основывается не на рассказе, а на дедукции. Здесь не рассказываются истории, а выполняется



работа по их воспроизведению. Здесь в первую очередь речь идет о том, чтобы удовлетворить ум. Интерес к интриге постепенно уменьшается. Сама интрига становится наполовину абстрактной, по крайней мере, схематической. День ото дня криминальный роман все больше отдалается от романа, то есть от картины жизни и страсти, зато приближается к чистой задаче, где происходит плавный переход от предпосылок к решению»⁸.

В своем эссе Кайуа показывает существенное перемещение центра тяжести в детективной прозе по отношению к реалистической прозе. Перемещение от показа читателю мира к постановке ему задачи – это первый шаг в сторону изменения связей приема-передачи в литературной коммуникации. Читатель получает приглашение принять участие в игре вместе с детективом и тем самым становится его партнером. Не полноправным – он должен подчиниться навязанным правилам, идти по следам и указаниям, установленным сыщиком. Как видно из текста Кайуа, решение загадки читателем зависит, собственно говоря, уже не от интерпретации данных, касающихся преступления, а от степени знания детективных схем. В этом смысле детектив как загадка остается полностью независимым от внешней информации – отнесения к реальности. Если мы пойдем дальше по этому направлению и решим, что современный читатель, который свободно перемещается в детективной конвенции, без большого труда решает загадки, то необходимо заметить, что этот читатель требует дополнительного уровня участия в сюжете, каким является своеобразная городская игра.

Сутью городской игры является обращение внимания на город как таковой. Городское пространство становится диаграммой, а сценарий, который подсказывают в этом случае правила движения по диаграмме, является дистанцией, необходимой для того, чтобы взглянуть на город в новой перспективе и заметить то, мимо чего мы обычно проходим без рефлексии, что сливается в единый фон. Популярность формы городской игры (похожей в известной степени на харцерскую игру польских скаутов «подходы») принесла плоды в виде познаньских туристических игр, т.е. нетипичного предложения познакомиться с городом. Несколько схематических сюжетов, добавленных к планам города, стали поводом для того, чтобы обратить внимание на эти типичные, но менее очевидные элементы. Что интересно, речь идет не об их истории, не надо знать архитектурные подробности: достаточно присмотреться к городу самому по себе. О причинах роста популярности городской игры как формы туризма пишет Катажина Шалевска. Она обращает внимание также на тот факт, что (в связи с общим знаменателем, которым является решение головоломки) эта разновидность познания города является прекрасным способом путешествия, инспирированным детективным романом⁹.

Следовательно, можно принять тот тезис, что так точно обозначенная в городских детективах локализация, представляющая собой превосходный пример своего вида навигации, является улыбкой в сторону читателя, который может с книгой в руках исходить город и присмотреться к нему с новой перспективы, благодаря дистанции, определяемой сюжетом. (Поня-



тие «навигации» в основном касается книжных путеводителей, в которых указаны маршруты прогулок по городу. Однако исследователи геопозитики также относят это понятие к беллетристической литературе.) Вместе с удовольствием от складывания пазлов (используем очень часто встречающееся в различных литературных детективах сравнение) появляется удовольствие от поиска реальности в литературе и литературы в реальности. Является ли это прагматическим подходом к литературе? Может быть, авторы удовлетворили потребности, которые уже долгие годы склоняют читателей-туристов ходить по Парижу с романами Жоржа Перека в руках, отыскивать в Стамбуле места из воспоминаний Орхана Памука или, в конце концов, покупать экскурсии по Истад – «По следам Курта Валландера». Доказательством, подтверждающим этот тезис, является также факт, что недавно во Вроцлаве была организована городская игра по мотивам детективов Марка Краевского.

О размерах этого явления пишет также Халина Кубицка, представляющая на основе анализа туристического рынка типологию литературного туризма, который как культурно-коммерческое явление успел уже настолько укорениться, что можно выделить в нем отчетливые направления. Отдельно следует рассматривать биографические путешествия и литературный туризм¹⁰. Последний, впрочем, так внутренне дифференцирован, что подразделяется на множество типов, собственно говоря, как сама литература. Одной из разновидностей литературного туризма являются «детективные путешествия». Эта практика состоит в организации путешествий по городам, которые представлены в извечных детективных сериях и посещении мест, связанных в разной степени с элементами сюжета. Подобное явление было описано на примере шведского города Истад, в котором можно, как отмечает Шалевска, попробовать любимое пирожное Курта Валландера или сесть за его письменный стол в местном отделении полиции. Это служит лучшим доказательством того, что читатели принимают участие в предложенной им игре. Скандинавский детектив выбирает, прежде всего, небольшие городки. Может быть, и в Польше появится интерес к провинции как пространству совершения преступлений. Скромным доказательством этого явления может быть внимание к небольшому Сандомежу в криминальном сериале «Отец Матеуш» и романе Зигмунта Милошевского «Зерно правды».

Несмотря ни на что, кажется, что современные городские детективы не претендуют на то, чтобы стать путеводителями (которыми, как можно заметить, они делаются мимоходом), а только придают предложенной конвенции новое значение – игры с читателем. Они переносят центр тяжести с анализа следов, оставленных внутри представляемого мира, на поиск их соответствий (десигнатов, репрезентаций) в реальном мире. Следовательно, изменяется сам характер следов. Таким названием мы можем определить также остальные «локализации» в тексте. Это новое значение, похоже, является прямым последствием формирования читателя, который хорошо знает детективный жанр или даже специализируется в нем.



- ¹ *Augé M.* Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności / Przel. R. Chymkowski. Warszawa, 2010. P. 64.
- ² *Eco U.* Sześć przechadzek po lesie fikcji / Przel. J. Jarniewicz. Kraków, 1996. P. 117.
- ³ *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. М., 2002. С. 194–195.
Eco U. Shest' progulok v literaturnykh lesakh. Moscow, 2002. P. 194–195.
- ⁴ *Alex.* Zmącony spokój pani labiryntu. Kraków, 1975. P. 165.
- ⁵ *Olsen B.* W obronie rzeczy. Archeologia ontologia przedmiotów / Przel. B. Shallcross. Warszawa, 2013. P. 97.
- ⁶ *Krajewski M.* Śmierć w Breslau. Wrocław, 1999. P. 15.
- ⁷ *Ibid.* P. 15.
- ⁸ *Caillois R.* Siła powieści / Przel. T. Swoboda. Gdańsk, 2008. P. 38–39.
- ⁹ *Szalewska K.* Murder walk. Mapy małomiasteczkowych zbrodni // Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne. 2014. № 1. P. 92.
- ¹⁰ *Kubicka H.* Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście literatury popularnej i mediów // Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami / Pod red. A. Gemry, H. Kubickiej. Wrocław, 2012.



ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В.Д. Кастрель (Москва)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОЕКЦИИ ОПЕРЫ Р. ВАГНЕРА «ТАНГЕЙЗЕР» (О. Уайльд, М. Кузмин)

В статье рассматриваются романы «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Крылья» М. Кузмина как произведения, адресованные декадентской субкультуре. Сопоставительный анализ обнаруживает многочисленные сходства романов (система персонажей, нарративная структура, апелляция к каноническим текстам, философским идеям и образам декаданса). В обоих книгах герои слушают оперу Вагнера «Тангейзер», однако анализ этих аллюзий показывает диаметрально противоположные интерпретации гедонизма главных героев. У М. Кузмина сцена вакханалии в опере – это декларация торжества плоти, у О. Уайльда «Тангейзер» – произведение о конфликте между духом и плотью, продолжающее фаустовскую тему трагической раздвоенности человеческой природы.

Ключевые слова: Вагнер; Тангейзер; Венера; Антиной; Уайльд; «Портрет Дориана Грея»; Кузмин; «Крылья»; декаданс; вагнеризм; гедонизм.

Рубеж XIX–XX вв. отмечен всплеском интереса к творчеству Р. Вагнера. Благодаря его опере «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1845), легендарный Тангейзер входит в круг «канонических» образов декаданса как наднационального явления. М. Потольски убедительно доказывает¹, что в конце XIX – начале XX вв. ряд образов (Тангейзер, Антиной, Адонис, Нарцисс и др.) и текстов мировой литературы становятся маркерами принадлежности автора и его читателя к космополитичной декадентской субкультуре, к определенному «кругу понимающих». Именно в этом ракурсе в статье будут рассмотрены аллюзии на оперу Вагнера «Тангейзер» в романах «Портрет Дориана Грея» и «Крылья». О. Уайльд и М. Кузмин, имеющие непосредственное отношение к эстетике декаданса рубежа XIX–XX вв., в разные периоды творчества обращались к сюжету о Тангейзере, в основном в его вагнеровской интерпретации.

На вагнеровские мотивы творчества Уайльда не раз обращали внимание². С точки зрения историко-культурного контекста, особенно важной представляется обобщающая работа Э. Саттон³, в которой показан механизм сотворения мифа о декаденте во время суда над Уайльдом. Ключевую роль в этом процессе для английской публики играет роман «Портрет Дориана Грея». Отождествляя лорда Генри и Дориана Грея с автором романа, общественное мнение накрепко связывает представление о декадансе с вагнеризмом и гомосексуализмом. В реальности, как убедительно доказывает Д. Фух⁴, в «Портрете» Уайльд не только дистанцируется от вагнеристов, но изображает вагнеризм, моду на Вагнера



в викторианском обществе, в фарсовом ключе. Отдельные исследования посвящены тангейзеровской теме в произведениях Уайльда («Рыбак и его Душа», «Баллада Редингской тюрьмы»)⁵, где на первый план выходит мотив божественного прощения грешника, осужденного представителем власти или Церкви. На связь образных систем «Портрета» и «Тангейзера» также не раз обращали внимание⁶.

Тема «Вагнер и Кузмин» менее изучена. В основном речь идет об отголосках оперы «Тристан и Изольда» («Крылья», цикл «Морские идиллии» в «Параболах», «Олень Изольды», «Форель разбивает лед», не сохранившийся цикл «Тристан» и др.)⁷. «Тангейзер» вскользь упоминается в статье Н. Граноэн «“Крылья” и “Мир искусства”» как опера, отражающая вкусы «мирискусников»⁸. Ю. Козюра замечает, что в стихотворении Кузмина «Кто скрижали понимает, Кто благую весть узнает...» («Венера», 1925) вагнеровская антитеза духовного и плотского снимается алхимическим синтезом противоположностей⁹. Обобщающей работы о тангейзеровской теме в творчестве Кузмина нет. Меж тем Кузмин хорошо знал оперу «Тангейзер». Вспоминая годы юности, он писал: «Почему-то внизу ремонтировали квартиру и был оставлен незапертый рояль. Там-то компания и разыгрывала свои любимые оперы, каковыми оказались “Фауст”, “Вражья сила”, “Демон” и “Тангейзер”...»¹⁰. Позднее Кузмин слушал оперу «Тангейзер» в Петербурге, по крайней мере, два раза (Народный Дом, 1912, 1913)¹¹. Он обращался к Тангейзеру на разных этапах творчества – музыкального и литературного. В 1905–1906 гг. Кузмин работает над романом «Крылья» (публ. 1906), где опера Р. Вагнера «Тангейзер» упоминается дважды. Сразу после публикации «Крыльев», в ноябре 1906 г., Кузмин пишет музыкальную композицию для сцены маскарада в постановке блоковского «Балаганчика» (премьера 1906 г.). Эту сцену предваряет ремарка А. Блока о скамье, «где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер»¹², что в той или иной мере не могло не сказаться на музыкальной интерпретации фрагмента. В 1920-е гг. Кузмин пишет стихотворения «В гроте Венерином мы горим...» (1923) и «Венера» (1925), отсылающие к сюжету о Тангейзере. М. Кузмин любил О. Бердслея, читал и осмыслял его повесть «История Венеры и Тангейзера»: «Чудные книги купил мне Юр. “Тутанхамона”, Саймонс: путевые заметки по Италии, и Сизерана о итальянских портретах. А читал я Бердсли письма и “Тангейзера”. Насколько у Юр. все теплее, шире и человечнее, но общего много...»¹³.

Сказка Кузмина «Принц Желание» написана под очевидным влиянием сказки Уайльда «Рыбак и его Душа», в которой, в свою очередь, отразился сюжет о Тангейзере в вагнеровской интерпретации. Приведенные рефлекссы сюжета о Тангейзере требуют отдельного исследования, но в данной статье будут проанализированы и сопоставлены аллюзии на оперу «Тангейзер» в двух романах – «Портрет Дориана Грея» Уайльда (1890) и «Крылья» Кузмина (1906), где главные герои слушают и интерпретируют оперу. Следует сразу оговориться, что о непосредственном влиянии



«Портрета» на «Крылья» говорить не приходится. Скорее всего, Кузмин впервые читал «Портрет» в 1912 г., спустя шесть лет после публикации «Крыльев»¹⁴. Известно, что в период работы над «Крыльями» (1905–1906) скандальный суд над Уайльдом становился предметом споров в дружеском кругу Кузмина¹⁵, а после публикации «Крыльев» за Кузминым прочно закрепилась скандальная слава русского Уайльда, что отмечено и самим писателем¹⁶, и исследователями уайльдовского мифа в России¹⁷. Неудивительно, что для широкого читателя-современника Кузмина «Портрет» и «Крылья» стояли в одном ряду и воспринимались как декларации гедонизма, гомосексуализма, декаданса и вагнеризма. Концентрируясь на широком круге источников «Крыльев», современные исследователи творчества Кузмина не сопоставляют «Крылья» с «Портретом» детально, однако подобное сопоставление может оказаться крайне интересным. Представляется важным сравнить роль аллюзии на оперу «Тангейзер» в двух художественных системах. С одной стороны, это позволяет расширить представление о тангейзеровском тексте в зарубежной и русской литературе, а с другой стороны – углубить европейский контекст творчества Кузмина, еще раз наметить точки соприкосновения и отталкивания поэтики Кузмина от декадентского дискурса в целом и от английского эстетизма, ярчайшим представителем которого традиционно считают Уайльда. Для более полного решения этой задачи необходимо сначала сравнить два романа в целом, а затем уже перейти непосредственно к аллюзиям на «Тангейзера».

«Портрет Дориана Грея» и «Крылья»: романы-двойники?

Романы Уайльда и Кузмина имеют ряд общих жанровых источников. Оба они повествуют о юноше, открывающем для себя мир эстетических наслаждений. Системы персонажей сходны: юношу окружают старшие «наставники», учителя-проводники в тот мир, который открывается перед учениками. М. Левина-Паркер¹⁸ замечает, что древнегреческая «идеальная» модель «красота и мудрость», зафиксированная в диалоге Платона «Федр», воплощается в образах литературы эпохи декаданса, в частности, в романе «Крылья». Е. Берштейн¹⁹ говорит о родстве «Крыльев» с романами английского жанра «coming out novel», переосмысленного романа воспитания, в котором изображено становление героя-гомосексуалиста. Оба замечания об истоках жанра «Крыльев» вполне применимы и к «Портрету Дориана Грея».

Философским рассуждениям отводится важная роль в обеих книгах, однако вряд ли их можно отнести к жанру философского романа. Э. Саттон в монографии «Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s» говорит о сходстве нарративных структур в «Портрете» Уайльда, «Истории Венеры и Тангейзера» Бердсли, «Наоборот» Гюисманса. Все они противостоят викторианскому канону письма, его миметической оптике, установке на правдивое отражение реальности и изображают



мгновенное и фрагментарное. Предметы одежды, интерьеры, философские монологи не несут в себе авторского сообщения, но выступают как отсылка к философскому дискурсу или как декорация, фрагменты эпох и стилей, из которых составлена разноцветная мозаика произведения. Этого и не увидели современники «Портрета», приравнявшие Уайльда к лорду Генри. По сути, о той же особенности нарративной структуры «Крыльев» пишет Ф. Шиндлер²⁰. «Крылья», по мнению исследователя, – не философский роман, хотя философским монологам и отводится важное место. В них высказываются общие места философии, хорошо известной в среде Кузмина (эллинистический идеал жизни, апология нагого тела и др.), и они лишь играют роль изображенных тенденций и дискурсов (того же мнения придерживается К. Харер²¹). С этой точки зрения важно понимать, что сюжет о Тангейзере, входя в ткань обоих произведений, сам по себе не призван нести философское сообщение – упоминание значимо само по себе, как отсылка к определенному дискурсу, вагнерианству или декадентству.

Бросается в глаза стилистическое родство ряда фрагментов «Портрета» и «Крыльев». Интерьеры и пейзажные зарисовки нередко выстроены сходным образом. Например, в третьей, «итальянской», главе «Крыльев» обстановка в кафе сравнивается с театральным пространством, пьесой Метерлинка; это реальность, воспринятая через призму произведения искусства:

«Они остались на террасе перед столом, где на розовой скатерти густо темнели в уже надвигающихся сумерках темнокрасные сплошь, как лужи крови, тарелки; и запах сигар, земляники и вина в недопитых стаканах смешивался с запахом цветов из сада. Из дому слышался женский голос, поющий старинные песни, прерываемые то коротким молчанием, то продолжительным говором и смехом; а когда внутри зажегся огонь, то вид с полутемной уже террасы напоминал постановку “l’Interieur” Метерлинка»²² [здесь и далее цитируется по указанному изданию].

Таким образом, для читателя, знакомого с упомянутой пьесой, возникает двойная оптика восприятия фрагмента. В самом начале «Портрета» мы видим тот же механизм создания художественной реальности, когда тени птиц на занавесках сравниваются с японскими рисунками:

«С покрытого персидскими чепраками дивана, на котором лежал лорд Генри Уоттон, курия, как всегда, одну за другой бесчисленные папиросы, был виден только куст ракичника – его золотые и душистые, как мед, цветы жарко пылали на солнце, а трепещущие ветви, казалось, едва выдерживали тяжесть этого сверкающего великолепия; по временам на длинных шелковых занавесах громадного окна мелькали причудливые тени пролетающих мимо птиц, создавая на миг подобие японских рисунков, – и тогда лорд Генри думал о желтолицых художниках далекого Токио, стремившихся передать движение и порыв средствами искусства,



по природе своей статичного...»²³ [здесь и далее цитируется по указанному изданию].

Сходным образом функционирует «желтая книга» в романе О. Уайльда. Дориан воспринимает мир через призму книги, которая его «отравила». Таким образом, увиденный читателем художественный мир насыщается еще и смыслами, заложенными в упомянутой книге (вероятно, речь идет о романе Гюисманса «Наоборот»).

Герои романов транслируют близкие идеи. Например, идея ценности и быстротечности молодости звучит в обоих произведениях. Дориан Грей и Ваня Смуров приходят к осознанию неизбежности старения. После этого в них просыпается жажда наслаждения каждым мгновением жизни. «Время ревниво, – обращается к Дориану лорд Генри, – оно покушается на лилии и розы, которыми одарили вас боги. Щеки ваши пожелтеют и ввалятся, глаза потускнеют. Вы будете страдать ужасно <...> Так пользуйтесь же своей молодостью, пока она не ушла» (с. 38). Потом, смотря в зеркало, Дориан ощущает острый страх старости: «Наступит день, когда его лицо поблекнет и сморщится, глаза потускнеют, выцветут, стройный стан согнется, станет безобразным. Годы унесут с собой алость губ и золото волос <...> При этой мысли острая боль, как ножом, пронзила Дориана, и каждая жилка в нем затрепетала» (с. 40). Так же и Ваня Смуров боится старости: «Что ж это будет? что ж это будет? <...> впадут, побледнеют щеки, тело вздуется и осклизнет, глаза червяки выедят, все суставы распадутся в теле милом! А есть связки, мускулы в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть! Все пройдет, погибнет! Я же не знаю ничего, не видел ничего, а я хочу, хочу... Я же не бесчувственный, не камень какой; и я знаю теперь красоту свою. Страшно! страшно! Кто спасет меня?» (с. 277–278).

Образ Штруппа в «Крыльях» соотносится с образом лорда Генри из романа О. Уайльд. Штрупп – английский подданный, что, возможно, является сознательной отсылкой к роману О. Уайльда и английскому декадансу в целом. Штрупп и лорд Генри – фигуры, которые оказали огромное влияние на формирование Вани Смурова и Дориана Грея, соответственно. Одновременно они выступают в роли проповедников гедонизма. Монологи героев штрупповского круга (художник Уго Орсини, учитель греческого языка Даниил Иванович, сам И. Штрупп) на идейном уровне повторяют монологи лорда Генри. Лорд Генри проповедует раскрепощение и свободу, отрицает самоограничение и аскетизм.

«Если бы каждый человек, – говорит лорд Генри, – мог жить полной жизнью, давая волю каждому чувству и выражению каждой мысли, осуществляя каждую свою мечту, – мир ощутил бы вновь такой мощный порыв к радости, что забыты были бы все болезни средневековья, и мы вернулись бы к идеалам эллинизма <...> Всякое желание, которое мы стараемся подавить, бродит в нашей душе и отравляет нас. А согрешив, человек избавляется от влечения к греху, ибо осуществление – это путь к очищению» (с. 35).



Дориан Грей постепенно воплощает в жизнь теорию лорда Генри: «Прав был лорд Генри, предсказывая рождение нового гедонизма, который должен перестроить жизнь, освободив ее от сурового и нелепого пуританства. Конечно, гедонизм этот будет прибегать к услугам интеллекта, но никакими теориями или учениями не станет подменять многообразный опыт страстей. Цель гедонизма – именно этот опыт сам по себе» (с. 119). Так же отрицает самоограничение Уго Орсини в «Крыльях»: «Аскетизм – это, в сущности, наиболее противоестественное явление, и целомудрие некоторых животных – чистейший вымысел» (с. 284).

Особенностью человека штруповского типа является космополитичность, открытость всему, что дала цивилизации мировая культура, воспринятая через призму красоты. Все прекрасное входит в круг интересов такого человека. Характерная черта Штрупа – способность серьезно увлекаться и менять увлечения: «Никого особенно не удивило, что Штруп между прочими увлечениями стал заниматься и русской стариной; что к нему стали ходить то речистые в немецком платье, то старые “от божества” в длиннополых полукафтанах, но одинаково плутоватые торговцы с рукописями, иконами, старинными материями, поддельным литьем; что он стал интересоваться древним пением...» (с. 222–223). Дориан Грей «обладал удивительной способностью уходить целиком в то, чем занимался» (с. 124). Вся одиннадцатая глава романа «Портрет Дориана Грея» посвящена описанию разнообразных увлечений Дориана: католицизм, мистицизм, дарвинизм, теория запахов, коллекционирование музыкальных инструментов и церковного облачения, драгоценные камни и гобелены и др. В Дориане молодежь видела идеал, «сочетание подлинной культуры ученого с утонченной благовоспитанностью светского человека, гражданина мира» (с. 118). Он «отдавал дань моде <...> и Дендизму, как своего рода стремлению доказать абсолютность условного понятия о Красоте» (там же). Дориан Грей и Ваня Смуров, по мнению их «наставников», – это молодые люди, претендующие на роль «нового» человека, который воплотит в своей жизни гедонистический идеал.

Декадентская субкультура располагает спектром канонических образов, функционирующих в пределах «декадентского» текста как целого. В романах «Портрет Дориана Грея» и «Крылья», наряду с Тангейзером из оперы Вагнера, присутствуют одни и те же античные образы, призванные дать образцы непревзойденной мужской красоты: Адонис, Нарцисс, Антиной. Лорд Генри называет Дориана «юным Адонисом, словно созданным из слоновой кости и розовых лепестков» (с. 23). Художник Бэзил признается лорду Генри: «Лицо Дориана Грея когда-нибудь станет для меня тем, чем было для венецианцев изобретение масляных красок в живописи или для греческой скульптуры лик Антиноя» (с. 29). Дориан сравнивается с Нарциссом: «Как-то раз он, дурашливо подражая Нарциссу, поцеловал – вернее, сделал вид, что целует эти нарисованные губы» (с. 100–101). Все три образа фигурируют в исповеди художника перед



Дорианом: «Я уже ранее писал вас Парисом в великолепных доспехах и Адонисом в костюме охотника, со сверкающим копьем в руках. В венке из тяжелых цветов лотоса вы сидели на носу корабля императора Адриана и глядели в мутные волны зеленого Нила. Вы склонялись над озером в одной из рощ Греции, любуясь чудом своей красоты в недвижимом серебре его тихих вод» (с. 107).

Те же образы появляются в романе М. Кузмина (Антиной играл важную роль в персональной мифологии Кузмина. Под именем Антиной Кузмин участвовал в собраниях дружеского общества «Друзья Гафиза») ²⁴. В квартире Даниила Ивановича Ваня Смуров видит бюст Антиной и слушает учителя, рассуждающего об однополой любви, примеров которой насчитывается множество в истории Древнего мира. Второй раз аллюзия на историю императора Адриана и его любимца Антиной возникает в третьей части романа, когда каноник читает Ване отрывок из собственного сочинения, посвященного Адриану и Антиною

Еще один «канонический» декадентский текст, аллюзия на который присутствует в обоих романах, – история о пребывании императора Тиберия на острове Капри, генетически связанная с легендарным гротом Венеры, фигурирующем в опере «Тангейзер». Гай Светоний Транквилл излагает ее следующим образом: «Удалившись на Капри, он вздумал устроить залу, где занимались тайным развратом <...> Спальни он приказал украсить картинами и барельефами, изображавшими самые бесцеремонные сцены <...> Кроме того, в лесах и парках он устроил несколько мест, посвященных Венере. Здесь в гротах и пещерах в скалах молодежь обоего пола предавалась разврату в костюмах панов и нимф. ...» ²⁵. Отражение истории о жизни Тиберия на Капри можно встретить в обоих романах. Дориан читает о ней в книге, подаренной ему лордом Генри. В седьмой главе этой книги герой рассказывает, как он «в обличи Тиберия, увенчанный лаврами, предохраняющими от молнии, сживал в саду на Капри и читал бесстыдные книги Элефантиды, а вокруг него важно прохаживались павлины и карлики, и флейтист дразнил кадилыщика фимиама» (с. 318). Эта же история упоминается в диалоге Вани Смурова с каноником, который в свободное время пишет труды по истории Древнего мира.

Тангейзер: счастливый гедонист или трагический герой?

Итак, оба романа содержат декларации гедонизма, сходны образные системы и нарративные структуры, упомянуты общие, знаковые для декаданса образы мировой культуры. Однако Уайльд и Кузмин по-разному видят судьбу героя, избравшего гедонизм основным принципом существования. Оба героя ступают на дорогу абсолютной свободы, отказываются от любого самоограничения и стремятся получать от жизни все возможные наслаждения. В романе Уайльда подобная позиция ведет героя к катастрофе, и Дориан губит свою душу. Чем больше



разнообразного опыта, в том числе эстетического, получает герой, тем чернее и гаже становится его душа, перевоплотившаяся в таинственный портрет. Гедонизм и христианское представление о душе в романе Уайльда входят в противоречие. Самоограничение становится важным компонентом нравственности и очищения души. Это объединяет «Портрет Дориана Грея» со сказкой «Рыбак и его Душа», в которой также отразилась вагнеровская интерпретация сюжета о Тангейзере. Тема раздвоенности души в «Портрете» как раз проиллюстрирована упоминанием оперы «Тангейзер». В периоды пресыщения изощренными наслаждениями «по вечерам, сидя в своей ложе в опере, один или с лордом Генри, Дориан снова с восторгом слушал “Тангейзера”, и ему казалось, что в увертюре к этому великому произведению звучит трагедия его собственной души» (с. 122).

«Тангейзер» Вагнера открывается балетной сценой вакханалии в гроте Венеры. Масштабное сюжетное действие с танцами фавнов, нимф и купидонов предваряет объяснение Тангейзера и Венеры, из которого мы узнаем, что Тангейзер, рыцарь и певец, провел несколько лет в подземном царстве Венеры, но пресытился ее ласками. Он хочет покинуть грот и увидеть живую природу, живых людей. Тангейзер возвращается в мир людей и участвует в состязании певцов в Вартбурге, где снова влюбляется в подругу юности, целомудренную Елизавету. По мысли Вагнера, подземный грот Венеры, где царит плотская любовь, свободная от христианской нравственности, противопоставлен рыцарскому замку, где Тангейзер влюбляется в Елизавету, воплощающую идеал христианской жертвенной любви. Тангейзер разрывается между плотской и духовной любовью, между Венерой и Елизаветой, что и приводит к трагической развязке оперы. Папа Римский, перед которым Тангейзер покался в связи с язычницей, не отпускает его греха. Тогда Елизавета вымалчивает у Девы Марии прощение Тангейзеру ценой собственной жизни. Узнав о смерти Елизаветы, убитый горем Тангейзер хочет вернуться в грот Венеры, но высшие силы не допускают этого, и Тангейзер умирает рядом с Елизаветой, отмолившей душу возлюбленного.

В увертюре к «Тангейзеру», предшествующей сцене вакханалии, с помощью оркестровых лейтмотивов передана борьба язычества и христианства, духа и плоти. Именно увертюре к «Тангейзеру» и слушает Дориан. Таким образом, отсылка к вагнеровской интерпретации сюжета о Тангейзере в «Портрете» призвана соотнести образ Дориана с образом Тангейзера, в душе которого противоборствуют два взаимоисключающих начала. Не случайно в «Портрете» также упоминаются «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гете, «Республика» Платона, где исследуется проблема нравственного закона над человеком и огромную роль играет трагическая раздвоенность, заложенная в человеческой природе.

В романе «Крылья» не поднимается проблема души и самоограничения. Наоборот, всякое самоограничение объявляется губительным для героя. Штруповское общество, свободное от любых ориентиров, кроме красоты



и наслаждения, – это своего рода «идеальная» модель общества, не подлежащая осуждению со стороны автора. Роман имеет удивительно светлый финал, обещающий герою радость и гармонию. Ваня сначала написал Штрупу, что не поедет с ним в путешествие, но потом, «подумав, он с тем же, еще не вполне проснувшимся лицом приписал: “я еду с вами” и открыл окно на улицу, залитую ярким солнцем» (с. 321). Роман как бы обрывается на том, с чего начинается «Портрет Дориана Грея» – герой становится на путь гедонизма. Но если авторская позиция в «Крыльях» оптимистична, то в романе Уайльда показана гибельность подобного выбора. Таким образом, мы видим, что при всем сходстве романы различны в трактовке категорий опыта и души. В этом смысле «Крылья» гораздо ближе философии У. Патера, представленной в трактате «Ренессанс». В светлом и оптимистичном финале трактата утверждается самоценность опыта и искусства, ради которых, с точки зрения Патера, только и может жить человек: «Ясно лишь одно: только страсть может принести нам плод динамичного и возвышенного сознания. Больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. Ибо искусство приходит к нам с простодушным намерением наполнить совершенством мгновения нашей жизни и просто ради самих этих мгновений...»²⁶. (На связь идейно-эстетических принципов М. Кузмина с философией У. Патера обратил внимание Е. Бернштейн²⁷. По наблюдениям Дж. Малмстада и Н. Богомолова²⁸, наибольшее влияние на философскую эстетику Кузмина оказали Плотин, писатели «Бури и натиска», но в особенности И.Г. Гаманна и В. Хейнзе. Кузмину оказались близки мысли Плотина о том, что любовь открывает человеку глаза на красоту, и через это происходит самосовершенствование. Гаманн, подобно У. Патеру, основывает знание истины и жизни на опыте, отрицая аскетизм. В гедонистической философии В. Хайнзе тоже отрицается аскетизм и утверждается сексуальная свобода и высшая красота обнаженного тела). Именно поэтому трагический конфликт оперы «Тангейзер» не интересен героям «Крыльев». Оба упоминания «Тангейзера» в романе связаны со штуповскими единомышленниками. В них угадываются черты петербургской эстетствующей богемы, которой был близок сам Кузмин.

Сначала опера упоминается в первой части произведения, внутри «программы» штруповского общества – «вакхантов грядущей жизни», «аргонавтов», как они сами себя называют. Однако трагический аспект оперы не занимает героев романа Кузмина, грот Венеры для них лишен того демонизма, который присущ опере: «Мы – эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни. Как виденья Тангейзера в гроте Венеры, как ясновиденье Клингера и Тома, есть праотчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты! И в самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни, и в самых невиданных сияньях мы чьем отчизну!» (с. 218–220).

В интерпретации штруповского круга вакханалия в опере – сцена из



Античной жизни, где люди раскрепощены и прекрасны и куда стремится душой штруповское общество, отрицающее аскетизм. Зримым образом этой праотчизны становится как раз грот Венеры.

Третья часть романа открывается сценой в итальянском кафе, где герои обсуждают только что прослушанную оперу «Тангейзер». Один из них говорит:

«Всегда, когда я слышу эту первую во второй редакции, в редакции уже Тристановского Вагнера, сцену, я чувствую небывалый восторг, пророческий трепет, как при картинах Клингера и поэзии д'Аннунцио. Эти танцы фавнов и нимф, эти на вдруг открывающихся, сияющих, лучезарных, небывалых, но до боли глубоко знакомых античных пейзажах, явления Леды и Европы; эти амуры, стреляющие с деревьев, как на “Весне” Боттичелли, в танцующих и замирающих от их стрел томительных позах фавнов, – и все это перед Венерой, стерегущей с нездешней любовью и нежностью спящего Тангейзера, – все это как веянье новой весны, новой, кипящей из темнейших глубин страсти к жизни и к солнцу!» (с. 283).

(Полигенетичная аллюзия М. Кузмина может отсылать и к гроту Венеры Людвига II Баварского в замке Линдерхоф. В нем посредине пещерного озера в лодке-раковине стоит обнаженная статуя, явно отсылающая к картине того же Боттичелли «Рождение Венеры»). Произнося этот монолог, герой поправляет гвоздику в петлице, неизбежно отсылая читателя к образу О. Уайльда и его роману «Портрет Дориана Грея», где герои тоже слушают оперу «Тангейзер». В «Крыльях» грот Венеры – это «праотчизна» человечества, в которую стремятся герои, чтобы обрести гармонию. Сцена вакханалии становится символом гедонистических устремлений героев и идеальным местом существования человека.

Можно сделать вывод, что сюжет о Тангейзере важен для обоих писателей, и они прибегают к нему как к одному из «канонических» текстов декадентской субкультуры. Для Уайльда важнейшей составляющей оперы оказывается трагический конфликт, противостояние плотского и духовного в Тангейзере и Дориане, а Тангейзер ставится в ряд «вечных образов», наряду с Фаустом или Гамлетом. В «Крыльях» сцена вакханалии становится своего рода визитной карточкой «Тангейзера», а Тангейзер – символом гедонизма. Подобная интерпретация «Тангейзера» была в целом характерна для кузминского круга. Для С. Дягилева и А. Бенуа балет, тем более сцена из античной жизни, представлял особый интерес как синтетическое искусство, идеал которого они видели в Античности, в так называемом греческом танце. В 1910 г. в Мариинском театре балетную сцену вакханалии в опере «Тангейзер» ставит М. Фокин. На нее откликается друг и единомышленник Фокина, А. Бенуа:

«В те минуты, когда перед глазами носились вакханки, нимфы и сатиры Фокина, возродилась снова “вера” в создание Вагнера, забывал, что сидишь в



Мариинском театре <...> Прельщение языческой Элладой выросло в такую грандиозную силу, что становилось совсем непонятно, как мог Тангейзер променять эту прелесть на какие-то академические словопрения о любви и на скучнейшую Елизавету. Стихийное вдохновение Фокина разбило всю религиозную задачу оперы и достигло эффекта, как раз обратного тому, который преследовал Вагнер...»²⁹.

И, тем не менее, сложно говорить об авторских позициях в обоих романах, тем более сложно называть их полярными, хотя, казалось бы, аллюзии на «Тангейзера» обнажают диаметрально противоположные позиции. Не иронизирует ли Уайльд над вагнеристами в лице Дориана, когда тот наивно олицетворяет себя с Тангейзером? Не пародия ли монолог штуповского общества об «аргонавтах грядущей жизни»? Авторская позиция ускользает, и в этом мне видится очевидное родство художественных миров Уайльда и Кузмина.

Статья написана про поддержке гранта Российского научного фонда № 14-18-02709 «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016).

¹ *Potolsky M.* The Decadent counterpublic // *Romanticism and Victorianism on the Net.* 2007. № 48. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/017444ar> (accessed: 17.09.2014).

² *Furness R.* Wagner and Literature. Manchester, 1982; *Sessa A.D.* At Wagner's Shrine: British and American Wagnerians // *Wagnerism in European Culture and Politics.* Ithaca, 1984. P. 246–277; *Hutcheon L., Hutcheon M.* Opera: the Art of Dying. Cambridge, Mass., 2004.

³ *Sutton E.* Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s. Oxford, 2002. P. 24–56.

⁴ *Fuchs D.* Wilde, Wagner and the Aestheticist Debate of Representation: «What's in a name?»: The Importance of being Earnest, or Lohengrin // *Anglistic: International Journal of English Studies.* Heidelberg, 2009. № 20 (02). P. 131–143.

⁵ *Rutledge A.* Flowers of Love, Death, and Redemption: Wagnerian Motifs in Oscar Wilde's «The Fisherman and His Soul» and «The Nightingale and the Rose» // *The Scholars.* 2009. Spring. URL: <http://www.oscholars.com/TO/Specials/Tales/ToC.htm> (accessed: 17.09.2014); *Кастрель В.Д.* Рецепция сюжета о Венере и Тангейзере в литературе второй половины XIX в. (Р. Вагнер, О. Уайльд) // *Вестник РГГУ.* 2012. № 18 (98). С. 171–179. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика).

Rutledge A. Flowers of Love, Death, and Redemption: Wagnerian Motifs in Oscar Wilde's «The Fisherman and His Soul» and «The Nightingale and the Rose» // *The Scholars.* 2009. Spring. URL: <http://www.oscholars.com/TO/Specials/Tales/ToC.htm> (accessed: 17.09.2014); *Kastrel' V.D.* Retseptsiya syuzheta o Venere i Tangezere v literature vtoroy poloviny XIX v. (R. Vagner, O. Uayl'd) // *Vestnik RGGU.* 2012. № 18 (98). P. 171–179. (Filologicheskie nauki. Literaturovedenie. Fol'kloristika).

⁶ *DiGaetani J. L.* Oscar Wilde, Richard Wagner, Sigmund Freud and



Richard Strauss // Oscar Wilde: the Man, His Writings, and His World. New York, 2003. P. 177; *Pearson H.* The Life of Oscar Wilde. London, 1947. P. 103; *Shewan R.* Oscar Wilde: Art and Egotism. London, 1977. P. 123; *Kohl N.* Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel. Cambridge, 1989. P. 169–170.

⁷ *Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 31–45; *Гаспаров В.М., Гаспаров М.Л.* К интерпретации стихотворения М. Кузмина «Олень Изольды» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 47–49.

Shmakov G. Mikhail Kuzmin i Rikhard Vagner // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 31–45; *Gasparov V.M., Gasparov M.L.* К interpretatsii stikhotvoreniya M. Kuzmina «Olen' Izol'dy» // Mikhail Kuzmin i russkaya kul'tura XX veka. Leningrad, 1990. P. 47–49.

⁸ *Granoien N.* «Wings» and «The World of Art» // Russian Literature Triquarterly / Ed. R. Proffer, E. Proffer. 1975. № 11. P. 393–405

⁹ *Козюра Ю.* Оккультная наука в поэзии Михаила Кузмина // Универсалии русской литературы. Вып. 5. Воронеж, 2013. С. 323.

Kozyura Yu. Okkul'tnaya nauka v poezii Mikhaila Kuzmina // Universalii russkoy literatury. Issue 5. Voronezh, 2013. P. 323.

¹⁰ *Кузмин М.А.* Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. / Под ред. Г.А. Морева. СПб., 2011. С. 84.

Kuzmin M.A. Dnevnik 1934 goda. 2nd edition, revised and expanded / Ed. by G.A. Morev. Saint-Petersburg, 2011. P. 84.

¹¹ *Кузмин М.* Дневник: 1908–1915. СПб., 2005. С. 356, 399.

Kuzmin M. Dnevnik: 1908–1915. Saint-Petersburg, 2005. P. 356, 399.

¹² *Блок А.А.* Балаганчик // Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. М.; Л., 1961. С. 14.

Blok A.A. Balaganchik // Blok A.A. Sobranie sochineniy: In 6 volumes. Vol. 4. Moscow; Leningrad, 1961. P. 14.

¹³ *Кузмин М.А.* Дневник 1934 года. С. 31.

Kuzmin M.A. Dnevnik 1934 goda. P. 31.

¹⁴ *Кузмин М.А.* Дневник: 1908–1915. С. 368.

Kuzmin M. Dnevnik: 1908–1915. P. 368.

¹⁵ *Кузмин М.А.* Дневник 1905–1907 года. СПб., 2000. С. 171, 166.

Kuzmin M.A. Dnevnik 1905–1907 goda. Saint-Petersburg, 2000. P. 171, 166.

¹⁶ Там же. С. 326, 350.

Ibid. P. 326, 350.

¹⁷ *Бернштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без границ: Сб. статей и материалов. М., 2004. С. 26–49.

Bernshteyn E. Russkiy mif ob Oskare Uayl'de // Erotizm bez granits: Sb. statey i materialov. Moscow, 2004. P. 26–49.

¹⁸ *Левина-Паркер М.* «Две крайние точки» Михаила Кузмина // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 82–103.

Levina-Parker M. «Dve krajnie tochki» Mikhaila Kuzmina // Novoe literaturnoe obozrenie. 2007. № 87. P. 82–103.



¹⁹ Берштейн Е. Англичанин в русской бане: К построению исторической поэтики русской гей-культуры // Новое литературное обозрение. 2011. № 111. С. 148–161.

Bershteyn E. Anglichanin v russkoy bane: K postroeniyu istoricheskoy poetiki russkoy gey-kul'tury // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. № 111. P. 148–161.

²⁰ Шиндлер Ф. Отражение гомосексуального опыта в «Крыльях» М. Кузмина // Любовь и эротика в русской литературе XX века. Bern e.a., 1992. С. 45–56.

Shindler F. Otrazhenie gomoseksual'nogo opyta v «Kryl'yakh» M. Kuzmina // Lyubov' i erotika v russkoy literature XX veka. Bern e.a., 1992. P. 45–56.

²¹ Харпер К. Крылья М.А. Кузмина как пример «прекрасной ясности» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 37–38.

Kharer K. Kryl'ya M.A. Kuzmina kak primer «prekrasnoy yasnosti» // Mikhail Kuzmin i russkaya kul'tura XX veka. Leningrad, 1990. P. 37–38.

²² Кузмин М.А. Крылья // Кузмин М.А. Проза. Berkeley, 1984. С. 296.

Kuzmin M.A. Kryl'ya // Kuzmin M.A. Proza. Berkeley, 1984. P. 296.

²³ Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. с англ. М. Абкиной // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 22.

Uayl'd O. Portret Doriana Greya / Translated from the English by M. Abkina // Uayl'd O. Izbrannyye proizvedeniya: In 2 volumes. Vol. 1. Moscow, 1993. P. 22.

²⁴ Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 67–98.

Bogomolov N.A. Peterburgskie gafizity // Bogomolov N.A. Mikhail Kuzmin: Stat'i i materialy. Moscow, 1995. P. 67–98.

²⁵ Светоний Т.Г. Жизнь двенадцати цезарей. М., 2009. С. 206–207.

Svetoniy T.G. Zhizn' dvenadsati tsezarey. Moscow, 2009. P. 206–207.

²⁶ Патер У. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 278.

Pater U. Renessans: Ocherki iskusstva i poezii. Moscow, 2006. P. 278.

²⁷ Берштейн Е. Англичанин в русской бане.

Bershteyn E. Anglichanin v russkoy bane.

²⁸ Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кумин. М., 2013. С. 98–107.

Bogomolov N., Malmstad Dzsh. Mikhail Kumin. Moscow, 2013. P. 98–107.

²⁹ Вениа А.Н. Художественные письма // Речь. 1910. 9 апреля. № 97. С. 2.

Veniua A.N. Khudozhestvennyye pis'ma // Rech'. 1910. 9 aprelya. № 97. P. 2.



С.Г. Буров, Л.С. Ладенкова (Пятигорск)

ЛЕРМОНТОВСКИЕ ПРЕТЕКСТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ «БОЛЬНОЙ КОТОРЫЙ СТАЛ ВОЛНОЙ» А.И. ВВЕДЕНСКОГО

В статье предпринята попытка выявления лермонтовских претекстов в стихотворении А.И. Введенского «Больной который стал волной», а также особенностей их использования автором. В статье делается вывод, что поэт работает не с отдельными цитатами, а с целыми смысловыми комплексами из творчества других авторов. На протяжении стихотворения отсылки к тому или иному претексту возникают волнообразно, чередуются. Каждое интертекстуальное включение автономно, привычные логические взаимосвязи между ними отсутствуют. Согласно декларации обэриутов, в которой говорилось, что «поэзия – не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают», читателю предлагается сделать самостоятельную аналитическую работу по восстановлению смысловых контекстов образов и связей между ними.

Ключевые слова: Введенский; обэриуты; Лермонтов; интертекстуальность; претекст; влияние.

Подсказкой исследователю, пытающемуся выявить интертексты в произведениях какого-либо писателя, может служить информация о том, что читал писатель. Однако список произведений, входивших в круг чтения А.И. Введенского, который привел в недавней статье «Александр Введенский: к установлению круга чтения» О.А. Лекманов¹, далеко не полон. Он насчитывает тексты 23 авторов и создан, как признается исследователь, на основании комментариев к двухтомнику «Гилеи», составленных М.Б. Мейлахом. Приводимый перечень недостаточно репрезентативен, поскольку не полностью учитывается круг гимназического чтения будущего поэта (за исключением, например, Гоголя). Не принимаются во внимание и произведения авторов, читанные позже и также создающие интертекстуальную игру в стихотворениях. Один из таких не названных писателей – М.Ю. Лермонтов, о влиянии которого на поэта в исследованиях творчества Введенского упоминается довольно редко. Например, в статье «Символика воды и огня в творчестве А. Введенского» К. Ичин и М. Йованович отмечают интертекстуальное обыгрывание лермонтовской строки «И звезда с звездой говорит» из стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (1841) во фрагменте «Четырех описаний» (1931–1934)².

О том, что литературная классика XIX в. была отлично известна Введенскому и остро проживалась им, свидетельствует, например, его участие в гимназической постановке «Ревизора» (в роли Хлестакова), осуществленной под руководством преподавателя литературы Л.В. Георга³, а также перечень произведений Гоголя и Пушкина, которые были прочитаны поэтом⁴.

Свидетельствами того, что внимание уже сложившегося поэта привлекало творчество и личность Лермонтова, служат, в частности, два важней-



ших стихотворения, написанных в возрасте 25 и 36 лет, – соответственно «Больной который стал волной» (1929) и «Элегия» (1940). В данной статье мы рассмотрим первое стихотворение, лишь отметив, что второе представляет собой инверсионный аналог программной «Думы» (1838) Лермонтова, своего рода «переписывание» этого классического текста.

«Больной который стал волной», написанное 3 мая, было высоко оценено Д. Хармсом, которому Введенский читал его 27–29 мая. В Записной книжке 17 на листе 14 Хармс зафиксировал:

«Больной который был волной. <...>
Увы стоял плачевный стул.
На том стуле был аул.
Корова бывшая женою и т.д. – хорошо.
Увы стоял в зверинце стул.»

Через несколько дней Хармс сделал еще одну запись (на листе 19 об.):

«У Введенского вся бессмыслица припауточная.

Больной, который был волной. – Мне очень нравится. Тут почти нет прибауток»⁵.

В стихотворении Введенского образ лирического героя многосоставен. Очевидно, это собирательный образ поэта, что задается уже первой строфой:

увы стоял плачевный стул
на стуле том сидел аул
на нем сидел большой большой
сидел к живущему спиной⁶.

Первое, что в какой-то степени объясняет эти строки, – автобиографический отрывок «Время и Смерть» из «Серой тетради» Введенского (1932–1933):

«В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его пространство, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле»⁷.

Упоминание негра и его судьбы вызывает ассоциации с каким-либо эпизодом гражданской войны в США. В России же XIX в. параллель-



ным этой войне событием было завоевание Кавказа, сопровождавшееся не меньшими жестокостями. Пребывание в тюрьме может отсылать к историям заключения под стражу Лермонтова после написания «Смерти поэта» (1837) и после дуэли с Барантом (1840) в ожидании развязок. В обоих случаях Николай I принял чреватые для поэта смертью решения – распорядился перевести Лермонтова в действующую армию на Кавказ: в первом – прапорщиком в Нижегородский драгунский полк, во втором – в том же чине поручика в Тенгинский пехотный полк⁸. Сам поэт, очевидно, понимал, какими будут исходы этих дел. Размышления Лермонтова о том, что его ждет на Кавказе, а ждала его как раз война, в ходе которой истреблялись и целые аулы, не кажутся такими уж невероятными. Таким образом, «приговоренными» оказываются и сам сидящий в заключении (на стуле?) поэт, и собирательный аул. То, почему стул «плачевный», может объясняться как отношением Введенского к судьбе Лермонтова, так и Лермонтова (в возможном представлении Введенского) – к результатам войны с «аулом».

Обращает на себя внимание и тот факт, что Введенский использовал тот же 4-стопный ямб, что и Лермонтов в поэме «Мцыри»:

И вспомнил я отцовский дом,
Ущелье наше и кругом
В тени рассыпанный аул;
Мне слышался вечерний гул
Домой бегущих табунов
И дальний лай знакомых псов⁹.

С этим произведением текст Введенского сближает и основная тема – болезни и ожидания близкой смерти, и некоторые мотивы, например, аула. К «Мцыри» отсылает и название стихотворения, восходящее к отрывку из 23 части поэмы, в которой герой описывает свое состояние после схватки с «могучим барсом»:

Я умирал. Меня томил
Предсмертный бред.
Казалось мне,
Что я лежу на влажном дне
Глубокой речки – и была
Кругом таинственная мгла.
И, жажду вечную поя,
Как лед холодная струя,
Журча, вливалась мне в грудь...
И я боялся лишь заснуть, –
Так было сладко, любо мне...
А надо мною в вышине
Волна теснилася к волне



И солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны...¹⁰.

Интертекстуально «припоминая» «Мцыри», Введенский фактически отождествляет своего героя с волной – вслед за лермонтовским. Образ или «иероглиф» (по выражению Л.С. Липавского¹¹) воды в творчестве Введенского неразрывно связан со смертью. Мотив воды, по мнению М.Б. Мейлаха, архетипически сопоставляется с мотивом времени¹².

То, что больной «сидел к живущему спиной», свидетельствует о его самоуглублении, изоляции и отрешенности. Подобно героям «Госпожи Ленин» (1908, 1913) В.В. Хлебникова больной Введенского «замкнут в ему лишь отведенной иллюзии, во мнимости, существование которой и самому этому персонажу сомнительно»¹³. Если трактовать «к живущему» как «живущее», то перед нами – отвернутость больного от мира, подобная изоляции госпожи Ленин, которая смотрит, по-видимому, на сад вокруг психиатрической лечебницы, тогда как действие согласно ремарке «протекает перед голой стеной»¹⁴. Следовательно, сад и приходящий доктор Лоос появляются лишь в расщепленном сознании героини. Если же интерпретировать «к живущему» как «живущий», то речь идет об отвернутости от своего внутреннего двойника, и мы можем допустить, что именно так – как внутренне раздвоенную личность – поэт изображает здесь и себя, и Лермонтова как собственного двойника. Состояние больного в стихотворении Введенского корреспондирует с очевидной шизофренией (от др.-греч. *σχίζω* – раскалываю и *φρήν* – ум, рассудок) госпожи Ленин, которая насильственный перевод в другую палату интерпретирует как апокалиптический конец: «Г о л о с С о з н а н и я . Все погибло. Мировое зло. <...> Все умерло. Все умирает»¹⁵. Герой Введенского болен ожиданием смерти, причиной которого может быть и проявление реального физического страдания, что отсылает нас к более позднему стихотворению «Потец» (1936–1937), и такое же, как у госпожи Ленин, символично-эсхатологическое восприятие мира при душевной болезни и нормальном физическом состоянии.

Далее Введенский, ассоциирующий боевого офицера Лермонтова с участвовавшими в сражении русскими солдатами из его произведений, в интертекстуальном плане подключает «Бородино»:

сидит больной скребет усы
желает соли колбасы
желает щеток и ковров
он кисел хмур и нездоров¹⁶.

Ср. у Лермонтова:

Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,



Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус¹⁷.

Общим между «большим», т.е. в медицинском смысле тяжелым, больным и солдатом накануне битвы является то, что оба ожидают смерти. Смерть – одна из основных («время, Бог и смерть») тем в творчестве Введенского. Поэт «транслирует» Лермонтова, переводя внимание с действия («кто кивер чистил весь избитый») на недостающий предмет, посредством которого оно осуществляется («желает щеток и ковров») и состояние героя – голод солдата («желает соли колбасы»). Ворчание воинов «Бородинна» в третьей, пятой и шестой строфах превращается в «кисел, хмур и нездоров». Такой же тип русского солдата, как в «Бородино», мы видим в «Герое нашего времени». Штабс-капитан Максим Максимыч долго служил на Кавказе и привык к ожиданию смерти. Сходство с ворчащими стариками «Бородинна» дополняют «преждевременно поседевшие усы»¹⁸.

Далее прихотливая «волнообразная» ассоциативность Введенского переключает читателя на другого позднего романтика, поэзия которого также наполнена ожиданием смерти, – А.А. Блока. Строки:

он видит здание шумит
и в нем собрание трещит
и в нем создание на кафедре
как бы на паперти стоит
и руки тщетные трясет
весьма предметное растет
и все смешливо озираясь
лепечут это мира аист¹⁹

отсылают к части I поэмы «Двенадцать» (1918):

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате – плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»
Старушка убивается – плачет,
Никак не поймет, что значит²⁰.

Под «созданием на кафедре», возможно, имеется в виду по-солдатски усатый современник Блока П.Н. Милюков – один из основателей и председатель ЦК Конституционно-демократической партии России, член III и IV Государственных Дум. После начала Первой мировой войны он был сторонником «войны до победного конца». Выступая 1 ноября 1916 г. с трибуны IV Государственной думы, Милюков в своей знаменитой обличительной речи обвинил императрицу Александру Федоровну, премьер-министра России Бориса Штюрмера и других людей из «придворной пар-



тии» в том, что они готовят сепаратный мир с Германией. Рефреном в речи звучали слова: «Что это, глупость или измена?». После отречения Николая II в результате Февральской революции Милюков был членом Временного комитета Государственной Думы и выступал за сохранение в стране конституционной монархии. Милюков резко негативно отнесся к приходу к власти большевиков, был последовательным сторонником вооруженной борьбы с ними. Он был избран в Учредительное собрание (созванное 5 января и распущенное 6 января 1918 г.), но в его деятельности не участвовал, т.к. уехал на Дон, присоединившись к Алексеевской организации, по прибытии на Дон генералов Корнилова, Деникина, Маркова преобразованной в Добровольческую армию. В январе 1918 г. Милюков входил в состав Донского гражданского совета. Затем переехал в Киев, где в мае 1918 г. начал переговоры с германским командованием, которое рассматривал в качестве потенциального союзника в борьбе с большевиками. В эмиграции Милюков выступил с «новой тактикой» в отношении советской России, направленной на внутреннее преодоление большевизма. Добровольческая армия воевала с большевиками на Дону, Кубани и на Северном Кавказе.

В стихотворении Введенского Милюков (если подразумевается именно он) презрительно назван «созданием», трибуна Государственной Думы (замененной даже не Учредительным, а простым «собранием») – «кафедрой», которая затем становится «папертью» – ср. с миссией Милюкова на Дон, где он старался обеспечить Добровольческой армии поддержку европейских правительств, а потом в Киев – на «паперть» с ожиданием милостыни от немцев. «Кафедра» уравнивается с «папертью» и в силу ассоциирования Введенским блоковской не понимающей идеи Учредительного собрания, но «прагматически» рассуждающей трясущейся старушки, с Милюковым – борцом за идею, прагматически отправившимся не выступать в Учредительном собрании, но поднимать на борьбу с большевиками Дон, а с другой стороны – отправившимся кланчить этот подъем на борьбу. Если наша догадка верна, то название подразумеваемого Милюкова «мира аистом» рисует презрительное и смешанное с неверием в его успех и боязнью большевиков отношение к его военным выступлениям и мерам – отсюда: «смешливо озираясь». Безуспешность дела Милюкова отмечается заключающими посвященный ему пассаж словами: «увы он был большой больной // мясной и кожаный но не стальной»²¹, в которых соблазнительно было бы усмотреть противопоставление ему такого же «милитариста» Сталина.

«Волнообразность» перехода ассоциаций с Лермонтова и «Бородина» на Блока и «Двенадцать», а затем (по тексту) возвращение к аллюзиям на поэзию XIX в., в частности, на пушкинские и лермонтовские «классические» дубравы (в «Руслане и Людмиле» – «Простите, верные дубравы!», «Дубравы, где в тиши свободы» – в «Мцыри» и др.) и вновь на «Бородино» соответствует представлениям о волнообразной природе времени и мира, которые развивали в своих разговорах «чинари» и их друзья (см. «Разговоры» Л.С. Липавского), признавая В. Хлебникова «реформатором челове-



чества»: «Он первый почувствовал то, что лучше всего назвать волновым строением мира. <...> Он первый ощутил время как струну, несущую ритм колебаний»²².

Аллюзии на дубравы как знак романтической поэзии содержатся в словах врача:

но врач ему сказал граждане
я думаю что вы не правы
и ваше злое ожиданье
плевок в зеленые дубравы²³.

Образ врача возникает в тексте и далее:

так говорил больному врач
держа ручные кисти над водой
во фраке черном будто грач
не в позументах – с бородой²⁴.

Ср. с описанием внешности доктора Вернера из «Героя нашего времени»: «Его сюртук, галстук и жилет были постоянно черного цвета. Молодежь прозвала его Мефистофелем»²⁵.

Образ доктора в романе Лермонтова недвусмысленно отсылает к гетевскому Мефистофелю. Вернер является посредником между миром живых и миром мертвых – функция, аналогичная мефистофелевской. Врач в стихотворении Введенского играет ту же роль: он обращается к умирающему больному бытовым и казенно-обезличивающим словом «гражданин», говорит «ты знай что ты покойник // и все равно что рукомойник»²⁶. Трудно представить врача, который произносил бы такие слова в адрес умирающего человека, разве что это тюремный врач. У Введенского пациент, находящийся в заключении, наделяется статусом неодушевленного предмета, мертвой вещи («рукомойник»). Характерно, что по отношению к заключенным и обвиняемым в советское время также использовали обращение «гражданин», а не «товарищ».

Однако между стихотворением Введенского и романом Лермонтова включен в работу все тот же интертекстуальный «посредник» – «Госпожа Ленин» В. Хлебникова. В этой короткой пьесе появляется доктор Лоос, о котором Г о л о с З р е н и я госпожи Ленин сообщает: «Он весь в черном. Шляпа низко надвинута над голубыми смеющимися глазами. Сегодня, как и всегда, его рыжие усы подняты к глазам, а лицо красно и самоуверенно. Он улыбается, точно губы его что-то говорят»²⁷. «Лоос: голланд. Loos – хитрый, лукавый; ложный; нем. Los – судьба, участь»²⁸. Госпожа Ленин воспринимает доктора Лооса как предвестника «мирового зла». Введенский очевидно ассоциирует такую интерпретацию с отношением Печорина к Вернеру (= «Мефистофелю» в черном), которому тот говорит накануне дуэли:



«Вообразите, что у меня желчная горячка! я могу выздороветь, могу и умереть: то и другое в порядке вещей. Старайтесь смотреть на меня как на пациента, одержимого болезнью, вам еще неизвестной, – и тогда ваше любопытство возбудится до высшей степени: вы можете надо мною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений... Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?»²⁹.

Эта цитата представляется своего рода связующим звеном между больным Введенского и героями нескольких произведений Лермонтова. Ожидание смерти отождествляет этого больного, длительно страдающего от тяжелого недуга, с юношей Мцыри, в смертельной схватке боровшегося с «могучим барсом», а также с солдатом из «Бородина», готовящимся к битве, и с Печориным, которому предстоит драться на дуэли, и с заключенным.

После закавыченного в тексте «стихотворения» врача и ответной речи больного следует смена стихотворного размера на 3-кратный амфибрахий, которым отмечается изображение еще одного вида смерти, также связанного с участием врача. «Тихая сабля» и «казенная шашка» напоминают как о докторе Вернере, так и о персонаже главы «Фаталист» Вуличе, который погиб от шашки пьяного казака, перед этим зарубившего свинью:

но доктор как тихая сабля
скрутился в углу как доска
и только казенная шашка
спокойно сказала: тоска
мне слышать врачебные речи
воды постепенный язык
пять лет продолжается вечер
болит бессловесный кадык
и ухо сверлит понемногу
и нос начинает болеть
в ноге наблюдаю миногу
в затылке колочки и плеть
ну прямо иголки иголки
клещи муравьеды и пчелки³⁰.

Пропуская большой пассаж, условно говоря о «животных» (читай аллегорически: обывателях) и переменах, которые произошли с ними в период времени от царской России до советской (о теме насекомых у Введенского см. наблюдения М.Б. Мейлаха³¹), обратим внимание на новое обращение Введенского к теме войны, пропущенной вновь сквозь «Бородино». Подытоживая этот пассаж словами «и все вообще переменялось // о Бог смени же гнев на милость»³², Введенский переходит, скорее всего, к оценке Гражданской войны. Для него здесь актуализируются сразу несколько знаковых текстов Лермонтова: «Бородино» (1837), «Казачья колыбельная



песня» (1838), «Я к вам пишу случайно, – право» (1840), юношеская драма «Испанцы» (1830):

так на войне рубила шашка
солдат и рыжих и седых
как поразительная сабля
колола толстых и худых
сбирались в кучу командиры
шипели вот она резня
текли желудочные жиры
всю зелень быстро упраздня
ну хорошо ревет чеченец
ну ладно плакает младенец
а там хихикает испанец
и чирикает воробей
ты не робей³³.

В использованной Введенским строфе из «Бородина» – высокий патриотический пафос:

Мы долго молча отступали.
Досадно было, боя ждали,
Ворчали старики:
«Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры
Чужие изорвать мундиры
О русские штыки?»³⁴.

Введенский переводит ворчание лермонтовских стариков по поводу отсрочиваемой битвы в шипение командиров об идущей резне, в которой и на поле Бородина, и при Валерике потоки крови быстро «упраздняют» всю «зелень». Героико-патриотический пафос уступает место отвращающему животному физиологизму, которого нет и в кровавых описаниях битвы в двух батальных лермонтовских стихотворениях. Перечисляемые вслед за этим потенциально «смертельные» образы из «Казачьей колыбельной песни», «Испанцев» нивелируются обращением к больному врачу: «ты знай что ты покойник // и все равно что рукомойник»³⁵.

Заключительная часть стихотворения отсылает к его началу и, тем самым, замыкает текст на себе, раскрывает его как историю человека, ожидающего неминуемой близкой смерти, пытающегося взглянуть на нее из посмертного состояния.

«Больной который стал волной» – не единственный текст, в котором Введенский обращается к разным видам смерти, проживаемым из посмертного состояния героя. Показательны в этом отношении, к примеру, его произведения «Четыре описания» (1931–1934), «Кругом возможно



Бог» (1931). Оба текста – шаги поэта к пониманию проблемы времени и его восприятия из посмертного-существования-при-жизни, как это изложено, в частности, в разделе «Глаголы» из «Серой тетради», где Введенский писал: «Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. <...> События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек»³⁶. Размышления о многообразных способах смерти, предпринимаемые из посмертного существования, осмысляемого еще при жизни, эсхатологичность мира, балансирование человека на грани жизни и смерти и ощущение себя сразу в двух этих мирах – сближают Введенского с Лермонтовым. Одной из ярчайших попыток взгляда на себя из посмертного существования при жизни у Лермонтова является стихотворение «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») (1841).

На основании вышесказанного можно заключить, что интертекстуальность у Введенского обусловлена его ассоциативным мышлением и обыгрыванием не отдельных чужих строк или реакцией на них, а смысловых комплексов из творчества предшественников и современников. Каждое такое интертекстуальное включение автономно, между ними отсутствуют привычные логические взаимосвязи. Продуцирующим их центром является сознание автора (= героя). Семантические основы языка, организующие каждый из смысловых пластов текста, остаются лишь в соответствующем пласте, перед читателем же автор их не высвечивает, отсюда возникает ощущение алогизма и абсурдности происходящего. И чтобы ощутить связность разрозненных деталей и текста в целом, читатель должен проделать аналитическую работу по восстановлению смысловых контекстов каждой реалии стихотворения и гипотетических реакций Введенского на эти контексты, которые, к тому же, могут находиться в одном ассоциативном поле его сознания.

¹ Поэт Александр Введенский: Сб. материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23–25 сентября 2004 года на филологическом факультете Белградского университета. М., 2006. С. 363–368.

Poet Aleksandr Vvedenskiy: Sb. materialov konferentsii «Aleksandr Vvedenskiy v kontekste mirovogo avangarda», prokhodivshey 23–25 sentyabrya 2004 goda na filologicheskom fakul'tete Belgradskogo universiteta. Moscow, 2006. P. 363–368.

² Там же. С. 67–106.

Ibid. P. 67–106.

³ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т. I. С. 10–11.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Moscow, 1993. Vol. I. P. 10–11.

⁴ Поэт Александр Введенский. С. 365, 367.



Poet Aleksandr Vvedenskiy. P. 365, 367.

⁵ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 6 т. Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб., 2002. Т. I. С. 294, 297.

Kharms D. Polnoe sobranie sochineniy: In 6 volumes. Zapisnye knizhki. Dnevnik: In 2 books. Saint-Petersburg, 2002. Vol. I. P. 294, 297.

⁶ Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 77.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 77.

⁷ Там же. Т. II. С. 79.

Ibid. Vol. II. P. 79.

⁸ Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 232, 362.

Zakharov V.A. Letopis' zhizni i tvorchestva M.Yu. Lermontova. Moscow, 2003. P. 232, 362.

⁹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. II. С. 474.

Lermontov M.Yu. Polnoe sobranie stikhotvoreniy: In 2 volumes. Leningrad, 1989. Vol. II. P. 474.

¹⁰ Там же. Т. II. С. 486.

Ibid. Vol. II. P. 486.

¹¹ Введенский А.И. Все. М., 2011. С. 353.

Vvedenskiy A.I. Vse. Moscow, 2011. P. 353.

¹² Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 251.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 251.

¹³ Иванов Вяч. Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 275–276.

Ivanov Vyach. Vs. Zaum' i teatr absurda u Khlebnikova i oberiutov v svete sovremennoy lingvisticheskoy teorii // Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i. Issledovaniya (1911–1998). Moscow, 2000. P. 275–276.

¹⁴ Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2013–2014. Т. IV. С. 180.

Khlebnikov V. Sobranie sochineniy: In 6 volumes. Moscow, 2013–2014. Vol. IV. P. 180.

¹⁵ *Ibid. Vol. IV. P. 183.*

¹⁶ Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 77.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 77.

¹⁷ Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. II. С. 12.

Lermontov M.Yu. Polnoe sobranie stikhotvoreniy: In 2 volumes. Vol. II. P. 12.

¹⁸ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Изд. 2-е, исправл. и дополн. Л., 1981. Т. IV. С. 185.

Lermontov M.Yu. Sobranie sochineniy: In 4 volumes. 2nd edition, revised and expanded. Leningrad, 1981. T. IV. P. 185.

¹⁹ Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 77.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 77.

²⁰ Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. III. С. 347.

Blok A. Sobranie sochineniy: In 8 volumes. Moscow; Leningrad, 1960–1963.



Vol. III. P. 347.

²¹ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 77.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 77.

²² *Введенский А.И.* Все. С. 594.

Vvedenskiy A.I. Vse. P. 594.

²³ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 78.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 78.

²⁴ Там же. Т. I. С. 79.

Ibid. Vol. I. P. 79.

²⁵ *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. IV. С. 243.

Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy: In 4 volumes. Vol. IV. P. 243.

²⁶ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 79.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 79.

²⁷ *Хлебников В.* Указ. соч. Т. IV. С. 181.

Khlebnikov V. Op. cit. Vol. IV. P. 181.

²⁸ Там же. Т. IV. С. 374.

Ibid. Vol. IV. P. 374.

²⁹ *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. IV. С. 291.

Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy: In 4 volumes. Vol. IV. P. 291.

³⁰ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 78.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 78.

³¹ Там же. Т. I. С. 231–232.

Ibid. Vol. I. P. 231–232.

³² Там же. Т. I. С. 79.

Ibid. Vol. I. P. 79.

³³ Там же. Т. I. С. 79.

Ibid. Vol. I. P. 79.

³⁴ *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. II. С. 9.

Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy: In 4 volumes. Vol. II. P. 9.

³⁵ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. I. С. 79.

Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Vol. I. P. 79.

³⁶ Там же. Т. II. С. 81.

Ibid. Vol. II. P. 81.



Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

**«ГОТИЧЕСКАЯ» ТРАДИЦИЯ
В РОМАНЕ Р. МАТЕСОНА «ГДЕ-ТО ВО ВРЕМЕНИ»:
*пограничный образ мира***

Анализируется система элементов «готической» традиции в фантастическом авантюрно-историческом романе американского писателя Р. Матесона «Где-то во времени». Делается вывод об их общей функции – создании пограничного образа мира.

Ключевые слова: Р. Матесон; «Где-то во времени»; историческая фантастика; путешествия во времени; авантюрно-философская фантастика XX в.; пограничный образ мира; «готическая» традиция; романтическая литература.

Роман Р. Матесона «Где-то во времени» принадлежит авантюрно-философской фантастике XX в., в которой «свойства художественного пространства-времени, событий, персонажей... не соответствуют обычным представлениям о границах возможного и вероятного», а «безусловная реальность... мира персонажей сочетается с философско-экспериментальным характером сюжета»¹.

Нетрудно, однако, заметить, что роман изобилует мотивами и образами, не характерными для такого рода литературы: мы встречаем здесь двоимирие, хронотопы замка и тюрьмы, мотивы зеркала и болезненного безумия героя и т.п. Истоки этого мотивного комплекса – в «готической» традиции, откуда они перешли в романтическую и постромантическую литературу. В авантюрно-философской фантастике XX в. «готические» мотивы, как правило, встречаются довольно редко. Отсюда задача статьи – выяснить, какова их общая функция в романе Р. Матесона «Где-то во времени».

Как представляется, те из мотивов, о которых пойдет речь в этой статье, автор использует для того, чтобы создать особый, подобный готическому или фантастико-романтическому, двойственный образ мира; такой, в котором сочетаются «свойства и признаки принципиально иной действительности с элементами знакомой читателю повседневности»². В специальной литературе этот образ мира получил название «пограничный».

Если мы увидим, как создается «пограничность» мира, то это позволит, в свою очередь, ответить на вопрос, какие новые значения и смыслы появляются в интересующем нас романе.

Произведение Р. Матесона «Где-то во времени» относится к жанру фантастического авантюрно-исторического романа³ и, следовательно, основная сюжетная ситуация в нем – «путешествие во времени»: герой Ричард Кольер преодолевает границу между двумя временными эпохами (1971 и 1896 гг.). Поэтому начнем анализ с тех структурных элементов, которые создают временные границы.

К числу таких элементов относится отель «Дель Коронадо». Его образ,



безусловно, является вариацией традиционного «готического хронотопа» – замка, основное назначение которого – «связь времен и миров». Как отмечают исследователи, замок «становится пограничной зоной между двумя мирами, совмещая в себе функции культурного обжитого пространства и “чертова” места, где царят законы сверхъестественного»⁴. Замок к тому же соединяет не только пространственные части, но и временные, осуществляя «связь между разными поколениями его владельцев: старинные портреты напоминают потомкам о предках, призраки мертвых приходят к живым»⁵. Совсем не случайна поэтому в романе «Где-то во времени» тема привидений (см., например: «я снова почувствовал себя призраком»), и тема портретов XIX в. – театральных актеров, в частности, Элизы Маккенна. К этому можно добавить, что герой при описании отеля «Дель Коронадо» называет его «вневременным замком на песке» (курсив мой, далее все ссылки даются по указанному изданию – Е.К.)⁶.

Пограничный характер отель приобретает вследствие того, что здесь происходит взаимоналожение разных времен: в современной обстановке герой ощущает прошлую эпоху, исторический колорит, помогающий почувствовать ушедшее время: «Я остановился. Стою с закрытыми глазами, чувствуя, как проникаюсь атмосферой гостиницы. Прошлое сейчас здесь; в этом нет сомнения» или об этом же отеле: «Это как святилище, в котором хранится прошлое».

Подобные ощущения герой испытывает на «Мери Куин», когда его так же захватывает чувство истории при взгляде на фотографии:

«Вот Глория Свенсон в мехах. Вот Лесли Ховард – как молодо он выглядит. Помню, что видел его в фильме с названием “Беркли сквер”. Припоминаю, что он путешествовал во времени – назад, в восемнадцатое столетие.

В этот момент и я в каком-то смысле совершаю нечто подобное. Находиться на этом корабле – почти то же самое, что перенестись в 30-е годы двадцатого века».

М.М. Бахтин, говоря об «историчности замкового времени», отмечал его «музейно-антикварный характер», который проявляется и в романе Р. Матесона: в «Дель Коронадо» есть музейный зал, «Мери Куин» – корабль-музей⁷.

Мы видим, что совмещение времен может быть изображено вполне реалистически: как собрание исторических документов и музейных редкостей в современном здании, благодаря чему создается атмосфера иного времени. Но автор использует и другой способ: показывает «Дель Коронадо» в разные исторические эпохи с точки зрения одного персонажа (герой в этом случае также становится своеобразной границей между двумя мирами, о чем мы скажем несколько позже).

Ричард Кольер сравнивает «Дель Коронадо» XIX и XX в.; таким образом, создается пограничный образ мира – и пространственный («двоemiрие»), и временной («двоевреме»):



«Первое впечатление меня разочаровало – там было не так роскошно, как я ожидал. При довольно скудном освещении холл смотрелся едва ли не убогим в сравнении с тем, что я впервые увидел в 1971 году. ... Никаких кресел и диванов, обтянутых красной кожей. На их месте стояли плетеные стулья и диван с основой из темного дерева, пальмы в кадках, круглые, квадратные и прямоугольные столики и – вид их меня поразило – полированные плевательницы, расставленные там и сям... Более того, фойе совершенно утратило свою безмятежную тишину, поскольку пол не был застелен ковром и по деревянному паркету гулко топали туфли и сапоги постояльцев и служащих, отзываясь эхом в помещении с высоким потолком».

Разные эпохи, совмещенные в одном пространстве – отеле «Дель Коронадо», воздействуют и на окружающую действительность, искажая ее.

У Ричарда Кольера, находящегося рядом с отелем в 1971 г., появляется обратная перспектива: современные сооружения кажутся неестественными, как будто Ричард видит их из XIX в.: «Вдали виднеется современное высотное здание – наверное, многоквартирный дом. По сравнению с гостиницей он выглядит необычно», а машина на стоянке «...вызывает у меня странное чувство: она больше похожа на артефакт, чем на имущество». Здесь очевидно проявляется то, что М.М. Бахтин назвал «спаянностью пространственных и временных моментов-примет» в замке с его окружением⁸.

Меняется в обратную сторону не только перспектива, фокус видения, но и естественный ход событий.

Так, с самого начала в сюжете, построенном по циклической схеме, обнаруживается скрытая инверсия. В традиционном виде этот сюжет предполагает перемещение персонажа в чужой мир. Одну из необходимых фаз такого сюжета В.И. Тюпа назвал «лиминальной (пороговой) фазой испытания смертью»⁹, которая «может выступать в архаичных формах ритуально-символического умирания героя, может заостряться до смертельного риска (в частности, поединка или тяжелой болезни), а может редуцироваться до простого повреждения или встречи со смертью в той или иной форме»¹⁰. И действительно, в романе Р. Матесона такие указания на «символическую смерть» героя есть: «Я открыл глаза и опять посмотрел в зеркало, вздрогнув при виде своего бледного лица. Я был похож на человека, вставшего со смертного одра. Я подумал, не было ли это сопутствующим путешествием во времени обстоятельством». В то же время, перемещение в 1896 г. описывается и как рождение: «Сжав зубы, я заставил себя отпустить спинку кровати, борясь с желанием вновь за нее ухватиться, и, качаясь, встал на ноги, как младенец, собирающийся сделать первый шаг. Сравнение вполне уместное. Как человек из 1896 года я был, почти буквально, новорожденным (*newborn*) и принужден был учиться обращению со своими конечностями в этом новом, незнакомом мире». Возвращение Ричарда в 1971 г. («свой» мир!) изображается не как возрождение, а как смерть («И я тоже умер» / «*And I was dead*»).



Инверсия сюжета наблюдается в параллельно-обратном движении другого персонажа – Элизы Маккенна. Она, по сути, повторяет путешествие Ричарда, двигаясь по естественному ходу времени. Догадавшись о том, что Ричард появился из другой эпохи, она, состарившись, предпринимает встречу с ним, когда он ее еще не помнит (если уместно такое выражение). И если Ричард при встрече с Элизой в «ее времени» как бы рождается, то Элиза во «времени Ричарда» – умирает, причем в буквальном смысле этого слова.

С таким обратным движением можно связать характерный для «готической» традиции мотив потустороннего брака, мертвой невесты. (См.: «Она умерла. Лежит в могиле. Прах и тлен» / «Живая. Моя живая любовь»).

Таким образом, мы видим, что основное место действия романа «Где-то во времени», отель «Дель Коронадо», действительно, является своеобразным вариантом готического хронотопа, осуществляющего связь времен и изменяющего пространство вокруг себя.

Но этим роль «Дель Коронадо» не ограничивается; он участвует также и в создании пространственной границы, т.е. двоемирия, столь характерного для романтической литературы, разрабатывающей «готическую» традицию.

Отель в романе «Где-то во времени» разделяет «свой», безопасный, «домашний» и таящий угрозу «чужой» мир. Это заметно в отношении Ричарда Кольера к отелю: «... словно этот большой белый деревянный дворец стал моим домом» / «...as though this great, white, wooden castle has become my home»), а дом, как пишет Т.В. Цивьян, – «важнейшее промежуточное звено, связующее разные уровни в общей картине мира. С одной стороны, дом принадлежит человеку, олицетворяя целостный вещный мир человека. С другой стороны, дом связывает человека с внешним миром...»⁴. Несмотря на то, что этот вывод исследовательница делает на материале анализа балканских сказок, тем не менее, можно считать, что такое значение дома является устойчивым и реализуется во многих других произведениях мировой литературы.

Кроме разграничения «своего», «домашнего» и «чужого» миров, «Дель Коронадо» оказывается на границе с другим измерением – волшебным, чудесным, ирреальным, и это вполне согласуется с характером романтического двоемирия, унаследованного из «готических» романов. Так, исследователи отмечают «интерес романтизма к инобытию, к “миру духов”, который перестает быть потусторонним: граница между небесным и земным либо преодолевается в акте поэтического прозрения..., либо “иной мир” сам врывается в бытовую повседневность...»¹¹. Такое «инобытие» Ричард Кольер ощутил, когда «...почувствовал прилив любви к этому *творящему чудеса зданию*...» / «... and I felt a surge of affection for this wonder-working structure...»; кроме того, он сравнивает «Дель Коронадо» с «*волшебным замком*» / «a fairy castle». (Курсив мой – Е.К.).

«Дель Коронадо» разделяет не только чудесный и обычный миры; он



является рубежом между миром реальным и миром вымысла, искусства. Такого рода реальность стала осознаваться лишь в период романтизма, а определение ей как «гетерокосмической» дал А. Баумгартен. По этому поводу В.И. Тюпа пишет: «Произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной “новой реальностью” фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует лишь в авторском сознании, оставляя тексту значимость своего “оттиска” в знаковом материале»¹³.

В качестве «новой реальности» «Дель Коронадо» предстает в романе с точки зрения Ричарда Кольера как театральная декорация: «Словно глазурированный сумерками, дворик кажется *нереальным*: огромный, с извилистыми дорожками и зелеными подстриженными лужайками. Небо похоже на нарисованный *театральный задник*» / «Glazed by twilight, the patio looks unreal; huge, with curving walks and green manicured lawns. The sky looks like a painted studio backdrop». (Курсив мой. – Е.К.). Попутно отметим, что театральные мотивы были очень продуктивны в литературном творчестве в эпоху романтизма, а в романе они играют весьма существенную роль (Элиза Маккенна – театральная актриса, а кроме того, Ричард присутствует на репетициях театра, рассматривает портреты актеров и размышляет об актерской профессии).

Вероятно, связь «Дель Коронадо» с потусторонним миром и с миром искусства, в частности – театра, подсказана автору реальной историей отеля (которая, кстати, нашла отражение и в тексте романа: в главе «14 ноября 1971 года» первой части есть вставной текст – «информационный листок», рассказывающий об отеле). Обратимся и мы к наиболее известным фактам из истории гостиницы.

Отель «Дель Коронадо», построенный в 1887 г., в 1977-м получил статус Национального исторического памятника США¹⁴. Здесь часто останавливались звезды американского кино и снимались фильмы, среди которых «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки») режиссера Билли Уайлдера и «Трюкач» режиссера Ричарда Раша. Сюжет последнего, кстати, основан на переплетении реальности и вымышленного (в данном случае – созданного в процессе съемок) мира. С «Дель Коронадо» связана также мистическая история во вполне готическом стиле: в 1892 г., на лестнице, ведущей к пляжу, была найдена убитой одна из тогдашних постоялиц – Кейт Морган, призрак которой, как утверждается, до сих пор бродит по отелю¹⁵.

Вернемся к роману «Где-то во времени» и проанализируем внутренние границы, имеющие не меньшее значение, чем границы внешние.

Так, в изображении отеля в XIX в. особую актуальность приобретают лестницы, которые, вероятно, выполняют функцию порога как «хронотопа кризиса и жизненного перелома»¹⁶, т.е. пограничного состояния героя. Во время гонки по лестницам за Робинсоном в его номер, герой оказывается на грани обморока, что грозит ему возвращением в XX в.; в полуобморочном состоянии героя ведут по лестнице его похитители и т.п.



Конечно, нельзя сказать, что лестница, порог как метафора кризиса – это исключительно «готический» мотив; но обойти вниманием этот способ создания пограничного образа мира («кризисного») никак нельзя.

К способам создания внутренних границ относится и образ зеркала – излюбленный «готический», а затем и романтический мотив, связанный и с потусторонним миром, и с миром искусства, в особенности – театрального.

С. Зенкин прямо связывает мотив зеркала с мотивами театра:

«Готическое инопространство – это... пространство магическое, и в его преобразованиях активно участвуют традиционные атрибуты магических обрядов. Таково, в частности, *зеркало*, способное удваивать лица и предметы, а главное – создавать в закрытом пространстве иллюзорную открытость вовне, в пространство потустороннее. В зеркале человек видит – или страшится увидеть – своего двойника..., зеркало применяется в устрашающих – по сути магических – опытах с гипнозом... Аналогичную функцию выполняет и другой мотив... – мотив *театра*. ... театр у романтиков служит универсальной моделью “заколдованного”, замкнутого и в то же время как бы открытого пространства»¹⁷.

При перенесении в 1896 г. Ричард видит себя в зеркале и воспринимает как чужого человека: «Я снова взглянул на изможденного человека в зеркале», а Элиза в письме к Ричарду вспоминает героиню поэмы Теннисона: «Я не хочу быть леди Шалотт, видя любовь только как отражение в зеркале».

Таким образом, мы видим, что основное место действия – отель «Дель Коронадо», имеющий богатый мистический потенциал в реальной своей истории, в качестве художественного образа создает романтическое двоемирие. Мир здесь делится на свой и чужой (опасный и безопасный), реальный и ирреальный, мир жизни и мир искусства.

Но не только мир в романе «Где-то во времени» пограничен и амбивалентен, сам герой внутренне раздвоен: «Меня словно одновременно тянут в разные стороны – страсть и разум». Это один из вариантов двойственной природы человека, освоенной «готической» литературой, а впоследствии так плодотворно разработанной в романтизме. Как утверждает А.Е. Махов, «раздвоение претерпевает и сам романтический человек... он либо осознает непримиримое противоречие в самом себе, либо сталкивается со своим демоническим двойником...»¹⁸.

Ричард Кольер находится на границе между жизнью и смертью; о его близости к смерти говорится в самом начале романа: «...через четыре-шесть месяцев умру...».

О пограничном состоянии героя говорит и тот факт, что он видит сны (всего их два). О первом сне Ричарда говорится совсем немного: «Я знаю, что сны могут быть отражением ощущений, ибо мне снился водопад, а проснувшись, я услышал за окном шум ливня». Этот сон совпадает со слуховыми ощущениями реальной действительности и как бы сливается



с ней. Второй сон снится герою, пока он ожидает окончания репетиции. Ричард наблюдает погоню Робинсона за Элизой и тоже бежит, пытаясь спасти Элизу, и в конце концов видит, как волна океана обрушивается и на нее и на Робинсона. Если в первом сне границы формы были четкими, то во втором они не просто размыты, но спутаны, инверсивны. Ричард отмечает, что он действительно засыпает, но потом говорит: «Почувствовав на плече прикосновение чьей-то руки, я открыл глаза». Между тем, кажущееся пробуждение и есть начало сна. Настоящее пробуждение обозначено, но сразу после него герой чувствует, что некоторое время он еще «не мог отличить сон от действительности».

Анализируя различные онирические формы, О.В. Федунина пишет:

«Характер границ сна и реальности в произведении тесно связан с особенностями художественного мира. Так, наличие в произведении только снов с четко обозначенными границами позволяет предположить, что в этой художественной системе смешение реального и ирреального миров невозможно. Преобладание снов второго типа, напротив, указывает на возможность их активного взаимодействия. Ведь сама структура таких сновидений предполагает их частичное смешение с действительностью, окружающей героев. В этом случае границы между сном и реальностью становятся предметом авторской рефлексии»¹⁹.

Наличие подобных фрагментов сна с нечетко выраженной границей позволяет сделать заключение о характере художественного мира, в котором сочетаются и проникают друг в друга реальное и нереальное, а герой, соответственно, оказывается на грани (или даже воплощением той грани), которая разделяет эти миры.

Несколько иной аспект пограничности героя – внутренней и внешней: пространственной, временной и духовной, – мы находим в мотиве, также заимствованном из «готической» традиции, мотиве тюрьмы / темницы, связанном с ключевой идеей свободы и часто предстающем в виде метафоры «тело-тюрьма». «Мотив тела как темницы – весьма древний... Романтики, в свой черед перенимая этот мотив, расширяют и усложняют его: не одно только тело, но и сама личность, человеческое Я, восприняты как темница...»²⁰.

В «Где-то во времени» мотив темницы варьирует от буквального воплощения до его метафорического, в духе романтизма, понимания. Так, одним из событий, приключившихся с Ричардом в 1896 г., стало его похищение и пленение. При этом сарай на берегу океана, куда спрятали героя, тоже представляется романтическим локусом, подобным хижине контрабандистов. Другой вариант мотива темницы – внутренний. Ричард воспринимает свое подсознание как ограничитель перемещения во времени: «Или это мое подсознание? Мой “тюремщик”? Внутреннее ограничение жизненного срока?». Также Ричард называет «клеткой» время, свою собственную эпоху – 1971 г., а преодоление границ времени – свободой: «Боже правый, самый звук моего голоса, когда я произношу: “1971-й”, за-



ставляет меня сжаться. Чувствую, словно опять оказался в клетке. Чуть раньше, в этот удивительный момент, меня выпустили: дверца распахнулась, и я вышел на свободу».

Ричард двойственен и в отношении своих профессиональных позиций: он телесценарист и писатель. Реальная профессия героя – телесценарист, однако брат Роберт, чьи предисловие и эпилог обрамляют рукопись, говорит, что «Ричард, в конце концов, действительно был писателем, хотя это его единственная книга». Противоположность этих профессий ярче всего проявляется в двух частях созданной им рукописи. Первую, надиктованную в 1971 г., отличает фрагментарность изложения. Это краткие наблюдения, реплики, записанные с графическими отбивками; фрагменты конспектов научных трудов. И очень важно, что в этой части совсем нет диалогов, несмотря на то, что Ричард Кольер – телесценарист, т.е. человек, привыкший писать именно диалоги. Особенно любопытна в этом отношении запись телефонного разговора Ричарда с братом (привожу только фрагмент):

«Привет, Боб.

Ну, я... как только... сообщу тебе, если...

Это личное, Боб. Не имеет отношения к...

Мне надо было, Боб. Я думал, что все объяснил в записке.

Понимаешь, все дело в этом, правда. Собираюсь путешествовать.

Куда угодно. То есть...

Я в порядке, Боб. Я...».

Здесь мы видим реплики лишь одного участника диалога, да и те представляют собой обрывки, незаконченные фразы. Реплик собеседника Ричарда нет совсем.

Во второй части рукописи картина резко меняется, появляется развернутое художественное повествование – с обилием описаний, диалогов, вставных текстов. Кроме того, меняется и способ письма – если раньше текст надиктовывался на магнитофонную пленку, то сейчас Ричард пишет от руки.

Разница между двумя этими процессами весьма значительна. Диктуя свои наблюдения, герой не отрешается от внешнего мира, он записывает их, точно следуя тому, что он видит или слышит. Процесс диктовки позволяет одновременно ощущать происходящее и фиксировать это все на пленке практически одновременно. Получаются примерно такие «записи»: «Ожидаю перед знаком “стоп” у бульвара Топанга. Путь свободен. Быстрый поворот налево – плавный разворот – поворот направо – путь до съезда на автостраду Вентура. Прощай, Вудленд Хиллз».

Процесс письма, напротив, требует сосредоточения. Он не может протекать с наблюдением одновременно, он требует временной дистанции между увиденным, услышанным, прочувствованным и записью этих впечатлений. Поэтому материалом художественного письма служат не детали



внешнего мира, а внутренние впечатления, образы. При диктовке господствует логика внешнего мира, при письме – логика памяти и воображения, т.е. внутренних психических процессов.

Поэтому две столь отличающиеся друг от друга части рукописи свидетельствуют о разном состоянии их автора в момент письма.

Ричард изображен как герой, противостоящий толпе. В «своем» времени (в XX в.) он ощущает непричастность к нему, т.к. осознает, что скоро уйдет из жизни (см. эпизоды-размышления героя в очереди в «Банк Америки» о теперь уже лишнем беспокойстве по поводу банковских счетов); в XIX в. – непричастность к образу жизни этого времени. Странное поведение Ричарда, его знание о будущем, о том, что произойдет со всеми участниками происходящей драмы, заставляет Элизу высказать предположение о том, что Ричард – «не совсем человек».

И, наконец, пограничность изображенного мира наиболее ярко предстает не столько в двоимирии или в сближении разновременных эпох, не в самом герое даже, а в оценке произошедших событий. Именно эта оценка в корне противоречит основному принципу авантюрно-философской фантастики XX в. – «безусловной реальности мира персонажей» (Н.Д. Тмарченко)²¹.

Оценка проявляется в особом построении рукописи героя. Читатель не может определить, на самом ли деле происходили описываемые героем события (с точки зрения Ричарда) или же они явились плодом его писательского воображения, особого болезненного состояния («возбужденного состояние рассудка», оглушенного «страхом смерти и несбывшихся желаний»), самогипноза (точка зрения Роберта, подготовившего рукопись к изданию).

Доказательством иллюзорности рассказанной Ричардом истории служит, кроме очевидной для «нормального» человека невозможности перенестись в другую эпоху, свидетельство доктора, что «опухоль того типа, что образовалась у Ричарда, может вызывать видения, а также зрительные, вкусовые и обонятельные галлюцинации».

С другой стороны, в романе есть детали, появление которых интерпретируется неоднозначно.

Во-первых, это золотые часы, по версии Ричарда – подаренные ему Элизой Маккена; по версии Роберта – купленные братом в ювелирном магазине.

Это биография актрисы Элизы Маккена; все внешние события ее жизни совпадают с тем, что записал в своих заметках Ричард Кольер. Брат объяснить все совпадения не может:

«Да, Элиза Маккена действительно посещала в 1953 году Стивенс-колледж. Да, она и вправду умерла от сердечного приступа в ночь после вечеринки, и ее последними словами были: “Любовь, моя услада”. Да, Ричард находился в то время в Колумбии, штат Миссури. Да, актриса сожгла в свое время эти бумаги, но был обнаружен фрагмент этого стихотворения. Да, остается загадка происшедших в



ней после 1896 года внутренних изменений».

И, наконец, есть еще гостиничный журнал 1896 г., где Ричард якобы зарегистрировался как гость, но проблема эта принципиально в романе не решается. Роберт пишет: «...я никогда не поеду в эту гостиницу и не стану пытаться заглянуть в ту книгу регистрации из опасения, что не найду в ней его имени».

Таким образом, общая оценка описанных событий колеблется между реальным их истолкованием и восприятием истории как вымысла, порожденного большим сознанием. Наиболее точно сформулировал подобное явление Ц. Тодоров, характеризуя сущность фантастической литературы. Он говорил в этом случае обо всей фантастике в целом, однако, судя по приведенным в книге примерам, его выводы приложимы лишь к «готической» фантастике, т.е. той, которая создает особого рода художественный мир – находящийся на границе действительного и ирреального:

«Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам. Или дьявол всего лишь иллюзия, воображаемое существо, или он реален, как реальные другие живые существа, с той только разницей, что его редко видят.

Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность...»²².

Итак, мы можем сказать, что роман Р. Матесона «Где-то во времени» использует значительное количество «готических» мотивов, создающих пограничный образ мира в различных аспектах: пространственном, временном, персонажном и собственно в повествовании, структура которого выражает общую колеблющуюся оценку изображенного.

Какое значение приобретает этот образ мира в рассматриваемом романе?

Во-первых, он позволяет создать такие условия, при которых испытание героя не может быть пройдено. Задача героя фантастического авантюрно-исторического романа XX в. – ощутить причастность к прошлому, укорениться в уже прошедшей исторической эпохе. Ричарду Кольеру не удастся это сделать, но он не в состоянии остаться и в XX в. – в силу своей смертельной болезни.

Однако антитеза «искусство – действительность», отмеченная нами в романе, вводит еще одну тему – тему творчества, создания романа. Пограничное положение Ричарда, как оно изображено у Р. Матесона, заставляет читателя увидеть героя в качестве автора, создающего литературное произведение («Это его единственная книга...») и находящегося на грани жизни и вымысла, преодолевая эту грань «в акте поэтического прозрения».

В романе «Где-то во времени» мы находим и другие «готические» атрибуты, важнейшие из которых – тема театра, уже упоминавшаяся ранее, и



тема музыки, в частности – творчества композитора и дирижера Густава Малера. Перечисленные мотивы тоже связаны с созданием пограничного образа мира, но косвенно; основная, прямая их функция, как представляется, иная. Это гипотетическое предположение требует дальнейшего исследования.

¹ *Тамарченко Н.Д.* Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 277.

Tamarchenko N.D. Fantastika avanturyuno-filosofskaya // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy. Moscow, 2008. P. 277.

² Там же. С. 278.

Ibid. P. 278.

³ *Козьмина Е.Ю.* Жанровые традиции исторического романа в авантюрно-философской фантастике XX века // Folia Litteraria Rossica: Acta Universitatis Lodziensis. Issue 5. Łódź, 2012. P. 120–129.

Koz'mina E.Yu. Zhanrovye traditsii istoricheskogo romana v avanturyuno-filosofskoy fantastike XX veka // Folia Litteraria Rossica: Acta Universitatis Lodziensis. Issue 5. Łódź, 2012. P. 120–129.

⁴ *Малкина В.Я., Полякова А.А.* «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 28.

Malkina V.Ya., Polyakova A.A. «Kanon» goticheskogo romana i ego raznovidnosti // Goticheskaya traditsiya v russkoy literature. Moscow, 2008. P. 28.

⁵ Там же.

Ibid.

⁶ *Матесон Р.* Где-то во времени. М.; СПб., 2007. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/mateson_richard/mateson_richard_gdeto_vo_vremeni/ (дата обращения 8.03.2014).

Mateson R. Gde-to vo vremeni. Moscow; Saint-Petersburg, 2007. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/mateson_richard/mateson_richard_gdeto_vo_vremeni/ (accessed: 8.03.2014).

⁷ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 394.

Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane // Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let. Moscow, 1975. P. 394.

⁸ Там же. С. 395.

Ibid. P. 395.

⁹ *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 175.

Darvin M.N., Tyupa V.I. Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina: Opyt izucheniya poetiki konvergentnogo soznaniya. Novosibirsk, 2001. P. 175.

¹⁰ Там же.

Ibid.

¹¹ *Цивьян Т.В.* Дом в фольклорной модели мира (на примере балканских загадок) // Труды по знаковым системам. Вып. X. Тарту, 1978. С. 65.

Tsiv'yan T.V. Dom v fol'klornoy modeli mira (na primere balkanskikh zagadok) //



Trudy po znakovym sistemam. Issue X. Tartu, 1978. P. 65.

¹² *Махов А.Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 897.

Makhov A.E. Romantizm // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy. Moscow, 2001. Column 897.

¹³ Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М., 2004. С. 96.

Teoriya literatury: In 2 volumes. Vol. 1. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika / N.D. Tamarchenko, V.I. Tyupa, S.N. Broymtan. Moscow, 2004. P. 96.

¹⁴ Дель Коронадо. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 26.02.2014).

Del' Koronado. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (accessed: 26.02.2014).

¹⁵ Hotel Del Coronado. URL: <http://www.hoteldelhistory.com/#/> (accessed: 26.02.2014).

¹⁶ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 397.

Bakhtin M.M. Op. cit. P. 397.

¹⁷ *Зенкин С.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // Infernaliana. Французская готическая проза XVIII – XIX веков. М., 1999. С. 8.

Zenkin S. Frantsuzskaya gotika: v sumerkakh nastupayushchey epokhi // Infernaliana. Frantsuzskaya goticheskaya proza XVIII – XIX vekov. Moscow, 1999. P. 8.

¹⁸ *Махов А.Е.* Романтизм. Стлб. 900.

Makhov A.E. Romantizm. Column 900.

¹⁹ *Федунина О.В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 38.

Fedunina O.V. Poetika sna (russkiy roman pervoyu treti XX v. v kontekste traditsii). Moscow, 2013. P. 38.

²⁰ *Махов А.Е.* «Есть что-то, что не любит ограждений»: библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М., 2002. С. 43–44.

Makhov A.E. «Est' chto-to, chto ne lyubit ograzhdeniy»: bibleyskaya doktrina granitsy i ranneromanticheskiy demonizm // Temnitsa i svoboda v khudozhestvennom mire romantizma. Moscow, 2002. P. 43–44.

²¹ *Тмарченко Н.Д.* Фантастика авантюрно-философская. С. 277.

Tamarchenko N.D. Fantastika avantyrno-filosofskaya. P. 277.

²² *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 25.

Todorov Ts. Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu. Moscow, 1999. P. 25.



Ю.Ю. Данилкова (Москва)

**КОМПОЗИЦИЯ НОВЕЛЛЫ Т. ШТОРМА
«ВСАДНИК НА БЕЛОМ КОНЕ»
И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ**

В статье рассматривается вопрос о художественных функциях многослойной композиции новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне». Исследуются способы репрезентации в новелле разных точек зрения: жителей деревни, с одной стороны, и главного рассказчика – с другой. В ходе исследования внутри новеллы выявляются два доминирующих жанра: предание и легенда, границы между которыми оказываются зыбкими.

Ключевые слова: легенда; предание; рамка; рассказчик; фольклор; литературная саморефлексия.

Известно, что источником новеллы для Т. Шторма стал рассказ, опубликованный в журнале «Данцигский пароход». Это была легенда о смотрителе плотины, бросившемся в воду во время прорыва дамбы и ставшем после смерти призраком на коне, который появлялся каждый раз накануне потопа и предупреждал людей об опасности¹.

Автор не просто переработал легенду, но и существенно усложнил ее композицию. Новелла Т. Шторма представляет собой многослойное повествование, сочетающее разные точки зрения на полупоэтические события минувших дней. Наиболее четко из них выделяются две: точки зрения жителей деревни и учителя, главного рассказчика.

Исследователями в области немецкой литературы достаточно подробно изучена система персонажей новеллы, лейтмотивная структура, но жанровая природа текста, причины его «многослойности» остаются за пределами многих работ². С учетом жанровой специфики вставных текстов мы попытаемся выяснить, пересекаются ли взгляды героев в оценке главного персонажа и описываемых событий.

Прежде всего, обратимся к изучению повествовательной структуры текста. С самого начала перед нами довольно странный зачин – сразу три рассказчика, которые попеременно ведут повествование. Здесь перед нами три «рамки». «Рамочная» конструкция и заканчивает повествование, с той



лишь только разницей, что «рамоч» уже не три, а две, таким образом, перед нами структура, характерная для новеллы³.

Каждый из рассказчиков соотносится с определенным историческим временем и становится участником особой повествовательной ситуации.

Сразу же рассказ о всаднике на коне апеллирует скорее к устной памяти, нежели к письменному источнику: первый рассказчик вспоминает, что когда-то в детстве он читал историю о всаднике, причем сейчас он не может «...ни поручиться за подлинность моего рассказа, ни отстоять достоверность приведенных здесь фактов, если кому-то вздумается их оспорить»⁴. (Далее новелла Шторма цитируется по указанному изданию).

Первый рассказчик оказывается связанным с современностью, с сознанием, близким XIX в., он, возможно, современник самого Шторма. Первый зачин включает в себе апелляцию к личной памяти рассказчика, («историю эту я узнал более полувека назад...»), к письменному, хоть и потерянному источнику. С самого начала рассказчик утверждает, что, несмотря на прошедшие годы, историю о всаднике он помнит до мельчайших подробностей. Но вопрос о том, является ли первый рассказчик транслятором некогда зафиксированной традиции или сочинителем, так и остается открытым для читателя. Интересно, что именно эта первая рамка оказывается в конце опущенной.

Вторая рамка связана с введением рассказчика-путешественника и основного слушателя истории. У него, «новичка», есть еще одна немаловажная функция. Впервые в новелле всадник в своей легендарной ипостаси встречается именно этому рассказчику. Вот как пишет он об этой встрече: «...при чахлом свете прорезавшегося полумесяца обозначился силуэт, по мере приближения становившийся все отчетливей, и скоро я уже различил всадника на длинноногом поджаром коне; темный плащ бился у незнакомца за плечами; на скаку он повернул ко мне бледное лицо с горящим взором» (с. 9). Итак, в данном описании подчеркнуты такие детали, как бледное лицо и горящий взор; эти детали появятся в описании внешности Хауке Хайена, начиная с того момента, как тот возглавил строительство новой дамбы. Формула «всадник на белом коне» здесь еще не появляется, герой не знает легенды, с всадником связанной, и поэтому воспринимает его непосредственно. Непосредственность восприятия в данном случае дает легенде о всаднике иной статус – объективного повествования: легенда не может лгать, если и непосвященный, незаинтересованный человек видел всадника своими глазами.

Начиная с момента введения в текст второго рассказчика, спираль времени раскручивается назад, ведь он становится одновременно и героем иной повествовательной ситуации, назовем ее условно «эпической». На этом этапе структура новеллы Т. Шторма становится удивительным образом сходной со структурой некоторых древних текстов. Т. Шторм исполь-



зует форму «вопрос-ответ». Для подобной структуры обязателен герой незнающий, задающий вопросы, и в таком положении оказывается второй рассказчик-путешественник.

Именно он поставлен в позицию заинтересованного слушателя, рассказ учителя (здесь вступает третий рассказчик) призван объяснить незнающему человеку, кто такой всадник на коне, которого тот повстречал. Именно вопрос непосвященного, случайно оказавшегося в этой местности человека, вызывает к жизни рассказ учителя. Перед нами ситуация, имитирующая акт инициации, передачи знания от посвященного к непосвященному, ведь рассказ учителя приобщает новичка к устной традиции коллектива.

Сама ситуация рассказывания отчасти коррелирует с основным способом репрезентации текста, известного в древности. Учитель, подобно древнему сказителю, выступает перед группой людей, собравшихся на постоялом дворе, и все они, кроме одного, слушают историю хорошо знакомую. Услышанное для них не есть откровение, а лишь повторение давно известного старого. «Эпическая» ситуация сохраняется в течение почти половины рассказа учителя, затем она кардинально меняется, люди постепенно покидают постоялый двор, учитель и путешественник остаются наедине, из «сказителя» учитель становится классическим рассказчиком XIX в. Таким образом, «эпическая» ситуация рассказывания сменяется «литературной», а учитель, главный рассказчик, чувствует себя комфортно в них и владеет обеими. Но здесь все не так просто.

Фигура третьего, основного рассказчика, помещенного сначала в «эпическую» ситуацию, затем – в «литературную», заслуживает отдельного комментария. О нем известно больше, чем о первых двух. Это школьный учитель, пользующийся всеобщим уважением, говорится, что некогда он изучал теологию.

Важно, что повествовательная инициатива в тексте отдана именно этому третьему рассказчику, повествование о Хауке Хайене представляет собой по большей части рассказ школьного учителя. Учитель наиболее загадочная фигура во всей новелле. Хотя он и подчеркивает связь своего рассказа с коллективным преданием, в историю вплетается его личная интерпретация рассказываемых событий. По сути дела, в тексте есть две линии в восприятии Хауке Хайена – линия учителя и линия коллектива.

Восприятие же Хауке Хайена учителем в целом отличается от общественного мнения, строитель плотины не воспринимается им как фигура легендарная: способного парня, по словам учителя, превратили «...в пугало, в приведение» (с. 161).

Позиция учителя противоречива, он, с одной стороны, дистанцирует свою точку зрения от общественной, с другой – считает себя скорее транслятором традиции, а не сочинителем в современном смысле этого слова:



«...до сих пор я вам пересказывал истории, которые в течение сорока лет работы здесь, на побережье, слышал от сведущих людей либо от их внуков и правнуков. Но о том, что я буду рассказывать вам теперь, дабы вы могли сопоставить окончательную развязку с повествованием в целом, болтала в те времена вся деревня» (с. 85–86). Таким образом учитель позиционирует себя далеко не как автор в современном смысле этого слова. Но уже в этом можно усмотреть своеобразную «игру» с читателем и слушателем, ведь линия учителя во многом расходится с линией коллектива деревни, прежде всего, в том, что интерпретация учителя полностью отвергает легендарное начало, посмертное чудо.

Позволим себе предположить, что смена рассказчиков в новелле предвосхищает и смену жанровой ориентации внутри нее.

Так, для коллективной памяти релевантной оказывается легенда о всаднике на белом коне, описывающая посмертное бытие Хауке Хайена. Воспоминанием об этой легенде и открывается вторая рамка. Легенда же – это «жанр фольклора и литературы, в котором с установкой на достоверность представлены чудесные события, небывалые обстоятельства, лица, предметы»⁵. Легенда о посмертном бытии всадника принадлежит коллективу.

Как раз эту установку на чудо и чудесное полностью отвергает учитель. Своим рассказом он переориентирует жанровую систему новеллы. Порвав с легендой, учитель предлагает слушателям предание, т.е. «созданный устно и имеющий установку на достоверность рассказ, основное содержание которого составляет описание реальных или вполне возможных фактов»⁶. Учитель всегда следует исторической точности, упоминая даже точную дату центрального события в новелле – потопа (1756 г.).

Восприятие учителем Хауке Хайена отражается даже и на поименовании им последнего.

Проследим, когда впервые употребляется поименование «Schimmelreiter», (дословно – «всадник на белой лошади»), вынесенное в заглавие произведения. «Schimmelreiter» – так называет Хауке Хайена анонимный персонаж из толпы на постоялом дворе, из этого видно, что такая номинация укоренилась в рамках определенного коллектива, она возникла внутри особенной общности людей. Легенда о всаднике на коне – явление коллективной памяти. Такое поименование возникает, как показывает учитель, еще при жизни Хауке Хайена. «Der Schimmelreiter kommt!» – говорит один из рабочих.

Учитель иногда называет Хауке Хайена «смотрителем на коне» (с. 108). «Всадником» (Reiter) Хауке назван лишь в конце: «...как ни вглядывался всадник, он ничего уже не мог различить», «Пошел! – приказал всадник, и конь, повинаясь хозяину, рванулся вперед» (с. 159–160). Итак, Хауке Хайен школьного учителя становится «всадником» лишь под знаком страш-



ных событий потопа, до этого он – «смотритель».

Вопреки устоявшейся традиции учитель, главный рассказчик, избегает называть строителя новой плотины «всадником на белой лошади», говоря о Хауке, он чаще использует имя собственное – «Хауке Хайен», этими словами и заканчивается новелла, а завершает ее рассказчик-путешественник.

Но ситуация осложняется противоречивой позицией учителя, о которой мы упоминали ранее. Поэтому не случайно в текст предания вплетаются и легендарные, «чудесные мотивы», поданные учителем с чужих слов. Ведь и центральная для новеллы история приобретения героем коня подана также с чужих слов, как «рассказ в рассказе»: «...о том, что я буду рассказывать вам теперь <...> болтала в те времена вся деревня» (с. 86). И тут можно говорить об апелляции к четвертому рассказчику, полностью анонимному, т.к. этот рассказчик – коллектив деревни. Здесь уместно было бы вспомнить тезис Ю.М. Лотмана о пространстве культуры, которая им определяется как «пространство некой общей памяти»⁷.

Предание, таким образом, не полностью избегает легендарности, но учитель каждый раз отделяет точку зрения коллектива от своей «генеральной» линии, которая имеет яркий христианский оттенок.

Последние слова Хауке Хайена, сказанные им во время потопа, перед смертью, подаются тоже в интерпретации учителя: «Господи! Возьми меня! Пощади других!» (с. 160). Образ Хауке соотносится с образом Христа, однако без посмертного воскресения в понимании учителя.

Но является ли учитель с его точкой зрения антагонистом всей остальной деревни?

Существенной чертой мира, описываемого им, является двоеверие, языческие представления соседствуют с христианскими. В календаре жителей маленького фризского селения существенное значение имеют христианские праздники. Практически все важные события соотнесены с ними. Так, «утром, после Пасхи смотрителя Теде Фолькертса нашли мертвым в постели» (с. 69), «... когда на Троицу отзвонили по всему краю церковные колокола, начались строительные работы» (с. 107), «... в четвертое воскресенье Великого поста порывом ветра сбросило с колокольни золоченного петуха» (с. 146), потоп случился «незадолго до дня Всех Святых, в октябре» (с. 148). Итак, время в своем рассказе учитель организует в соответствии с христианскими представлениями.

Но не только для учителя, а и для многих жителей деревни эти представления далеко не просто формальность. Один из героев, Йеве Маннерс, говорит о том, что «настал тот самый одиннадцатый час», его слова содержат аллюзии на Евангелие (Матфея 20:6,9) и вводят в текст мотивы Апокалипсиса, которые будут развиты потом (с. 102).

В одной из сцен новеллы Хауке Хайен сравнивается с архангелом Ми-



хаилом (с. 50). Наконец, упоминается, что жители деревни посещают религиозные собрания протестантского толка.

По-иному дело обстоит с организацией пространства в рассказе учителя. Именно она напоминает организацию пространства в мифах. Пространство это дуально: оно делится на хаос (водная стихия) и космос (обжитое пространство). По сути дела, жители деревни существуют на границе хаоса и космоса, строя дамбы и отвоевывая сушу у моря.

В организации пространства значительную роль играют реликтовые, мифологические образы, например, образ ясеня⁸. Все значительные события новеллы маркированы присутствием этого дерева, и кажется, что это черта более древней, дохристианской культуры, которую, однако, весьма успешно адаптирует в своем рассказе учитель. Дом смотрителя плотины выделен на мифологическом уровне: он находится на возвышении, «рядом с ним росло самое высокое в деревне дерево, огромный ясеня» (с. 30); серьезный разговор о том, что Хауке Хайен будет смотрителем плотины, происходит под ясенем; под ясенем похоронен и предыдущий смотритель плотины; под ясенем главный герой останавливается с конем, приводя того домой; в последней сцене потопа говорится, что «старый ясеня скрипел, словно грозился вот-вот рухнуть» (с. 150).

Вряд ли нужно напоминать о том, какое значение имеет ясеня в германской мифологии. Ясеня Иггдрассиль – мировое древо, чьи корни прорастают в разные миры.

Интересен тот факт, что в рассказе учителя практически отсутствуют описания природы, одно лишь дерево – ясеня – оказывается символически выделенным. Образ ясеня можно рассматривать как один из важнейших знаков древней культуры, но, при этом, важный и для учителя.

Рассказ учителя адаптирует и другие фольклорные представления. Для людей непросвещенных коня Хауке Хайена имеет inferнальное происхождение.

В рассказе учителя присутствуют практически все традиционные фольклорные мотивы, связанные с образом коня: мотив выкармливания коня, связь его с потусторонней сферой, с огненной («auf dem feurigen Schimmel») и водной стихиями, на всех этих фольклорных мотивах делает акцент учитель⁹.

Однако личная интерпретация заключается в том, что последние события, где описывается потоп, поданы в интерпретации школьного учителя, который является носителем христианского мировоззрения. Прорыв плотины и потоп коррелируют в тексте с событиями библейской истории: «... это был потоп, пришедший в наказание за грехи людей!» (с. 158). И еще: «На дворе заржал белый коня; сквозь вой шторма это прозвучало как зов трубы» (с. 150). Все это не что иное, как комментарии школьного учителя.



Своему главному герою Т. Шторм придает черты мифологического «культурного героя», который борется со стихией, пытается победить природу с помощью разума. О главном герое новеллы следует говорить как об инварианте «фаустианского» героя, который бросает вызов природе и обществу и стремится к познанию, чего бы оно не стоило.

Но, как следует из рассказа учителя, увлекавшегося теологией, природу победить невозможно, потоп – явление не столько природного, сколько божественного характера. Хауке (в интерпретации учителя) проходит путь от безусловного утверждения рационального начала к вере в иррациональное: он бросается в разбушевавшуюся водную стихию, веря, что его жертва способна спасти людей, фактически совершая суицид.

И опять Т. Шторм как бы скрывает от нас отгадку, ответ на вопрос: кто же он такой, школьный учитель? Рискнем предположить, что в новелле нет оппозиции «индивидуальное-коллективное», учитель осознает свое знание о Хауке Хайене как часть всеобщего знания о нем. Личное сознание в новелле во многом (но не полностью!) изоморфно коллективному, учитель создает *стилизацию* под предание, но это не просто передача уже существующего знания, в рассказе, как мы видим, присутствует точка зрения учителя.

В чем же еще состоит специфика взгляда учителя? Учитель, конечно, «олитературивает» предание. Что происходит с фольклором в литературной обработке? Факты из биографии Хауке Хайена, получившие в коллективной памяти иррациональное объяснение, приобретают в рассказе учителя психологическую мотивировку. Так, согласно легенде, которую культивируют жители деревни, Хауке Хайен в своем стремлении построить плотину неизбежно связывается с демоническим миром. Исследователь Margaret T. Peischl в своей работе называет Хауке подлинно демонической фигурой¹⁰.

«Демонизм» в рассказе учителя объясняется психологическими причинами, его «демон» – высокомерие, презрение к остальным членам общины, тщеславие, гордыня: «Вереница лиц скользила перед внутренним взором Хауке, и все глядели на него злобным взглядом; тогда юноша, вскипев от гнева, протягивал вперед руки, будто желая схватить врагов, оттеснявших его от должности, которая была ему, и только ему предназначена!» (с. 66). Еще пример: «Новая плотина казалась теперь ему едва ли не восьмым чудом света; во всей Фрисландии не сыщется ничего ей равного. Конь танцевал под ним; и всаднику уже казалось, что вот он стоит над всеми фризами, выше всех на голову, и озирает соотечественников сочувственным и проницательным взглядом» (с. 124).

Другой демон, по мнению того же исследователя, – это пренебрежение к собственной работе, которое чувствует Хауке по завершении постройки дамбы, когда он почти полностью полагается на Оле Петерса, своего противника. Далее в факте самоубийства Хауке Хайена прочитывается суд



героя над самим собой¹¹.

Но «демонический» оттенок в конце новеллы исчезает. Обе интерпретации – коллективная и учителя – в конечном счете, сходятся в одном: с личностью Хауке связывается идея спасения.

В чем же суть литературного эксперимента Т. Шторма, избранной им многослойной композиции?

Источником сюжета для рассказа учителя во многом становится коллективная память. Эта память и личное восприятие рассказчика, переплетаясь и взаимодополняя друг друга, трансформируются в интереснейшую историю. Личная интенция автора оказывается в той или иной степени опосредованной бытующей традицией, именно она временами придает рассказу учителя мистическую тональность. Тема демонизма, связанная с образом Хауке, оживляет в тексте и другие – «фаустианские» – мотивы, отсылающие, в свою очередь не только к трагедии Гете, но и к народной книге и преданиями. Видимо, создавая в новелле такую сложную структуру, вписывая «демонические» эпизоды, именно этой традицией Т. Шторм не мог пренебречь. Новелла Шторма была написана в 1888 г., два года спустя после визита Шторма в Ваймар (весна, 1886), где он стал членом общества Гете и получил возможность поработать в архиве¹².

Легенда о коне-призраке как предвестнике несчастья получает впоследствии неожиданное разрешение: всадник на коне играет не губительную, а спасительную роль, он предупреждает несчастье, таким образом, спасая жизнь людям.

В свою очередь, библейская концепция «потопа» и обновления мира также смягчается в тексте, всадник на коне приходит не судить, а, напротив, предупредить несчастье. Он спасает человечество здесь, на земле, спасает греховное человечество, не уповая на его духовное совершенствование и полное обновление.

Т. Шторм, создавая в новелле несколько рамок, он предпринимает попытку рефлексивного взгляда на природу литературного творчества. Ведь источником рассказа о Хауке является память коллектива, а кульминацией его – личная, христианская интерпретация учителя. Т. Шторм фиксирует сам момент зарождения литературного творчества в новелле. Ведь если автор «верит в правдивость своего рассказа, фактически вымышленного им, то процесс формирования сюжета есть процесс бессознательного художественного творчества»¹³.

Таким образом, нами была исследована структура новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне», причем мы связали смену жанровых приоритетов внутри нее со сменой повествовательных ситуаций, показали, как функционируют «олитературенные» предание и легенда в рамках одного текста. Литературный эксперимент Т. Шторма представляет собой в то же



время, как мы пытались продемонстрировать, и опыт литературной само-рефлексии, предпринятый одним из авторов XIX в.

¹ *Laage K.E.* Theodor Storm. Biographie. Heide, 1999. P. 244–246.

² *Browne Ch.G.* Theodor Storm: das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen. New York, 2002; *Peischl M.T.* Das dämonische im Werk Theodor Storms. Frankfurt am Main; Bern, 1983; *Jackson D.* Theodor Storm: Dichter und demokratischer Humanist. Eine Biographie. Berlin, 2001; *Laage K.E.* Op. cit.; *Reichelt G.* Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane. Stuttgart; Weimar, 2001.

³ *Полубояринова Л.Н.* Новелла // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 146; *Шайтанов И.О.* История зарубежной литературы. Эпоха возрождения: В 2 т. М., 2001. С. 89; *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart, 1962. P. 187–204.

Poluboyarinova L.N. Novella // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii. Moscow, 2008. P. 146; *Shaytanov I.O.* Istoriya zarubezhnoy literatury. Epokha vrozozhdeniya: In 2 volumes. Moscow, 2001. P. 89; *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart, 1962. P. 187–204.

⁴ *Шторм Т.* Всадник на белом коне. М., 2005. С. 7.

Shtorm T. Vsadnik na belom kone. Moscow, 2005. P. 7.

⁵ *Каравашкин А.В.* Легенда // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 107.

Karavashkin A.V. Legenda // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii. Moscow, 2008. P. 107.

⁶ *Азбелев С.Н.* Русская народная проза // Народная проза. М., 1992. С. 6.

Azbelev S.N. Russkaya narodnaya proza // Narodnaya proza. Moscow, 1992. P. 6.

⁷ *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 200.

Lotman Yu.M. Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii // Lotman Yu.M. Izbrannyye stat'i: In 3 volumes. Vol. 1. Tallinn, 1992. P. 200.

⁸ *Browne Ch. G.* Op. cit. P. 133.

⁹ *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996. С. 171–181. *Пропп В.Я.* Istoricheskie korni volshebnoy skazki. Saint-Petersburg, 1996. P. 171–181.

¹⁰ *Peischl M. T.* Op. cit. P. 92.

¹¹ *Peischl M. T.* Op. cit. P. 93.

¹² *Laage K. E.* Op. cit. P. 213.

¹³ *Азбелев С.Н.* Указ. соч. С. 13.

Azbelev S.N. Op. cit. P. 13.



Т.Д. Пронина (Москва)

ПЕРФОРМАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «ОДЫ БЕТХОВЕНУ» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

На материале одного из стихотворений О.Э. Мандельштама автор статьи проводит исследование жанрового инварианта оды. Категория жанра используется как инструмент углубленного прочтения литературного текста. В работе развивается теоретическое воззрение на лирический род поэзии как на перформативную форму художественного письма.

Ключевые слова: лирика; жанр; ода; перформативность; стратегия.

В пространстве современной теории литературы достаточно остро стоит пока неразрешенная научная проблема. Еще до недавнего времени в отечественном литературоведении принято было считать, что в романную эпоху разрушения канонической поэтики категория жанра в отношении лирики перестает быть релевантной (вплоть до введения понятия «внежанрового лирического произведения»¹). О статусе жанра в современную эпоху О.В. Зырянов писал: «Часто можно услышать голоса о “нисходящей” линии в развитии жанра, девальвации его как фактора художественной целостности, о распаде жанра как структурно-системного образования, в процессе чего наблюдается то “обнажение темы” (Л.Я. Гинзбург), то высвобождение “огромной энергии стиля” (В.А. Грехнев), то эмансипация эстетической модальности»². Исследователь подчеркивает, что жанр никуда не исчезает, «“память жанра” и в литературе новейшего времени продолжает составлять объективно-онтологический базис художественного сознания»³. Подтверждая свою мысль, О.В. Зырянов ссылается на С.Н. Бройтмана, который в свою очередь писал, что в эпоху поэтики художественной модальности жанр трудно опознаваем в силу своего ухода «с поверхности в ядерные глубины произведения»⁴. В.И. Козлов убедительно, на наш взгляд, развивает мысль о том, что «жанровая эволюция – процесс нелинейный, что возрождение любой, казалось бы, забытой жанровой модели может начаться в любой момент – достаточно появиться поэту, в котором что-то на нее откликнется»⁵.

Одно из ведущих направлений современной жанровой теории опирается на бахтинское видение жанра как особого типа строить и завершать целое, на концепцию С.Н. Бройтмана, утверждавшего, что в эпоху художественной модальности жанр не «предзадан» автору, но становится «итогом творческого акта», феноменом, «“находимым” в процессе завершения произведения как целого»⁶, и состоит в поиске исторически продуктивных инвариантных моделей жанров.

В частности, В.И. Тюпа выдвинул теорию перформативных стратегий лирического дискурса. Он выделяет шесть базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости – «жанровых зародышей» лирики. К речевым жанрам *хвалы* и *хулы*, о значимости которых размыш-



лял М.М. Бахтин, он добавляет перформативы *тревоги, покоя, жалобы и желания*: «От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе»⁷. Проследивая инвариантные линии этих традиций, В.И. Тюпа выделяет три конструктивных параметра перформативных стратегий лирического дискурса: ценностная архитектоника лирического откровения, модус самоактуализации лирического субъекта, этос суггестивности хорового единения реципиентов.

Особый интерес в этом аспекте представляет жанровое мышление О.Э. Мандельштама. «Ода Бетховену» уже своим заглавием вписывается в жанровую традицию оды. После того как на рубеже мифологии и литературы осуществляется переход от магической ритуальности к художественности, адресат речевого действия гимна становится объектом эстетического отношения оды. (Генезис оды от магической хвалы-гимна через эпиникии к европейской модификации жанра прослежен в новейшем учебном пособии и в указанной книге В.И. Тюпы⁸). Заглавие лирического высказывания Мандельштама как бы комбинирует в себе рудимент архаичной нормы, согласно которой в заглавие выносилось определение жанра, «указание на событие, его дату и, если ода адресована определенному лицу, – именование адресата»⁹.

В том, что ода Мандельштама не привязана ни к каким конкретным событиям, нет ничего удивительного: утрата функциональности жанра произошла еще на рубеже XVIII–XIX вв.¹⁰, но сохранение в заглавии слова «ода» принципиально значимо, заглавие по воле автора задает определенный горизонт читательских ожиданий и вынуждает соотносить данное конкретное лирическое высказывание с существующей жанровой традицией.

В «Оде Бетховену» реализуется характерная для перформативной стратегии хвалы вертикальная ценностная архитектоника: в финальной строфе возникает образ жертвенного костра, охватившего полнеба («И царской скинии над нами / Разодран шелковый шатер»). На пространстве четырех стихов использован двойной плеоназм: слово «скиния» в переводе с иврита означает «шатер встречи»; изначально скинии, походные храмы евреев, использовались для жертвоприношений («О, величавой жертвы пламя!»). Аллюзия на религиозные обряды вводит в стихотворение целый ритуально-мифологический пласт, стихотворение как будто само заглядывает в собственное прошлое и – здесь и сейчас – вновь воспроизводит свою первоначальную функцию хвалы-благодарности, жертвоприношения высшему существу.

Этот сверхобъект именуется «ничто» («И в промежутке воспаленном, / Где мы не видим ничего»). Такое апофатическое, или меональное (от «меон» (греч. μήδν – не-сущее, несуществующее, небытие) – философское понятие, передающее представление о всякой неопределенности, противоположности пределу, нетождественности самому себе и потому



непостигаемое) описание свидетельствует о «неназываемости и невыразимости данного содержания в положительных категориях» либо о том, что содержание не поддается интерпретации в терминах, носящих оценочный характер¹¹. В последних двух стихах происходит некоторое уточнение: полюс ценностного верха назван «чертогом тронным» (отсылка к христианской традиции очевидна), а его «наполнение» – «белой славы торжеством». Небожителя не видит ни лирический субъект, ни читатель. Ср.: «У акмеистов святость сакрального слова восстанавливается через подчеркивание его запретности: его произнесение грозит непредсказуемыми последствиями»¹². Там, вверху, за прожженным жертвенным огнем шатром, в «промежутке воспаленном», – «торжество», высшая ценность и главная эмоция данного лирического высказывания.

Ситуация прорыва к этому торжеству «белой славы» архитектурно восходит к «экстатическому “приступу”, героическому прорыву в “верхний мир”»¹³, обязательному атрибуту жанрового инварианта оды. Для Мандельштама актуальной оказывается сама идея онтологической границы, достижения некоего уже не личностного, а свехличного предела (ср. у С.С. Аверинцева: «Цветаева шла к тому, чтобы сделать “без-мерность” одновременно темой и принципом своего творчества. Путь Мандельштама к бесконечному – противоположный: через принятие всерьез конечного как конечного, через твердое полагание некоей онтологической границы»¹⁴). Именно таким – «экстатическим», не вписывающимся ни в какие рамки – представлен эстетический объект хвалы – лирический адресат стихотворения.

Так, «чрезмерная радость» первой строфы разрешается целым комплексом гипербол – в третьей: «С кем можно глубже и полнее / Всю чашу нежности испить? / Кто может, ярче пламенея, / Усиле воли освятить?» Ряд риторических вопросов, как ни парадоксально, – лишь дань риторической традиции жанра оды, которая «не знает вопросительной интонации»: «хвала и хула ни о чем не вопрошают – они уверенно утверждают позитивные или отвергают негативные ценности»¹⁵.

Этими позитивными ценностями для лирического субъекта становятся не какие-то личностные качества композитора, но его ключевое качество – экстатичность, принципиальная «невместимость» в какие бы то ни было рамки, проявляющаяся на различных уровнях.

Глухота Бетховена (физическая и глухота как характеристика его отношения к существующей социальной иерархии) подчеркивается в стихотворении анжамбеманом и лексическим повтором: «И в темной комнате глухого / Бетховена горит огонь»; «С каким глухим негодованьем / Ты собирал с князей оброк»). Это парадоксальное и трагическое обстоятельство биографии воспринимается лирическим субъектом как «дивный жребий», оно не оценивается ни положительно, ни отрицательно, таким, амбивалентным, представлено в стихотворении и отношении к нему самого Бетховена: «Ты перенес свой жребий дивный / То негодуя, то шутя». В том же парадоксально-оксюморонном ключе интерпретируются и гиперболи-



зируются некоторые другие подробности жизни композитора. Возможно, в стихах «С каким глухим негодованьем / Ты собирал с князьями оброк» содержится аллюзия на бытующую легенду о том, что, якобы, прогуливаясь с Гете и встретив императора Франца, Бетховен не согнулся в глубоком поклоне, как это сделал веймарский классик, а едва притронулся к шляпе. При таком прочтении выражение «собирал оброк» прочитывается как отказ от существующих в обществе условностей в обмен на свободное и гениальное творчество. Невнимательность композитора к своим ученикам, некоторые из которых стали выдающимися пианистами и воспитали еще одно поколение музыкантов, нашла отражение в строках «Или с рассеянным вниманьем / На фортепианный шел урок». Однако, пытаясь установить взаимосвязь с реальными событиями, мы скорее отдаляемся от принципа, который заявлен в стихотворении.

Пространство, достаточное для того, чтобы вместить в себя лирического адресата без определенного социального статуса и возраста («как муж, наивный и благодарный, как дитя»), – весь мир: «темная комната» из первой строфы расширяется до космических масштабов в третьей строфе («Мир пригласил на ритуфель»), в пятой («Тебе монашеские кельи – / Всемирной радости приют») и в шестой («Полнеба охватил костер»).

Модус самоактуализации лирического субъекта «Оды Бетховену» носит регламентарный характер, что коррелирует с перформативной стратегией хвалы. Лирический субъект – обладатель готовой, предзаданной ценностной позиции, ведь хвалебное слово «живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»¹⁶. Однако в данном лирическом высказывании эта дифференциация гораздо сложнее, чем в оде, которая была включена во внетекстовый ритуальный контекст. Мандельштам сознательно расширяет «завершенную и строго отграниченную систему смыслов»¹⁷, расподобляя эстетический объект хвалы.

С одной стороны, в сознании лирического субъекта существуют четкие границы возможного и дозволенного («чрезмерная радость» – так может сказать только тот, кто знает меру), с другой же – лирический адресат синкретически совмещает в себе черты Бетховена как реальной исторической личности («сын фламандца»), как воплощения творческого начала музыки (благодаря которой «Можно глубже и полнее / Всю чашу нежности испить» и «усилье воли освятить»), как инкарнацию бога Диониса («О, Дионис, как муж наивный / И благодарный, как дитя!»), наконец, как творческую энергию вообще («О, величавой жертвы пламя!»). (Ср.: «Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему [Мандельштаму] обнажать перед читателем свои переживания подобного рода; религиозная топика допускается у него при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы. Злейший враг, которому объявлена война не на жизнь, а на смерть, – нескромность мистического чувства. В подходе к сакральному поэт может быть одически важен, как в “Евхаристии”, или охлажденно описателен, как в “Аббате”; но исключена даже тень страшного подозрения, что он – интимен»¹⁸).



Этому образу, в котором совместились глухой Бетховен – дивный пешеход – сын фламандца – Дионис – неизвестный бог, соответствует надвременная ценностная архитектура: возникающая благодаря биографическим аллюзиям определенная эпоха на равных правах сосуществует с доисторической эпохой «огнепоклонников» и греческой культурой с культом Диониса («Тебя назвать не смели греки, / Но чтили, неизвестный бог!»). Такое восприятие времени в целом характерно для поэтики Мандельштама (ср.: «История воспринимается синхронично... Существует некий высший уровень, на котором ось последовательности транспонируется в серию актуально сосуществующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы»¹⁹). В данном случае именно таким образом организованное художественное время, наравне с другими значимыми особенностями лирического высказывания, встраивает его в жанровую традицию оды.

Историческая личность композитора, выходя в стихотворении Мандельштама за свои пределы путем высвобождения огромной творческой энергии и приобщаясь к вечному пространству культуры, т.е. совмещаясь со своей сверхличной заданностью, должна вызвать у реципиента суггестию восторга, возносящего его «к вершинам миропорядка»²⁰. Восторг как обязательный атрибут любого стихотворения, вписывающегося в одическую жанровую традицию, в данном лирическом высказывании получает свои синонимические обозначения: радости («всемирной радости приют», «чрезмерной радости»), веселья («в пророческом весельи»), буйного хмеля («Пока не вышел буйный хмель!») и огня. (Ср.: «У В.К. Тредьяковского, в полном согласии с традицией дифирамбов в честь Диониса, синонимом восторга становится “опьянение”»²¹).

Если первые три суть обязательные атрибуты канонической оды, то последнее требует особого комментария. Огонь как сущностная характеристика творческого гения, воплощенного и в композиторе, и в Дионисе, проходит лейтмотивом через все стихотворение: «горит огонь», «испепеленная тетрадь», «ярче пламеняя», «огнепоклонники поют», «огонь пылает в человеке», «величавой жертвы пламя», «полнеба охватил костер», «промежуток воспаленный».

Этот образ, несомненно, восходит к символистской концепции горения как творческого служения в утопическом контексте:

«Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России, то знаменателем этим будет умонастроение утопии в самых различных вариантах – философско-антропологическом, этическом, эстетическом, лингвистическом, политическом»;

«Если в свое время Пушкин с несравненной правдивостью поведал, что все бытие поэта – чередование взлетов вдохновения с провалами и пустотами, когда забытый Аполлоном служитель, быть может, ничтожнее всех “меж детей ничтож-



ных мира”, то эпоха утопий восстановила и возвела в абсолют старый романтический принцип, согласно которому поэт обязан не выходить из экстаза двадцать четыре часа в сутки, на глазах у всех горя и сгорая, как неугасимая свеча»²².

По С.С. Аверинцеву, именно с этой символистской концепцией поэта спорит Мандельштам, настаивая «на прерывности эмоциональной жизни души, на ее неожиданной хрупкости, на законе перепадов и противочувствий»²³.

«Перепады и противочувствия» становятся неотъемлемой частью эстетического объекта хвалы в «Оде Бетховену», однако без «огня», которым горит лирический адресат, невозможно было бы и приобщение к полюсу ценностного верха ни его, ни лирического субъекта, ни реципиента.

Мне представляется, что разрешение создавшегося противоречия кроется в переосмыслении природы этого «огня», творческого горения Мандельштамом. С.С. Аверинцев называет горение, поставленное символистами во главу угла, имморальным, и возводит его истоки к «первоучителю эпохи» – Ницше, «клявшего христианство, но не устававшего имитировать новозаветную стилистику»:

«Если налицо обязанность – гореть каждое мгновение, вопрос о духовном качестве огня, о его небесной или гееннской природе сам собой отпадает. Символизм немислим без своей религиозной претензии. Символисты легко приступали к штурму верховных высот мистического восхождения; “новое религиозное сознание” было лозунгом их культуры. Старые критерии для отличия христианского от антихристианского или хотя бы религиозного от антирелигиозного отменялись, новых не давалось, кроме все того же “гори!”. Поэтому для символизма в некотором смысле все – религия, нет ничего, что не было бы религией»²⁴.

По мнению другого ученого, «восторженная оценка Мандельштама» относится к мифу о Дионисе, «данному в преломлении значительнейших сочинений Вяч. Иванова “Эллинская религия страдающего бога” и “Ницше и Дионис”», который позволяет «оспорить мифологему фигуры немецкого композитора»²⁵. По Вольфгангу Шлотту, Вяч. Иванов, соединивший дионисийство и христианство, видит в Ницше носителя «вакхического музыкального экстаза», который «должен... в музыкальном плане присвоить бетховенское наследие»²⁶. Исследователь называет мандельштамовского Бетховена «художником с духом активного христианина»²⁷. Это высказывание достаточно категорично в контексте уже высказанной выше идеи о меональной природе абсолюта в данном стихотворении и поэтическом мышлении поэта в целом.

Однако именно «величавой жертвы пламя» как часть христианской парадигмы переосмысливается поэтом и становится эстетической категорией: жертвенность горения, творческая самоотдача – вот что обеспечивает приобщение к ценностному верху, за которым не мыслится нечто однозначное, напротив, конкретный образ как бы закрыт «белой славой торже-



ством», свидетелями которого становимся остающиеся в «среднем мире» мы: лирический субъект и восторженный реципиент.

Позиция лирического субъекта, которую невольно (суггестивно) примеряет на себя и читатель, позволяет охарактеризовать модус самоопределения в данном случае как ролевой: «мы» остаемся в нижнем мире, но восторг по отношению к объекту хвалы приобщает «нас» к горнему миру, «мы» становимся свидетелями «белой славы торжества». Однако эта приобщенность не является предзаданной, позицию просветленного взгляда нужно еще обрести, к экстазическому состоянию творчества нужно еще приобщиться. Так, недоумение лирического субъекта по поводу «чрезмерной радости», а потом – суггестивной масштабности творческой личности, переданное лексически и рядом риторических вопросов, переходит в радостную констатацию разносторонности лирического адресата, чья принципиальная неместимость в ролевые рамки подчеркнута противоречивостью поведенческой модели и кажущейся абсурдностью восприятия мира.

Итогом этого все более объемного созерцания творческой личности лирического адресата становится, как уже было сказано, закрепление за ним позиции в горнем мире, а за субъектом лирического высказывания и читателем, объединенными волей автора в «мы», – позиции созерцания-приобщения. Эта позиция совмещения личного «я» со сверхличной заданностью позволяет квалифицировать этос «Оды Бетховену» как героический этос.

Таким образом, перформативная стратегия лирического дискурса под заглавием «Ода Бетховену» – одическая стратегия хвалы, на что указывает соответствующая вертикальная организация его ценностной архитектоники. Все обыденное, суетное и темное преодолевается горением творческого огня. На полюсе ценностного верха в концовке оказывается адресат лирического высказывания. Туда возносится его синкретический образ, который по мере развертывания текста все более расподобляется, приобретает иные грани и наименования, одновременно теряя личностные черты и превращаясь в обобщенный образ воплощения творческого начала.

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 52.

Ginzburg L. Ya. O lirike. Leningrad, 1974. P. 52.

² Зырянов О.В. Жанровая архитектуральность лирики как инструмент практической поэтики // Жанр как инструмент прочтения / Под ред. В.И. Козлова. Ростов-на-Дону, 2012. С. 133.

Zyryanov O.V. Zhanrovaya arkhitekstual'nost' liriki kak instrument prakticheskoy po-etiki // Zhanr kak instrument prochteniya / Ed. by V.I. Kozlov. Rostov-na-Donu, 2012. P. 133.

³ Там же.

Ibid.

⁴ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 363.

Broytman S.N. Istoricheskaya poetika. Moscow, 2001. P. 363.



- ⁵ *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода. М., 2013. С. 9.
Kozlov V.I. Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda. Moscow, 2013. P. 9.
- ⁶ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. С. 366.
Broytman S.N. Istoricheskaya poetika. P. 366.
- ⁷ *Тюна В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 123.
Tyuna V.I. Diskurs / Zhanr. Moscow, 2013. P. 123.
- ⁸ Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2012. С. 92–95; *Тюна В.И.* Указ. соч.
Teoriya literaturnykh zhanrov / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2012. P. 92–95; *Tyuna V.I.* Op. cit.
- ⁹ Теория литературных жанров. С. 94.
Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 94.
- ¹⁰ Там же. С. 101–102.
Ibid. P. 101–102.
- ¹¹ *Аверинцев С.С.* Весть и судьба О. Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 15; *Левин Ю.И.* О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (заметки о поэтике О. Мандельштама) // *Russian Literature.* 1975. Vol. 10–11. P. 158.
Averintsev S.S. Vest' i sud'ba O. Mandel'shtama // *Mandel'shtam O. Sochineniya:* In 2 volumes. Vol. 1. Moscow, 1990. P. 15; *Levin Yu.I.* O sootnoshenii mezhdru semantikoy poeticheskogo teksta i vnetekstovoy real'nost'yu (zametki o poetike O. Mandel'shtama) // *Russian Literature.* 1975. Vol. 10–11. P. 158
- ¹² *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 26.
Averintsev S.S. Op. cit. P. 26.
- ¹³ *Тюна В.И.* Указ. соч. С. 124.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 124.
- ¹⁴ *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 15.
Averintsev S.S. Op. cit. P. 15.
- ¹⁵ *Тюна В.И.* Указ. соч. С. 126.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 126.
- ¹⁶ *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.
Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i. Moscow, 1986. P. 513.
- ¹⁷ Там же.
Ibid.
- ¹⁸ Цит. по: *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 27.
As cited in: *Averintsev S.S.* Op. cit. P. 27.
- ¹⁹ *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature.* 1974. Vol. 7–8. P. 284.
Levin Yu., Segal D., Timenchik R., Toporov V., Tsiv'yan T. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma // *Russian Literature.* 1974. Vol. 7–8. P. 284.
- ²⁰ *Тюна В.И.* Указ. соч. С. 127.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 127.
- ²¹ Теория литературных жанров. С. 96.



Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 96.

²² *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 23, 24.

Averintsev S.S. Op. cit. P. 23, 24.

²³ Там же. С. 24.

Ibid. P. 24.

²⁴ Там же. С. 24.

Ibid. P. 24.

²⁵ *Шлотт В.* Возрождение культуры из трагедии русской истории. К вопросу о влиянии Ницше на поэтику Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Часть 1. М., 2000. С. 234.

Shlott V. Vozrozhdenie kul'tury iz tragedii russkoy istorii. K voprosu o vliyanii Nitsshe na poetiku Osipa Mandel'shtama // Sokhrani moyu rech'. Issue 3. Part 1. Moscow, 2000. P. 234.

²⁶ Там же. С. 237.

Ibid. P. 237.

²⁷ Там же. С. 235.

Ibid. P. 235.



М.В. Яуре (Москва)

РИМ В «ДОКТОРЕ ЖИВАГО»

В статье дается краткий очерк трансформации доктрины «Москва – третий Рим» в русской урбанистической литературе первой половины XX в. На материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» рассматривается эсхатологический сюжет падения Вечного города в его пространственном аспекте.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Доктор Живаго»; городской текст; локусы; «Москва – третий Рим».

В рамках сложившейся в русской литературе и культуре традиции инвариантом каждого города, неким сакральным двойником является не столько Иерусалим, сколько Рим. Разного рода сравнения, сопоставления и соположения с Вечным городом проявляются при рассмотрении городских образов и текстов любого масштаба – от столицы государства до уездного городка. Для создания связи между конкретным городом или городком и Римом привлекаются все возможные критерии для сопоставления, от возложенных на город функций до специфики географического положения и особенностей ландшафта (особенно важным становится расположение на холмах).

Отсутствие прямой лингвистической и археологической преемственности по отношению к античному миру, и в первую очередь – к Римской империи, не помешали античному наследию стать решающим фактором развития русской культуры, не действуя постоянно, но проявляясь в ключевые периоды истории: «...краеугольные принципы западноевропейской культуры и цивилизации в целом, государственности и системы ценностей – понятия демократии и разделения властей, свободы в рамках закона, гражданской ответственности, культуры и науки как сил, отражающих и преобразующих действительность и т.п., – имеют античное, греко-римское происхождение»¹.

Любое исследование образа Москвы, Московского текста традиционно затрагивает концепцию «Третьего Рима», предложенную монахом Филофеем, и строится либо на подтверждении концепции, либо на ее опровержении. Связь между столицей Руси-России и Римом возникла гораздо раньше. Благодаря «Повести временных лет» сохранилось предание о посещении будущих Киева и Новгорода апостолом Андреем, благословившим эти земли. Через апостольское благословение судьбы этих городов – да и всей Руси – оказались связаны с судьбой и историей Рима. Римской хронологией поверялись все происходившие события, любое самое ничтожное происшествие находило свою параллель в римских хрониках. Это сопоставление способствовало тому, что древнерусское государство вписывало свою историю в контекст истории всемирной. И даже после изменения политической ситуации, когда интерес к Вечному городу угас и переключился на более актуальные проблемы, Рим остался образчиком



государственности, «высшей инстанцией, способной оценить деяния русских князей»².

Свое крайнее проявление эта идея достигла в официальной доктрине «Москва – третий Рим». Б. Успенский и Ю.М. Лотман в статье «Отзвуки концепции “Москва – третий Рим” в идеологии Петра Первого» отмечают, что для политического самосознания XVI в. была характерна «идея кровной связи русских князей и римских императоров»³. Согласно этим представлениям, Рюрик был связан с потомками легендарного Пруса, брата Августа Римского.

В доктрине «Москва – третий Рим», двойственной по своей природе, сливались религиозная и политическая тенденции. С одной стороны, подразумевалась «связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями», что подчеркивало «теократический аспект ориентации на Византию»⁴. С другой стороны, делался акцент на имперской сущности столицы, наследницы римской и византийской государственности. В качестве наследницы Рима и Константинополя Москва приняла на себя и провиденциальную миссию Вечного города – быть центром законности и богопочитания, оберегая свою святую землю от влияния «нечистых» земель, от чужаков.

Перенос столицы из Москвы в Петербург дал новый откыл новый этап в развитии русского римского мифа. Уподобление Санкт-Петербурга Риму, неоднократно отмечаемое исследователями, последовательно проявлялось на различных уровнях. Идеологически оно заметно в самом названии города – Санкт-Петербург, то есть город Святого Петра. Причем Петербург был объявлен прямым наследником Рима, минуя Константинополь и Москву. И если Москва представлялась одновременно и центром державы, и оплотом благочестия и богопочитания, то Петербург стал исключительно столичным имперским городом. Облик его исторического центра создавался итальянскими мастерами, ориентировавшимися на образцы французской классицистической архитектуры. Для классицизма же характерно обращение к античным образцам. Географически Петербург, окраинный, «эксцентрический» город, также может быть прямо соотнесен с Римом. Как Рим занимал господствующее положение в Средиземноморье, так и Петербург должен стать столицей империи, выходящей к Балтийскому морю, которое в то время играло роль Средиземного.

В статье «Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города» Г.С. Лебедев описывает явление петербургского классицизма как попытку воссоздания римского городского пространства во всей его полноте. Если римская археология «реализовала парадокс “оживления” археологической культуры, материализованной в урбанизме» и «повседневностью городской жизни стал социально-магический акт “замыкания времени” – эффект достоверного присутствия в подлинном месте»⁵, то «Петербург скрывает свою “археологию” растворенной в контексте «живой культуры»⁶.

Московское городское пространство было романизировано в значи-



тельно меньшей степени. А. Люсий в статье «Третьеримские вычитания» ссылается на работу Алленова о несостоявшемся проекте перестройки Московского Кремля, единственным свидетельством которого остался прекрасный и уникальный в своем роде ансамбль Дома Пашкова. Искусstвооведам предложена по-своему интересная архитектурно-мифографическая теорема якобы баженовского «вычитания из Третьего Рима, он же Второй Иерусалим, собственно римского, романского компонента»⁷. Впрочем, согласиться со столь категоричным высказыванием об отсутствии в московской городской застройке римского компонента нельзя. То, что не удалось осуществить в XVIII в., было сделано в ходе послепожарной застройки Москвы. Во время этой масштабной работы «изменился сам смысл городского центра – он стал общественным»⁸. В центре города расположился Большой театр, а не императорский дворец или другое официальное сооружение. Частная застройка велась в стиле, который получил название «московский ампир» и представлял собой поздний этап развития классицизма. Как отмечали исследователи в начале XX в., это был «внешне заимствованный», но «внутренне преобразенный русской интимностью стиль»⁹. Романизация, таким образом, была связана уже не с идеей имперской власти и транслировалась не через официальные учреждения, а плотно вошла в частную жизнь москвичей. Место императорского дворца и Сената занял форум (в общественном плане) и домус (в частном плане).

Проблема Рима и «третьеримского» имперского наследия особенно остро встала в первой половине XX в., когда в ходе революционных событий прежняя жизнь была полностью разрушена. Для описания гибели страны, полного разрушения прежнего уклада был необходим исторически значимый образец. Таким образом стала история гибели Рима.

В сложившейся литературной и художественной традиции выделяются два этапа падения Рима – символическая гибель античной римской цивилизации, связанная с возникновением и распространением христианства – и, собственно, крушение Западной римской империи в 476 г. Таким образом, культурно-идеологическое и социально-историческое падение Рима являлись двумя самостоятельными разделенными во времени событиями.

Взаимоотношения Москвы и Рима, предзаданные исторически, составляют важный смысловой пласт «Доктора Живаго». На этот факт обратили внимание в работе «Третий Рим» Ф.Т. Гриффитс и С.Дж. Рабинович¹⁰, сопоставив на сюжетном и образном уровне роман Б. Пастернака и «Энеиду» Вергилия. Исследователи сделали большой акцент на особенностях вещного мира произведения, в качестве одного из знаковых элементов выделив юрятинский «Дом с фигурами» – театр, украшенный скульптурами Муз, выполненный в стиле, характерном для общественных и частных построек XIX в. Язык классицистского канона был универсальным архитектурным языком всей протяженной Российской империи. Аналогичным образом создал и транслировал свой универсальный архитектурный и художественный язык Рим, о чем свидетельствуют многочисленные археологические находки по всей Европе.



Совершенные революцией разрушения обнажают подлинную сущность города, и из-за снесенных заборов становятся видны «ампирные домики в кустарнике, круглые садовые столы, полусгнившие скамейки»¹¹ (260; далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы). Открывшиеся артефакты, как и положено археологическим находкам, несут на себе печать времени – скамейки гниют без ухода, особнячки зарастают кустарником. Московская «археология» в данном случае уподобляется римской, с той известной оговоркой, что римская «археология» имеет вертикальную пространственную организацию, ее древности врастают в землю, а московская организована горизонтально – поздние постройки окружают более ранние, и только вмешательство исторических процессов открывает их миру.

Элементы предметного мира, особенности организации городского пространства способствуют реализации двойного сюжета гибели Рима. Первый заявлен в рассуждениях Веденяпина о сущности и причине популярности христианства. Маргинальная, провинциальная религия вступает в противоборство с урбанистически скученной «толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, давкою в два яруса, на земле и на небе» (94), утонченно-извращенную культуру вытесняет культура простая, аскетическая. Стоит при этом отметить, что теснота, оцененная Веденяпиным как экзистенциальная особенность римской жизни, для самих римлян не имела столь ярко выраженных негативных коннотаций («они были сдавлены в проходах Колизея и страдали», 95), скорее наоборот, она «давала ощущение демократической сплоченности, равенства и обжитости и как бы противопоставляла хороших людей, правильную жизнь жизни в изоляции, в отдельных резиденциях»¹².

Живаго с готовностью разделяет эту республиканскую идею. «Романизация» касается не только организации пространства огромной страны, но затрагивает и внутреннее, домашнее пространство. Юрий Живаго, возможно, сам того не осознавая, демонстрирует поистине римские республиканские добродетели, когда с восторгом принимает изменения, коснувшиеся его дома («часть низа отдали Сельскохозяйственной академии», 240). Живаго прямо заявляет: «Я хочу сказать, что в жизни состоятельных было, правда, нечто нездоровое. Бездна лишнего. Лишняя мебель и лишние комнаты в доме, лишние тонкости чувств и лишние выражения. Очень хорошо сделали, что потеснились» (240). Вряд ли герой Пастернака непосредственно ориентируется на античные образцы поведения, вероятнее всего этот широкий жест отсылает к пушкинской эпохе, многое воспринявшей от греческой и римской демократической традиции. Этот жест коррелирует с упоминанием в том же ряду ампирных особнячков, о которых было сказано выше. Действия, оправданные требованиями времени и элементарной экономией («А то зимой самим не отопить», 240), уподобляют пространство дома Живаго пространству римского домуса, замкнутому и отделенному от внешнего мира стеной, но не выключенному полностью из городской жизни. Специально отведенные для этого по-



мещения, являющиеся частью домуса, сдавались в аренду лавочникам, в них организовывали таберны и публичные дома. Таким образом, осуществлялась связь между замкнутым семейным и разомкнутым общественным пространством.

Той же цели служит и упомянутая в тексте романа картина «Женщина или ваза?» Г. Семирадского, название которой так мучительно вспоминает Лара. Согласно наиболее распространенной версии толкования картины, старик, выбирающий между прекрасной обнаженной рабыней и редкой красоты вазой, символизирует пресыщение жизнью, чувственными и эстетическими удовольствиями, что соотносится с характеристикой, которую дает поздней Римской империи Веденяпин. Стоит отметить, что Г. Семирадский, заслуживший в критике прозвище последнего академика, в своих работах часто обращался к позднеантичным и раннехристианским сюжетам. Примерно в то же время объектом пристального внимания переводчиков становится «Энеида», подряд выходят три перевода, выполненных соответственно Соснецким, Фетом и Квашниным-Самариным. Один из современных переводчиков поэмы Вергилия, С.А. Ошеров, отмечает, что «непосредственные творческие импульсы, которые русская поэзия черпала в античной лирике, иссякли с окончанием пушкинской эпохи. Но не навсегда: с момента выступления старших символистов начинается новое приобщение русской культуры к культуре античной, в частности, к античной лирике»¹³.

В романе Пастернака миф о гибели античной римской культуры обретаёт неожиданный финал. На смену порочной, изощренной, усложненной культуре приходит новый аскетизм, в первом приближении напоминающий христианский. Охваченный этой волной, Юрий Живаго в бреду замысливает поэму «Смятение». Воскресение Христа, торжество нового мироуклада над старым означает гибель античной цивилизации. Провал революционной попытки изменить мироустройство фиксируется в эпизоде с «Домом с фигурами». Декреты новой власти размещаются на стенах театра, украшенного изображениями муз, – храм старых богов приспособляется под нужды новой религии, подобно тому, как античные храмы и базилики превращались в христианские церкви. Новую власть выдает язык, «безоговорочностью» и «прямотой мысли» которого Живаго имел неосторожность восхититься.

Городские пейзажи последней прозаической части романа подводят черту под римским мифом: послереволюционная Москва описывается как город, переживший нашествие врагов и не оправившийся от этого до конца. Таким образом, подразумеваемое вторжение варваров в центр цивилизации символически отображено в эпизодах из жизни партизанского отряда, в который был принудительно мобилизован Живаго, а его последствия, коснувшиеся жизни всей страны, отражены в картинах запустения московских улиц и площадей (например: «Солнечные блики, отраженные золотыми куполами храма Спасителя, падали на мощеную четырехугольным тесаным камнем, по щелям поросшую травую площадь», 592–593).



Новое возвращение «третьеримской» доктрины, заявленное еще в 30-ые гг., в романе Пастернака свое наивысшее воплощение находит в формулировке: «Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией» (644). Вещественным воплощением этого процесса становится трансформация городского пространства. С возвращением имперских амбиций связано возрождение Москвы-Рима, Вечного города, особенно полно заявленное в финале прозаической части романа. Идеалы просвещения, на пространственном уровне маркированные ампирическими особняками, обретают уродливое воплощение, когда принцип стесненности, заявленный в послереволюционных эпизодах романа, доводится до полного абсурда.

¹ *Кнабе Г.С.* Русская античность // Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. М., 2006. URL: <http://proflib.com/chtenie/126574/georgiy-knabe-izbrannye-trudy-teoriya-i-istoriya-kultury.php> (дата обращения 24.10.2014).

Knabe G.S. Russkaya antichnost' // Knabe G.S. Izbrannye trudy. Teoriya i istoriya kul'tury. Moscow, 2006. URL: <http://proflib.com/chtenie/126574/georgiy-knabe-izbrannye-trudy-teoriya-i-istoriya-kultury.php> (accessed: 24.10.2014).

² *Супрун В.И.* Рим в «Повести временных лет» // Образ Рима в русской литературе. Рим; Самара, 2001. С. 28.

Suprun V.I. Rim v «Povesti vremennykh let» // Obraz Rima v russkoy literature. Rim; Samara, 2001. P. 28.

³ *Успенский Б.А., Лотман Ю.М.* Отзвуки концепции «Москва Третий Рим» в идеологии Петра Первого. (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. URL: http://www.krotov.info/history/18/1/uspenn_07.htm (дата обращения 24.10.2014).

Uspenskiy B.A., Lotman Yu.M. Otvzuki kontseptsii «Moskva Tretiy Rim» v ideologii Petra Pervogo. (K probleme srednevekovoy traditsii v kul'ture barokko) // Kul'turnoe nasledie Drevney Rusi: Istoki. Stanovlenie. Traditsii. Moscow, 1976. URL: http://www.krotov.info/history/18/1/uspenn_07.htm (accessed: 24.10.2014).

⁴ Там же.

Ibid.

⁵ *Лебедев Г.С.* Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. С. 51.

Lebedev G.S. Rim i Peterburg: arkheologiya urbanizma i substantsiya vechnogo goroda // Metafizika Peterburga. Saint-Petersburg, 1993. P. 51.

⁶ Там же. С. 57.

Ibid. P. 57.

⁷ *Люсый А.* Третьеримские вычитания // Вопросы литературы. 2013. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/11.html> (дата обращения 24.10.2014).

Lyusyy A. Tret'erimskie vychitaniya // Voprosy literatury. 2013. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/11.html> (accessed: 24.10.2014).

⁸ *Кулакова И.П.* История московского жилья. М., 2006. С. 76.

Kulakova I.P. Istoriya moskovskogo zhil'ya. Moscow, 2006. P. 76.



⁹ Тухенгольд Я. Международная выставка в Риме // Аполлон. 1911. № 9. С. 47.

Tukhengol'd Ya. Mezhdunarodnaya vystavka v Rime // Apollon. 1911. № 9. P. 47.

¹⁰ Гриффитс Ф., Рабинович С.А. Третий Рим. СПб., 2005.

Griffits F., Rabinovich S.A. Tretiy Rim. Saint-Petersburg, 2005.

¹¹ Пастернак Б. Доктор Живаго. СПб., 2009.

Pasternak B. Doktor Zhivago. Saint-Petersburg, 2009.

¹² Кнабе Г.С. Внутреннее пространство: дом, город, общество // Город как социокультурное явление исторического процесса. М., 1995. С. 230.

Knabe G.S. Vnutrennee prostranstvo: dom, gorod, obshchestvo // Gorod kak sotsiokul'turnoe yavlenie istoricheskogo protsessa. Moscow, 1995. P. 230.

¹³ Ошеров С.А. «Tristia» Мандельштама и античная культура // Ошеров С.А. Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века. М., 2001. С. 274.

Osherov S.A. «Tristia» Mandel'shtama i antichnaya kul'tura // Osherov S.A. Nayti yazyk epokh: Ot arkhaischeskogo Rima do russkogo Serebryanogo veka. Moscow, 2001. P. 274.



И. Яндль (Грац, Австрия)

СТРУКТУРА ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ И БАХТИНСКОЕ ПОНЯТИЕ ДИАЛОГИЗМА

Структура театральной постановки изучается при помощи бахтинской концепции диалогического в романе, которая адаптируется для анализа постановок на сцене. С нарратологической точки зрения, М.М. Бахтин указывает на наличие текстовых уровней в романах, предвзяв *модель коммуникативных уровней*. С эстетической точки зрения, диалогизм является для Бахтина показателем «живого в тексте» и поэтому обладает самостоятельной художественной ценностью. В данной теории диалогизм рассматривается в обоих ракурсах, и разработанная концепция применяется к постановкам П.Н. Фоменко. Адаптированные к теории драмы категории помогают систематизировать режиссерские приемы и выявить взаимосвязь между формальной инновацией и эстетическими свойствами постановок.

Ключевые слова: теория драмы; театр; модель коммуникативных уровней; М.М. Бахтин; диалог; П.Н. Фоменко; металепис.

Бахтинское исследование диалога в романе интересно, по меньшей мере, по двум причинам. Во-первых, в нем имплицитно производится деление текста на различные уровни, которые впоследствии будут более четко разграничены и определены в литературоведческой теории. Во-вторых, с концепцией, выраженной в его работе, связано представление о «живом» в тексте, которому приписывается положительное свойство аутентичности.

Упомянутые явления рассматриваются в свете разработанной Бахтиным концепции диалогизма, открытых им уровней текста и сформулированного в его работах эстетического принципа. Таким образом, в данной работе ставится задача приспособить бахтинское понятие диалога, основанное на театральной метафоре и положенное в основу теории романа, к теории театра, чтобы в дальнейшем применять его к анализу той или иной постановки. После решения этой задачи даются примеры из постановок П.Н. Фоменко, поскольку в них налицо и структурный и эстетический подходы Бахтина к диалогу.

М.М. Бахтин, главным образом, использует понятие «диалог» в связи с изучением полифонии в исследовании «Проблемы поэтики Достоевского». Он ссылается на прежние работы, посвященные поэтике того же автора. Уже В.И. Иванов подчеркнул, что Ф.М. Достоевский представляет «чужое «я» не как объект, а как другой субъект» и делает каждого персонажа носителем «индивидуального мировоззрения»¹. Л.П. Гроссман также заметил, что герои Достоевского излагают свои мысли в соответствии со своим индивидуальным кругозором, в результате чего рождается «диалогизм» (в терминологии Бахтина), который Гроссман объясняет внутренней борьбой, происходящей в авторском мировоззрении². В.Б. Шкловский высказывается об этой же самой борьбе, понимая ее как стиль автора, т.е. как



текстовой прием³.

Бахтин связывает эти идеи между собой, сообщая понятию «диалог» дополнительную семантическую нагрузку. По Бахтину, это понятие предполагает, во-первых, действие персонажей в соответствии с индивидуальным кругозором, независимо от мировоззрения других героев, и, во-вторых, их независимость от авторского мнения⁴. Можно в этом заметить особую близость к концепциям Иванова и Шкловского.

Согласно С. Зассе, Бахтин в своих размышлениях о действиях и мировоззрении героев применяет категории театрального жанра к роману⁵. Учитывая тот факт, что в своем исследовании Бахтин ссылается на отрывок из работы Н.Г. Чернышевского о диалогической структуре пьес Шекспира⁶, удивляет то, что Бахтин считает диалогическим жанром только роман и категорически отказывается в таком свойстве драме и лирике. Последней – из-за того, что она построена монологически по жанровому признаку. Что же касается драмы, то по поводу нее Д.М. Смит замечает, что в своих представлениях о театре Бахтин исходил не из практики современных режиссеров, а из теории драмы, изложенной в «Поэтике» Аристотеля, причем ее он воспринимал как сборник поучительных правил, предназначенных для создания пьес, что противоречит принципу диалогичности⁷.

В бахтинской концепции «диалог» не служит средством различения уровней, на которых происходит коммуникация, а имеет значение сам по себе, потому что автор рассматривает его как показатель наличия «живого» в тексте. Диалог – это общение, которое «в сущности, не может и не долж[но] кончиться»⁸, потому что оно принадлежит бытию: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается»⁹. В настоящей работе предпринимается попытка связать два взгляда: на структурные уровни материала, поддерживающие изложенную концепцию диалога с одной стороны, а с другой – и на самостоятельную функцию и ценность, приписываемые диалогу Бахтиным. На этой основе в аналитической части описываются формальные особенности постановок Фоменко и их значение в свете бахтинской эстетики.

В изложении своей концепции диалога Бахтин не концентрируется на каком-либо одном свойстве диалогизма и не дает однозначных определений цели, ради которой вводится это понятие. Напротив, его работа открывает множество различных тем вокруг неопределенного центра, вследствие чего в рецепции возникли очень разные продолжающие его интерпретации. М. Фрайзе собирает и комментирует эти интерпретационные направления в своей монографии о бахтинской эстетике¹⁰. (Столь же неоднородным было восприятие многих других теорий Бахтина). Для данной работы важна рецепция в контексте неформалистских подходов, т.к. в этом контексте образовывалась и *модель коммуникативных уровней* В. Шмида (1974; актуализирована по реакциям критиков в 1986 г.)¹¹, на которую опирается в дальнейшем и настоящий анализ.

«Die strukturalistische Bachtin-Rezeption wagte keine grundsätzliche



Auseinandersetzung mit Bachtin. Sie wertete lediglich seine stilistischen Untersuchungen zur erlebten Rede, zum Dialog und zum Chronotop für die Analyse des Textaufbaus literarischer Werke aus. Die „stilistologische“ Aneignung dieser Untersuchungen bei Ausblendung ihrer philosophischen Prämissen charakterisiert v.a. die Bachtin-Rezeption der 70er Jahre <...>. Als Beispiele dieser Rezeptionsrichtung seien genannt: Schmid 1973, Głowiński 1974, Drozda 1977, Hansen-Löve 1978 und Mc Hale 1978»¹².

«Структуралистская рецепция Бахтина не подразумевала никакого фундаментального спора с самим Бахтиным. Она ограничилась исключительно стилистическими исследованиями внутренней речи, диалога и хронотопа внутри анализа структуры художественного текста. Присвоение Бахтина как „логики стиля“ при игнорировании философских предпосылок его трудов вообще отличает рецепцию Бахтина в 1970-е гг. <...> Несколько показательных примеров такой рецепции: Schmid 1973, Głowiński 1974, Drozda 1977, Hansen-Löve 1978 и Mc Hale 1978» (перевод А.В. Маркова).

По объяснению Фрайзе, это неоформалистское направление в рецепции Бахтина не получило дальнейшего развития в результате того, что ранние работы ученого были опубликованы с запозданием¹³. Тем не менее, следует признать чрезвычайную значимость именно этой дискуссии для современной нарратологии. В контексте данной работы стоит учитывать тот факт, что, хотя Шмид перенимает у Бахтина, в первую очередь, идею текстовых структур, он и в остальном ориентируется на исследования последнего, поэтому попытка связать его концепцию с другими аспектами теории Бахтина представляется оправданной.

Работа о диалогизме, написанная Бахтиным за пятьдесят лет до появления модели Шмида, уже содержит в себе указание на существование отличных друг от друга уровней текста: во-первых, Бахтин различает текстовые категории и внетекстовые, т.е. конкретного автора и персонажей текста, и утверждает, что для полифонического текста постоянный диалог между автором и его персонажами является основой творческого процесса¹⁴. Изучение диалогизма включает еще и другие уровни: по терминологии Шмида Бахтин говорит о диалоге между персонажами на уровне *изображаемого мира*¹⁵, а также о диалоге внутри отдельных персонажей¹⁶. Параллельно с этим он описывает на *внетекстовом уровне* диалог внутри автора¹⁷ (сходство автора и фигур в понимании Бахтина указывает на антропоморфное представление о текстовых инстанциях, которое в нарратологии является необязательным¹⁸). Бахтин также приводит понятие сократовского диалога как метафору внетекстового диалога между людьми, по отношению к которому внутритекстовый диалог рассматривается как аналогия¹⁹. К сфере исследования относится, кроме того, и диалогическая ситуация противоречащих друг другу произведений одного автора²⁰, которая принадлежит к текстовому уровню *абстрактного автора*.

Бахтин, кроме того, указывает на диалог между различными авторами, жанрами и эпохами²¹, в чем можно усмотреть источник теории интертек-



стуальности Ю. Кристевой²². На уровне жанра В.И. Тюпа в монографии «Дискурс / Жанр» (2013) изучает и систематизирует при помощи нарратологического подхода особенности коммуникации (в нарратологическом смысле) в разных жанрах²³.

Хотя Бахтин включает в свои размышления представление о различных уровнях текста, он не определяет ни их онтологический статус, ни их взаимодействие как систему дополняющих друг друга уровней в тексте и в действительности. Именно в этом состоит нарратологическая задача Шмидовой модели, в которой уделяется внимание, главным образом, этим аспектам, являющимся в теории Бахтина только побочным продуктом общего представления о коммуникации. Подход Бахтина к диалогическому принципу организации текстов отличается от структуралистской нарратологии (Шмида и др.) тем, что сохраняется переменчивость изучаемых инстанций, так что система остается всегда открытой для введения новых уровней. Эту открытость следует рассматривать не только как непоследовательность метода, но и как его необходимый двигатель. Представление об этой открытости потребует для дальнейшего решения задачи, когда модель будет адаптироваться к анализу постановок. Значимость структуралистской системы Шмида состоит в том, что в ней разрабатываются и систематизируются данные уровни. Только на этой основе представляется возможной разработка точной терминологии для текстового анализа, поэтому данная система используется в качестве исходной матрицы для включения дополнительных теоретических уровней в связи с описанием театральной постановки.

Если сравнивать театральную пьесу и роман на основе нарратологической модели коммуникативных уровней В. Шмида, которая предназначена для анализа прозы, можно заметить, что первая лишена внетекстового уровня нарратора. В театральной пьесе персонажи на уровне *изображаемого мира* сами изображают и играют свою историю²⁴. (Проблема распределения ролей между отправителями и получателями решалась по-разному разными нарратологами²⁵). Что касается пьесы, авторские ремарки можно рассматривать как речь фиктивного нарратора, т.е. как часть *изображаемого мира*, а именно они отменяются в постановке, так что в ней отсутствует и этот компонент данного уровня. Конечно, можно предположить, что абстрактный автор присутствует и в пьесе; в отличие от прозы, он в ней более четко обособляется, поскольку не ставится проблема его отличия от глобальной позиции речи нарратора.

Кроме отмены нарратора, модель Шмида в контексте инсценировки дополняется на каждом текстовом уровне уровнем, относящимся к постановке. Имеются «играющие актеры» параллельно персонажам письменного варианта пьесы и «абстрактный режиссер» параллельно абстрактному автору. Обе группы инстанций значимы тогда, когда в постановке, как это часто бывает у Фоменко, не ставится цели дословно передавать некий письменный оригинал и работа над ним имеет более открытый, продуктивный характер. Данная модель требует дополнения и при рассмотрении



внетекстовых параметров, поскольку автору и актеру соответствует режиссер, а читателю – зрители.

Признаки упомянутых внутритекстовых уровней можно проследить в любой постановке по изменениям, которым подвергается текст. Уровень «абстрактного режиссера» проявляется в тех модификациях, которые претерпевает исходный текст при его обращении в сценарий конкретной постановки (например, изменения необходимы при превращении эпического произведения в драматическое), а также независимо от этого, на невербальном уровне. Поскольку в театральной постановке все, от действующих лиц до сцены и костюмов, конкретно и вещественно, элементы сценического действия не могут совпадать с элементами абстрактного текста. В итоге между исходным текстом и постановкой возникает дистанция, которая, в частности, используется режиссером и актерами для выражения собственного мнения об инсценируемом произведении. Уровень «играющих актеров» на сцене отличается от уровня персонажей в тексте тем, что актеры не абстрактные. Они поэтому, во-первых, никогда не могут быть тождественны своей роли, а, во-вторых, не могут полностью соответствовать представлениям режиссера. По этим причинам для них следует ввести в теорию дополнительный коммуникативный уровень.

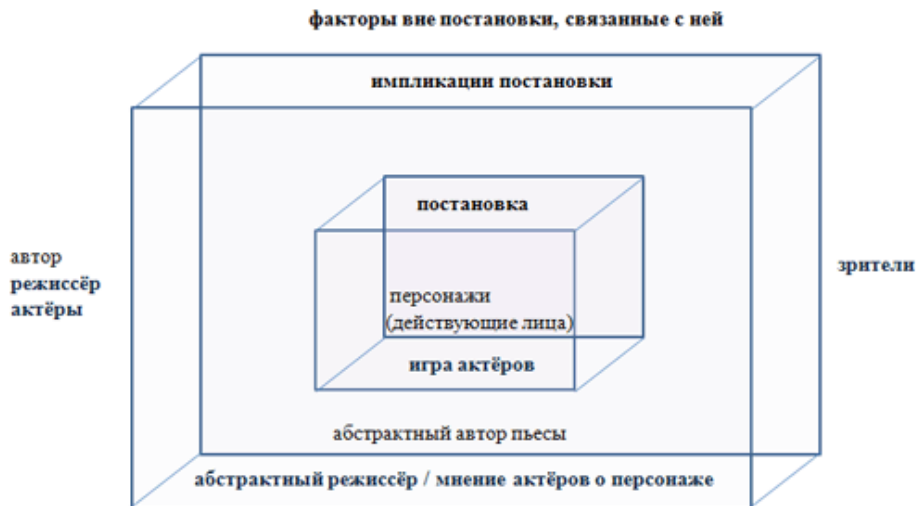
Подводя итоги, можно отметить, что при изучении театральной постановки не только исключается уровень нарратора, но, кроме того, каждый из остальных дополняется соответствующим уровнем, относящимся к инсценировке. Это оправдано тем, что с постановкой связаны дополнительные инстанции вне художественного произведения – режиссер и актеры. Несмотря на то, что в постановке существенную роль играет конкретная материальная реальность, для ее изучения следует отдельно учитывать такие же коммуникативные уровни, как при изучении исходного текста. Причина этому в том, что и режиссер, и актеры выступают по отношению к тексту как активные субъекты: они добавляют свои взгляды и оценки и, таким образом, совместно создают новое произведение.

Диалог в том смысле, в котором этот термин использует Бахтин, нельзя усмотреть на конкретных уровнях этой параллельной системы или между ними, т.к. бахтинская концепция применима лишь к эпическим произведениям²⁶. Его термин следует понимать шире, поскольку один актер, играющий свою роль, вступает в диалогические отношения и с изображаемым им героем, и с другими актерами и соответствующими персонажами, и с позицией абстрактного автора, и с позицией абстрактного режиссера, и с абстрактным реципиентом, и со зрителями. Из этого становится ясно, что в театральном произведении роли отправителя и получателя оказываются распределены не так строго, как в эпосе, перемешиваясь в процессе совместного творчества. Можно в данном контексте упомянуть, что Райан Клейкомб описывает театр как модус «ты», т.е. как модус диалогического обращения²⁷.

Исходя из модели Шмида, можно представить структурные отношения между упомянутыми инстанциями при помощи следующей модели, кото-



рая должна иметь дополнительное измерение, поскольку уровни текста и постановки рассматриваются как параллельные друг другу.



Изобр. 1.: «Модель коммуникативных уровней театральной постановки»

В итоге можно заметить, что системы, применимые к анализу прозаического и театрального текстов, могут быть выстроены на основе одних и тех же принципов и отличаются только тем, что драма обходится без нарратора. В процессе исполнения пьесы оставшиеся инстанции удваиваются, и это приводит к тому, что диалог имеет место одновременно в трех измерениях: во-первых, в системе исходного текста, во-вторых, в параллельной системе постановки, а в-третьих, между двумя этими системами. Дистанция между системами текста и постановки зависит от того, как близко к тексту режиссер ставит пьесу: при относительно свободной работе над материалом она увеличивается, так что между инстанциями двух систем повышается напряжение, а это оживляет диалог между ними.

Данные соображения в области теории драмы указывают на то, что диалогическое в исполняемой драме связано с большим количеством уровней, чем в тексте, – не в результате материальности презентации, а благодаря ее позиции между исходным текстом и его интерпретацией.

Своеобразие режиссерского подхода проявляется в выборе пьес, наборе характерных сценических приемов, которые не просто позволяют создать впечатление эксперимента на сцене, но также способствуют выражению ряда философских представлений о театре и служат составляющей частью определенной поэтики, сообщающей целостность всему репертуару театра. Эти моменты мы предполагаем рассмотреть на материале широко известных и популярных постановок Петра Фоменко.



Диалогические принципы Фоменко начинаются уже на уровне конкретной *игры актеров на сцене*, который соответствует изображаемому миру в нарратологической модели Шмида, где происходят диалогические встречи персонажей романа в прямом смысле бахтинской метафоры. Общение на сцене акцентируется частным обращением по именам, которое усиливает желание вступить в контакт друг с другом разными путями: через заботу, просьбу, требование или отказ. Прием личного обращения подчеркивает сформулированную задачу и, на самом деле, имеет древние корни в магических и религиозных ритуалах²⁸. Сходный прием, посредством которого Фоменко выдвигает диалог на первый план, состоит в повторении ключевых фраз действующих лиц, настаивающих на собственных позициях, и тем самым делает акцент на их отношениях: спор, страсть, покорение, любовь. В обоих случаях повторяемые элементы имеют фатическую функцию и не столько служат выражению мыслей, сколько передают отчаянные попытки героев установить контакт.

На уровне *абстрактного режиссера*, который соответствует уровню абстрактного автора в модели Шмида, у Фоменко наблюдается фрагментация сюжета, способствующая диалогу между неоконченными единицами сюжета. Неоконченность, которая имеется, например, при инсценировке только начала эпопеи «Война и мир», способствует возникновению диалога в связи с неопределенностью конца действия и потенциальным плюрализмом возможных развязок. Условия для диалога создаются и при сочетании фрагментов, чем Фоменко или противопоставляет близкие по теме, но независимые друг от друга пьесы, или дополняет содержание произведения историческими артефактами, относящимися к периоду его создания.

По предположению Бахтина, возникновение диалога возможно и между разными текстовыми уровнями. Прием, способствующим возникновению диалога между уровнями *актеров на сцене* и *абстрактного режиссера*, является металепис. Фоменко часто интегрирует в свои постановки персонажей-авторов или персонажей-режиссеров, создавая иллюзию, что те принадлежали к внесценическому миру и оттуда писали текст или ставили спектакль, хотя, на самом деле, они выполняют на сцене свою роль и этим не отличаются от других персонажей. Подобная иллюзия трансгрессии создается и благодаря введению персонажей, читающих произведение, по которому поставлен спектакль, что высвечивает отношения преэмптенности и диалога между текстом и постановкой. Данный прием приводит к парадоксальным связям между уровнями и иллюстрирует диалогичность их взаимоотношений.

Кроме того, Фоменко создает условия для возникновения диалогических отношений между уровнями как принадлежащими постановке, так и не принадлежащими ей. Для этого служат метауровни интерпретации материалов через выделение избранных сцен и элементов. Главным приемом является сатира над инсценируемым материалом: и недостатки действующих лиц, и привычки персонажей-авторов становятся объектами критического анализа и насмешек. Несерьезное отношение к играемому приобща-



ет к диалогу и абстрактного режиссера, направляющего внимание зрителя, по собственному вкусу полемизируя перед ним с материалом, но прежде всего самого зрителя, который в результате приходит к критическому отношению к пьесе. На этом же уровне обозначается и диалогичность отношений между текстом и постановкой, которая следует из отступления от текста. Соответственно, представляемая модель коммуникативных уровней постановки является трехмерной.

Уровень вне постановки и с точки зрения продуктивной эстетики играет важную роль для творческого метода «Мастерской П. Фоменко». В интервью с членами труппы подчеркивается демократический подход к материалу, в контексте которого каждый из них имеет право вносить в постановку свою собственную интерпретацию материала. Вне постановки они ищут возможности установить личный контакт друг с другом, так что каждый член труппы вкладывает значительную часть самого себя в постановку, сам присутствует в ней и на уровне абстрактного автора. Общение и совместное творение формируют, таким образом, основной этос мастерской²⁹.

Проведенный анализ относящихся к разным уровням постановки особенностей позволяет сделать вывод, что характерная черта постановок Фоменко состоит не в исполнении текстового материала, а в игре как бы вокруг него: инсценируется не само произведение, а идея произведения, или даже то, что представляется его идеей. Это очень близко к определению диалогического принципа, которое приводит Бахтин: «Идея <...> не принцип изображения <...> не лейтмотив изображения и не вывод из него <...>, а предмет изображения»³⁰. Благодаря этому подходу, постановки Фоменко отличаются абстрактным содержанием в аристотелевском смысле и тем самым на всех уровнях сохраняют открытость – черту, являющуюся основополагающей для диалога в понимании Бахтина.

Теоретическая задача данного исследования заключается в переносе бахтинской теории диалога, в которой он использует в качестве метафоры «диалогические» свойства театра для описания отношений между разными онтологическими уровнями романа, – из литературного контекста в театральный, с романа на постановку. Шмидовская модель уровней коммуникации в прозаических текстах служит дополнительной теоретической основой для решения этой задачи, поскольку Бахтин в своем исследовании не систематизирует (упомянутые им же) коммуникативные уровни. При трансформации модели сначала для драматического текста, а потом для постановки, во-первых, как заметил уже М. Пфистер, теряется уровень нарратора, и, во-вторых, к каждому уровню, относящемуся к тексту, добавляется по дополнительному уровню, относящемуся к постановке. Как показали исследования, проведенные на материале конкретных постановок Фоменко и положенных в их основу литературных произведений, диалогические отношения в постановке могут выражаться так же, как и в письменных произведениях, между уровнями одной модальности (текста или постановки), но на каждом уровне возможен и диалог между этими



модальностями, что указывает на особую комплексность систем возможных диалогов в контексте постановки.

В очень бахтинском смысле диалог в постановках Фоменко происходит между инстанциями на самых разных уровнях. В результате их взаимодействия возникает столько диалогических связей, что не представляется возможным полностью описать систему, которую они образуют, при помощи единой модели. Поэтику постановок Фоменко лучше понимать как открытую систему, как никогда не завершающийся эксперимент, где на каждой стадии преодолеваются границы театральной постановки. Главным центром творчества Фоменко служит поиск в искусстве, что проявляется не только на уровне фабулы, но и в развитии новых приемов. Фоменко, по-видимому, онтологически понимает свое творение не как совершенное произведение, а как непрекращающийся процесс (что соответствует понятию диалога по Бахтину), образующийся из диалогических отношений между инстанциями в текстах, на сцене и в жизни. Фоменко непременно ищет и стимулирует этот диалог на изученных выше уровнях и между ними, тем самым выстраивая постановки на основе открытых и продуктивных отношений между людьми, позициями, посредством текста, анализа и игры. Таким образом, в его работах создается диалогическое «живое», что составляет основной интерес для Бахтина.

Возвращаясь от материала постановок Фоменко к исходной теории диалога, можно заметить, что диалогическое оказывается возможным при условии отсутствия единственной авторитетной точки зрения. Фоменко создает обстоятельства, способствующие возникновению диалога на уровнях материала, исполнения и интерпретации. Диалог возникает тогда, когда на одном из уровней присутствует некая несовершенство, которая требует дополнения и тем самым приглашает присутствующих участвовать в этом диалогическом процессе.

Если, исходя из данных выводов, ставить вопрос о том, в каком смысле постановки Фоменко избегают завершенности, следует рассмотреть это качество отдельно применительно к уровням *означающего* и *означаемого*: по-видимому, незавершенность является в данном случае свойством *означающего* (которое можно описать посредством уровней коммуникативной модели), создающим условия для возникновения диалога. Что касается *означаемого*, то его, тем не менее, нужно рассматривать как законченное, поскольку оно включает диалогическое состояние постановки (в терминах Бахтина – «живое»). Напряжение между формальной незавершенностью и абстрактной целостностью можно в более общем смысле понимать как онтологическое свойство открытого Бахтиным диалога.

Автор – лауреат докторской стипендии Австрийской академии наук в Институте славянских исследований Университета Граца, Австрия.

¹ Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. М., 1916. С. 39–40; Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. VI. М., 2002. С. 16.



Ivanov V.I. Dostoevskiy i roman-tragediya // Borozdy i mezhi. Moscow, 1916. P. 39–40; *Bakhtin M.M.* Sobranie sochineniy. Vol. VI. Moscow, 2002. P. 16.

² *Grossman L.P.* Путь Достоевского. Л., 1924. С. 10; *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 22.

Grossman L.P. Put' Dostoevskogo. Leningrad, 1924. P. 10; *Bakhtin M.M.* Op. cit. P. 22.

³ *Шкловский В.Б.* За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 258.

Shklovskiy V.B. Za i protiv. Zаметki o Dostoevskom. Moscow, 1957. P. 258.

⁴ *Бахтин М.М.* Указ. соч. Т. VI. С. 16; 24.

Bakhtin M.M. Op. cit. Vol. VI. P. 16; 24.

⁵ *Sasse S.* Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg, 2010. P. 46.

⁶ *Smith D.M.* The Polyphonic Shakespeare. Bakhtin and the Problem of Drama. Denver, 1998. P. 5.

⁷ *Ibid.* P. 9–11.

⁸ *Бахтин М.М.* Указ. соч. Т. VI. С. 280.

Bakhtin M.M. Op. cit. Vol. VI. P. 280.

⁹ Там же.

Ibid.

¹⁰ *Freise M.* Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt am Main, 1993. P. 31–50.

¹¹ *Шмид В.* Нарратология. 2-е исправ. и дополн. изд. М., 2008. С. 20–30.

Shmid V. Narratologiya. 2nd edition, revised and expanded. Moscow, 2008. P. 20–30.

¹² *Freise M.* Op. cit. P. 39.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Бахтин М.М.* Указ. соч. Т. VI. С. 9–11.

Bakhtin M.M. Op. cit. Vol. VI. P. 9–11.

¹⁵ Там же. Т. II. С. 33; Т. VI. С. 124.

Ibid. Vol. II. P. 33; Vol. VI. P. 124.

¹⁶ Там же. Т. II. С. 44; Т. VI. С. 60.

Ibid. Vol. II. P. 44; Vol. VI. P. 60.

¹⁷ Там же. Т. II. С. 44; Т. VI. С. 69–70; 135–136.

Ibid. Vol. II. P. 44; Vol. VI. P. 69–70; 135–136.

¹⁸ *Jannidis F.* Wer sagt was? Erzählen mit Stimmverlust // Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen / Hrsg. A. Blödorn, D. Langer, M. Scheffel. Berlin; New York, 2006. P. 151. (Narratologia. Issue 10)

¹⁹ *Бахтин М.М.* Указ. соч. Т. VI. С. 124–126.

Bakhtin M.M. Op. cit. Vol. VI. P. 124–126.

²⁰ Там же. Т. VI. С. 67–69.

Ibid. Vol. VI. P. 67–69.

²¹ Там же. Т. VI. С. 154.

Ibid. Vol. VI. P. 154.

²² *Kristeva J.* Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3 / Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt am Main, 1972. P. 345–375.

²³ *Тюна В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013.



Туура V.I. Diskurs / Zhanr. Moscow, 2013.

²⁴ Pfister M. Das Drama. München, 2001. P. 20–21.

²⁵ Шмид В. Указ. соч. С. 61.

Shmid V. Op. cit. P. 61.

²⁶ Segre C. Narratology and Theater // Poetics Today. 1981. Vol. 1. № 2. P. 96.

²⁷ Claycomb R. Here's How You Produce This Play. Towards a Narratology of Dramatic Texts // Narrative. 2013. Vol. 21. № 24. P. 162.

²⁸ Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne / Hrsg. T. Petzer. Berlin, 2009.

²⁹ Мастерская Петра Фоменко. Театральный роман // Телепередача «Новости содружества культуры». [М., 2012]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=uSS2oG33g_g (дата обращения: 10.08.2014).

Masterskaya Petra Fomenko. Teatral'nyu roman // Teleperedacha «Novosti sodruzhestva kul'tury». [Moscow, 2012]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=uSS2oG33g_g (accessed: 10.08.2014).

³⁰ Бахтин М.М. Указ. соч. Т. II. С. 32–33.

Bakhtin M.M. Op. cit. Vol. II. P. 32–33.



Э.М. Свенцицкая (Донецк, Украина)

**АНАЛИЗ МЕТРО-РИТМИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ
РАННЕГО И ПОЗДНЕГО ЦИКЛОВ
«ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ» А. АХМАТОВОЙ**

Данная статья представляет собой анализ ритмико-смыслового единства двух ахматовских циклов с одинаковым названием «Три стихотворения». Автор приходит к выводу о принципиальном единстве раннего и позднего творчества, выявляет то соотношение, которое сама А. Ахматова в одном из прозаических отрывков назвала «проявлением пластинки», когда «там уже все были». Поэтическая система А. Ахматовой трактуется как изначально сформированная целостность.

Ключевые слова: Ахматова; лирический цикл; лирический субъект; целостность.

В современном ахматоведении общепринятым является представление о том, что поэтическая система А. Ахматовой не просто развивалась и эволюционировала, но резко видоизменялась от раннего творчества к позднему. В связи с этим возникает целый ряд попыток периодизации (Л.Я. Гинзбург, Д.Е. Максимов, В.М. Жирмунский, Е.С. Добин, О.Е. Симченко, Т.А. Пахарева и др.). Безусловно, основанием для такого подхода являются слова самого поэта: «В 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос звучит уже по-другому. Возврата к первой манере не может быть»¹. В связи с этим возникает противопоставление раннего и позднего творчества по самым разным признакам (отношение к предметному миру – В.М. Жирмунский, характер поэтического слова – Л.Я. Гинзбург, творческое сближение с символизмом – Д.Е. Максимов). Наиболее радикален в этом плане И. Бродский: «Меня, например, – когда я потом читал и читал Анну Андреевну – куда больше интересовали ее поздние стихи. Которые, на мой взгляд, намного значительнее ее ранней лирики»².

Обращаясь к анализу раннего и позднего циклов под одинаковым названием «Три стихотворения», мы покажем принципиальное единство раннего и позднего творчества, то соотношение, которое сама А. Ахматова в одном из прозаических отрывков назвала «проявлением пластинки», когда «там уже все были»³. Речь идет, таким образом, о трактовке поэтической системы А. Ахматовой как изначально сформированной целостности, о саморазвитии, которое заложено в ее наличном состоянии: то, что ярко проявилось в 40-е гг., подспудно присутствовало уже в 10-х, а то, что ярко проявилось в стихах 10-х гг., подспудно существовало в стихах, написанных в сороковые годы.



Лирические циклы выбраны не только из-за совпадения названий. Сам этот жанр является знаковым не только для поэзии серебряного века, но и для ахматовского творчества. Как пишет в своей диссертации А.В. Тагильцев, «жанр лирического цикла в творчестве Ахматовой становится именно той формой, которая позволяет выстроить различные уровни диалога лирического субъекта и мира, передать различные версии и варианты лирического переживания, мироотношения, из которых складывается наиболее полная картина душевного мира лирического субъекта, диалектика его пути»⁴.

Сопоставление напрашивается еще и из-за сходства временной композиции: одно и то же время осмысляется как исчезнувшее прошлое, и строчки «Да, я любила их, те сборища ночные, / На маленьком столе стаканы ледяные, / Над черным кофеом пахучий, терпкий пар...» вполне можно продолжить: «И в памяти черной пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки / И ночь Петербурга...». Дело не только в общности пространства, в общности предметных реалий. Весь этот ряд возникает как мета времени, которое объединяет оба цикла. Кроме того, в центре каждого из циклов – личность, превращающаяся в памятник. В первом цикле превращение связано с самим поэтом, и потому оно намечено лишь эскизно. Во втором цикле – это, конечно, фигура А. Блока.

Начнем с раннего цикла. Он создан в 1917 г. и входил в сборник «Белая стая». Весь цикл написан в основном шестистопным ямбом (только три строки пятистопного ямба). Обратим внимание, что этот размер в частотном отношении не характерен для данного периода, однако его появление оказывается значительным и сразу бросается в глаза современникам. Так, А. Слонимский говорит о «строгой, сдержанной музыке пушкинских пятистопных и шестистопных ямбов» в «Белой стае»⁵, а В.М. Жирмунский в рецензии на этот сборник пишет: «... в 'Белой стае' искусство Ахматовой развивается в направлении идеализирующей классической строгости. Преобладают простые, точные рифмы и правильные строки. Особенно замечательно появление шестистопных ямбов с парными рифмами "александрийского стиха", венчающего лирику Пушкина»⁶.

Между тем парадокс данного размера состоит в том, что он, с одной стороны, безусловно, звучит несовременно, соотносится с XIX и даже с XVIII в., однако и в поэтической классике, и в поэзии XVIII в. он является достаточно редким, в основном реализуется в крупных произведениях. Он, как пишет М.Л. Гаспаров, ассоциирован с традицией романтической элегии. С другой стороны, по мнению В.Б. Томашевского, этот размер рождает определенный тип интонации и в связи с этим исторически связывается с определенными жанрами: «Шестистопный ямб – это самый длинный ямбический стих, где фраза достигает необычайно широкого развития. Это придает ей какую-то важность, торжественность, именно соответствующую эпосу, соответствующую трагедии... Наиболее характерными жанрами для шестистопного ямба были именно одическая поэма и трагедия»⁷. Таким образом, поэт, обращаясь к данному размеру, сразу



демонстрирует выход одновременно и за пределы своего времени, и за пределы лирического рода.

Одной из основных характеристик истории этого стихотворного размера является «поляризация», с одной стороны, симметричных (с цезурным ударением), а с другой, асимметричных форм с безударным шестым слогом. В цикле перед нами практически полное равноправие этих форм: в первом стихотворении 3 стиха – симметричные, 3 – асимметричные, во втором стихотворении 1 – симметричная, 3 – асимметричные (две – 5Я), и в третьем стихотворении 5 – симметричных, 4 – асимметричных (одна – 5Я). Стихи симметричной формы, как пишет М.Л. Гаспаров, соотносятся с «архаической строгостью» и свидетельствуют об ориентации на «классическую и архаическую старину, как бы через голову ближайших предшественников». Что касается асимметричной формы, то она, прежде всего, связана с «естественным ритмом стиха», с «послепушкинской зыбкой гибкостью»⁸. Так поэт выстраивает абсолютное равновесие двух типов ритмического движения, фиксируя тем самым и их полярность, и сходство внутренней организации.

Первые два стихотворения представляют собой попытку лирического героя-поэта посмотреть на себя и свою жизнь со стороны, занять позицию своеобразной героиней «внеаходимости», которая в данном случае является и прообразом временной дистанции. И слова «Да, я любила их, те сборища ночные» звучат не только как продолжение диалога, но и как ответ на суде, что подтверждается третьим стихотворением («Должна я ожидать последнего суда»). Не случайно эта строка выделена сверхсхемным ударением: оно подчеркивает и диалогическую обращенность, и напряженность поэтического высказывания, связанную именно с этим внутренним движением занимаемой позиции и одновременно перевертыванием событий, происходящих в настоящем времени, в прошедшее. Здесь интонационная окраска шестистопного ямба явно элегическая, т.к. говорит о мире, отходящем в небытие. Перечень предметных реалий, начинающийся со второй строки, представляет собой собрание, сосредоточение вокруг поэта его мира.

Собственно, сами по себе данные реалии, как это обычно у А. Ахматовой, являются деталями, мелочами, связанными просто с нахождением в одном пространстве. Но в поэтическом слове переживается и устанавливается более глубокая связь между ними. Она, прежде всего, установлена на синтаксическом уровне: все строчки, начиная со второй и по шестую, представляют собой замкнутую и симметричную конструкцию, практически четверостишие. Третья и четвертая строчки представляют собой последовательность определения и существительного, а затем двух определений и существительного, вторая и пятая строчки – определения и существительного, а затем определения и существительного. Такое построение высказывания придает вещам весомость, непроницаемость. Эти предметные мелочи, по сути своей преходящие, в самом построении поэтического высказывания показаны как абсолютно вневременные, что особенно от-



четливо видно на фоне первой фразы, где восприятие их поэтом отнесено к прошедшему.

Временная противоположность дополняется и одновременно усложняется противоположностью ритмической. Мы уже упоминали принципиальную уравнишенность в цикле двух типов ритмического движения – ассиметричной и симметричной форм бЯ. В отношении данного стихотворения, чисто статистически это действительно так. Но если взглянуть – перед нами сложная структура взаимопереплетения и взаимодействия противоположных ритмических форм. Прежде всего, следует обратить внимание на практическую тождественность первого и шестого стиха: за исключением сверхсхемного ударения, в обоих стихах – симметричная, более архаическая форма бЯ, в обоих ритмическая цезура – одновременно и синтаксическая пауза, что подчеркивает раздельность и повышает удельный вес каждого слова.

Перед нами не просто кольцевая композиция, подчеркивающая завершенность данного произведения. Сходством ритмического построения выражается неразрешимая антиномия: предметного мира и переживания, «сборищ ночных» и «друга», т.е. множественности проявлений жизненного мира и единственности, катастрофичности отношений «я» и «другого». Собственно, речь здесь даже не об отношениях: принципиально важно, что появляется «взгляд», взгляд другого на привычный для поэта предметный мир, важно, что эти два взгляда, во всей их несовместимости, пересекаются.

Так возникает парадоксальный поэтический мир: именно преходящее и бытовое оказывается устойчивым, в то время как переживание поэта и вообще все человеческое – переменным. В этом плане принципиально важно пространственное построение данного стихотворения, где происходит движение от бытового пространства к личности, причем к личности «другого», «друга»: «И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий». Если исходить из логики перечисления – этот взгляд приравнен к предыдущим предметам, если исходить из логики контраста ассиметричной формы пятой строки и симметричной формы шестой – это нечто принципиально иное по сравнению с ними. Так чувство напряженно вырывается из оков внешнего мира, одновременно проясняя свою несовместимость с ним.

Именно поэтому во втором стихотворении предметный мир полностью исчезает, как бы уничтоженный этими двумя взглядами – поэта и «другого». Одновременно переживание явно перемещается из жизненного мира в мир религиозный («Он постника томит, святителя гнетет, / И в полночь майскую над молодой черницей / Кричит истомно раненной орлицей»). Оно представляет собой прямую формулировку духовной ситуации, стоящей за первым стихотворением. Собственно, данный переход – следующий этап в занятии той позиции героиней «внеаходимости», о которой уже было сказано. Теперь это уже не взгляд «другого», а «других», но таких «других», к которым поэт безусловно причисляет себя.

Следует отметить, что смысловое построение данного стихотворения



еще более антиномично, чем предыдущего. Дело не только в том, что соблазн ощущают лишь праведные, а распутникам и грешницам он неведом. Прежде всего, дело в статусе самого соблазна, непримиримая антиномичность которого эксплицирована уже в первой строке: «Соблазна не было. Соблазн в тиши живет». То есть статус жизненной реальности получает то, чего не было. Эта антиномичность углубляется в ритмической структуре: граница между этими утверждениями совпадает с цезурой, таким образом, два противоположных утверждения разламывают буквально напополам первую строку. Точно так же четко выделены противоположности миров, соотносимых с соблазном: первые четыре строки, рисующие мир, где соблазн «живет», заканчиваются стихом 5Я («Кричит истомно раненой орлицей»), две последние строки, рисующие мир, где его «не было», также оканчивается строкой 5Я («Неведомо объятье рук железных»).

Ясно, что данное ахматовское стихотворение соотносится с библейским стихом: «Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам; но горе тому человеку, через которого соблазн приходит» (Матф.18:7). И можно было бы, конечно, трактовку стихотворения ограничить расхожим нищенско-антихристианским парадоксом: именно в тех, кто противостоит соблазну, кто верует (постник, святитель, черница) и старается не грешить, соблазн и находит свою духовную почву, именно через них «соблазн приходит в мир», и, следовательно, они обречены, между тем как «распутники» и «грешники», т.е. люди, сделавшие грех образом жизни, соблазном не затронуты.

Однако это не так. Прежде всего, основное, из-за чего это не так, – это позиция лирического субъекта. Начальная констатация: «Соблазна не было» – является здесь только точкой отталкивания, от которой развивается, по сути, представление именно о том, как живет соблазн, и специфической личностной, а не отвлеченно-философской, жизненностью его наполняет особая экспрессия слова поэта. Жизненность проявляется в том, что соблазн «томит», «гнетет», «кричит истомно», т.е. речь идет о боли и муке, которую испытывает поэт, находясь и в том, и в другом мире, ведь выражением того же оживляющего болевого синдрома является и «объятье рук железных». Ясно, что его не испытывают «распутники» и «грешницы любезные», однако эту муку испытывает поэт, сопоставляя эти миры именно своим присутствием в обоих.

О том, что сопоставление действительно происходит, свидетельствует, опять-таки, ритмическая структура. В семантическом плане третий и четвертый стихи представляют собой явную противоположность: «И в полночь майскую над молодой черницей / Кричит истомно раненой орлицей. / А сим распутникам, сим грешницам любезным / Неведомо объятье рук железных». Эта противоположность подчеркнута еще и границей двустушии. Однако с точки зрения ритмической организации второе и третье двустушие представляют собой практически полное тождество: второе двустушие – соединение ассиметричной формы 6Я и 5Я, и третье двустушие – соединение ассиметричной формы 6Я и 5Я. Таким



образом, перед нами не только противостояние, но и подобие противоположностей, которое фиксирует, прежде всего, буквально пропасть между двумя мирами и одновременно концентрированность усилий творческого духа, преодолевающего эту пропасть.

Собственно, это состояние разъятости и двойной обреченности поэта и означает – уйти «от легкости проклятой», о которой говорится в третьем стихотворении. В этом стихотворении окончательно оформляется позиция «внеаходимости» лирического героя не только по отношению к собственному прошлому, но и по отношению к собственному времени, и при этом выясняется, что это прошлое и является формой раскрытия исторической эпохи. Здесь место, где были «сборища ночные», становятся местом «казни долгой и стыда», и эта открывающаяся в конце концов сущность времени выражается в памятнике, которым становится сам поэт как ее выразитель («Я, как преступница, еще влекусь туда...»). И именно тогда, когда эта позиция достигнута, и возникает возможность возвращения прошлого. Взгляд «на темные палаты» – по сути дела, прообраз смертельной оглядки Лотовой жены. Здесь двойная обреченность поэта, о которой было сказано выше, раскрывается как осознание собственной преступности и неизбежного суда, возобновляющееся снова и снова, когда «уже судимая не по земным законам» снова «должна... ожидать последнего суда». Но именно такая позиция осмыслена здесь как трагическая необходимость: только она рождает преобразующую энергию поэтического слова.

Данная ситуация заложена именно здесь, и данной закономерностью продиктованы «Реквием» и «Поэма без героя». Проявляется она, прежде всего, на ритмическом уровне. На протяжении всего стихотворения мы видим отчетливо, что строки, воссоздающие наиболее «тяжелые», трагические характеристики переживания героини, написаны более «легкой», «зыбкой» ассиметричной формой 6Я: «Уже привыкшая к высоким, чистым звонам, / Уже судимая не по земным законам, / Я, как преступница, еще влекусь туда». В приведенном «трехстишии» концентрируется трагедийность пути поэта: добровольное следование туда, где боль и мука, добровольное принятие на себя преступления именно как внутренней сущности времени, и соответственно, принятие на себя миссии судимой, а не судящей.

И памятник возникает в вечной вине и вечной муке («у креста, склонясь, в жары и холода»), и бесконечен совершающийся здесь суд. Но при этом поэт на «месте казни долгой и стыда» видит «дивный град». Обратим внимание, что строка «И вижу дивный град, и слышу голос милый» является единственной полноударной во всем стихотворении, т.е. каждое из ее составляющих слов выделено, весомо, что усиливает антиномичность смыслового построения. С одной стороны, возвращение прошлого происходит в стыде и муках совести. Но суд и смерть не отменяют «дивный град» и «голос милый», а наоборот, делают ощущение дивного и милого более острым, а осознание преступности более ясным.

Поздний цикл представляет собой «двух голосов переключку», и это



скрепа, на которой держится произведение. Фигура А. Блока появляется в каждом стихотворении в конце как самый весомый аргумент: «И помнит Рогачевское шоссе / Разбойный посвист молодого Блока», «Тебе улыбнется презрительно Блок – / Трагический тенор эпохи», «Когда он Пушкинскому Дому, / Прощаясь, помахал рукой, / И принял смертную истому / Как незаслуженный покой». Его голос объединяет цикл (Рогачевское шоссе – пометка на одном из его стихотворений, аллюзии и цитаты стихов «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», «Пушкинскому Дому»). Но тут же звучит и ахматовский голос, и ясно, что это возможно потому, что реалии прошлого у поэтов общие, и, отдавая свой голос воскрешению чужого, давая через себя ему звучать, А. Ахматова обретает некую незыблемость времени, возникающую из объединения голосов.

Особенно явственно это выражено в развитии темы памяти: «И помнит Рогачевское шоссе»; «И в памяти черной пошарив, найдешь...» – из которых неизбежно возникает «памятник началу века». Этот памятник появился, во-первых, в самый мучительный для А. Блока момент («И принял смертную истому как незаслуженный покой» – ситуация на грани жизни и смерти), во-вторых, там, где наиболее явственно звучит «двух голосов переключка» («Он прав: опять фонарь, аптека...»), в-третьих, именно в этом месте в унисон звучат не только голоса, но и времена. Возникает воронка времен, своего рода совпадение, ведь реалии прошлого, о которых здесь говорится, один раз уже были возвращены в блоковском стихотворении, и снова возвращаются в ахматовском цикле. Это не потому, что время движется по замкнутому кругу, а потому, что А. Ахматова творческим усилием находит точку пересечения прошлого с настоящим, и «памятник началу века» стоит там, где времена и голоса соединяются. Первое стихотворение цикла строится на движении от забвения к памяти: от первой строки «Пора забыть верблюжий этот гам» до финальных строк «И помнит Рогачевское шоссе / Разбойный посвист молодого Блока». Отправная точка данного движения фиксируется на ритмическом уровне. Первая строка – единственная полноударная строка в стихотворении, все остальные стихи – с различными пропусками ударений.

Это стихотворение написано пятистопным ямбом, в нем доминирует та его ритмическая форма, которую М.Л. Гаспаров называет «французской» или восходящей, когда II «слабая» стопа не уступает по ударности «сильной» I стопе, а иногда и превосходит ее: «В XIX веке так звучал стих Вяземского, позднего Некрасова, Надсона, в начале XX в. – раннего Блока, Белого, Кузьмина, Волошина, Ходасевича (потом они перешли к обычному альтернирующему ритму), позднее Мандельштама и Ахматовой. В советской поэзии это стих Саянова и поздней лирики Тихонова, раннего Антокольского, позднего Мартынова, Заболоцкого, Ошанина»⁹.

Стихотворение организуется контрастом цезурованной и бесцезурной форм 5Я. В первой строфе, связанной с ситуацией забвения, явно доминирует форма с цезурой, причем цезура фиксированная – после второй стопы, – что создает ощущение четкого, мерного поступательного движе-



ния. А.С. Пушкин писал: «Признаться вам, я в пятистопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе, / Иначе стих то в яме, то на кочке...». Это движение выражается, прежде всего, в трехкратном повторе слова «пора», один раз в первой строке и дважды в третьей строке. Собственно, перед нами поступательное движение времени, которое не может отменить забвение, оно сопровождается переходом из пространства бытового в пространство природное: из «белого дома» «к березам и грибам, / К широкой осени московской». Этот переход отражается в явном ритмическом перебое: пятистопный ямб сменяется четырехстопным («К широкой осени московской»). Это единственная укороченная строка в стихе, она явно нарушает ритмическую инерцию 5Я, это ритмическое сужение преодолевает неторопливую повествовательную интонацию и концентрирует в себе ту внутреннюю устремленность, которая была задана повторением слова «пора».

В последних двух строках первой строфы и в первых двух строках второй перед нами разворачивается природное пространство. Его своеобразие – в объединении определенности («осень московская», четкая привязанность к месту) и предельной обобщенности реалий (березы, грибы, небо). Это пространство устремлено в бесконечность по горизонтали («там все теперь сияет, все в росе») и по вертикали («И небо забирается высоко»). Обратим внимание на последнюю процитированную строку: небо, и без того предел высоты, еще и само движется в высоту, т.е. перед нами даже не просто устремленность, а глубинная динамика, идущая изнутри природного пространства.

Именно в этой точке, точке реализации этой бытийной динамики и одновременно в высшей точке природного пространства, забвение сменяется памятью («И помнит Рогачевское шоссе / Разбойный посвист молодого Блока»). Следует отметить, что именно здесь, во втором и третьем стихах второй строфы, возникает своеобразный пик неполноударности (обе эти строки, в отличие от всех остальных, имеют пропуск ударения на второй и четвертой стопе). Одновременно в этой же точке пятистопный ямб с цезурой переходит в бесцезурную форму: так четкое поступательное движение сменяется ритмической свободой и легкостью. Собственно, в первом стихотворении цикла речь идет не столько о личной памяти поэта, сколько о памяти, разлитой в природных реалиях. Она не только в Рогачевском шоссе, о котором говорится впрямую, она действительно пронизывает собой все, и именно потому «все теперь сияет» (примерно как в стихотворении «Летний сад»: «И все перламутром и яшмой горит, / Но света источник таинственно скрыт»). Именно осознание энергетической, связующей сущности памяти, включающей в себя личную память поэта, является итогом стихотворения.

Во втором стихотворении перед нами разворачивается именно эта личная память. В отличие от памяти в предыдущем стихотворении, характеризовавшейся максимальной разомкнутостью и невещественностью, эта память максимально замкнута и максимально овеществлена: «И в памяти



черной пошарив, найдешь...». По сути, перед нами частое у А. Ахматовой ассоциирование памяти и шкатулки, ларца («Царскосельскую одуру / Прячу в ящик пустой, / В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец...»), «Из памяти твоей я выну этот день...»). Здесь память – вполне предметное вместилище, где сохраняются различные реалии прошлого и живут своей отдельной жизнью: «До самого локтя перчатки, / И ночь Петербурга, и в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий».

Второе стихотворение написано амфибрахийем с чередованием четырех- и трехстопных строк. Этот размер соотносится с жанром баллады, именно 4-3 Ам, как пишет М.Л. Гаспаров, становится ведущим для этого жанра в начале XIX в.: «Перелом происходит в 1810-е годы, когда за освоение трехсложников берется Жуковский: его первые амфибрахические баллады относятся к 1814-1816 годам...»¹⁰.

Прежде всего, сам контраст удлиненных и укороченных строк создает в данном стихотворении ощущение накапливающейся от строки к строке внутренней энергии, эмоционального напряжения. Оно усиливается еще и явным контрастом синтаксических единиц, составляющих строфу: первая строфа содержит одно длинное предложение (от первой строки до третьей) и короткое («И в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий»). Вторая строфа – зеркальное подобие первой: вначале следует очень короткое предложение («И ветер с залива»), а затем – длинное (весь остальной текст строфы). В сущности, все стихотворение строится на анжабеманах, и такое построение по своей интонационной сути диалектично. С одной стороны, оно расчленяет то, что едино в смысловом плане, заставляет увидеть отдельные составляющие смыслового целого. Например: «... пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки» – тут перенос акцентирует оба слова, стоящие на границе. А с другой стороны, оно связывает то, что в смысловом плане отстоит друг от друга достаточно далеко: «До самого локтя перчатки / И ночь Петербурга». Так создается напряженное взаимодействие смысловых контрастов, которые, попадая в единый интонационный поток, разрешаются и возникают снова.

Собственно, раскрытие содержания этой шкатулки памяти приобретает здесь балладную напряженность. Они появляются из этой шкатулки в видимом беспорядке и в подразумеваемой соотносительности. В движении этих реалий присутствует ритмичное чередование бытового и природного пространства: «До самого локтя перчатки» (бытовое) – «И ночь Петербурга» (природное) – «И в сумраке лож / Тот запах...» (бытовое) – «И ветер с залива» (природное).

Это ритмическое движение объединяет природу и быт в одно общекультурное целое – в эскизный образ атмосферы эпохи. И именно после того, как этот образ создан, происходит существенная трансформация шкатулки памяти, преодоление предметности: «А там, между строк, / Минута и ахи и охи...». Вместилище, сохраняющая оболочка пространственных реалий прошедшего, одновременно выявляет свою поэтическую сущность, сама становится литературой.



Именно эта шкатулка, именно это сохранение реалий прошлого и их ритмическое преобразование – есть поэзия. Поэзия, прежде всего, потому что внутри нее эти реалии преобразуются, выявляют свои парадоксальные связи.

Эти связи отчетливо выражаются ритмико-словесных соотношениях, ведь «в трехсложных размерах... ритмическое разнообразие стиха достигается <...> расположением словоразделов и сверхсхемных ударений»¹¹. И в этой «игре словоразделов» становится совершенно очевидно, что явление «трагического тенора эпохи», несмотря на пространственную дистанцию («а там»), а скорее преодолевая ее, служит органической частью реалий быта и природы: по ритмико-словесной структуре строчка «Тебе улыбнется презрительно Блок» полностью тождественна строчке «И ночь Петербурга. И в сумраке лож», а строчка «Трагический тенор эпохи» – «До самого локтя перчатки».

Именно в осознании этой литературной сущности объединения природных и бытовых реалий, их сохранения и преобразования, и происходит встреча с А. Блоком – не как с жизненной фигурой, а именно с голосом – не певческим, естественно, а поэтическим. Именно здесь, где в унисон звучат два поэтических голоса, преодолевается разрыв эпох.

В третьем стихотворении один поэт говорит буквально голосом другого поэта, при этом не отождествляясь с ним, не игнорируя временную дистанцию («Он прав: опять фонарь, аптека...»). Полноударная форма в данном случае выражает эту слитность голосов и, соответственно, дополнительную весомость каждого слова. Стихотворение написано 4Я, размером вполне классическим, широко употребительным и на рубеже XIX–XX вв., и в ту эпоху, когда был написан данный цикл.

Стихотворение держится на контрасте третьей, нейтральной формы 4Я – с пропуском ударения на третьей стопе, и второй формы с пропуском ударения на четвертом слоге, традиционно соотносимой с поэзией XVIII в., в частности, с жанром оды. Эта форма актуализируется там, где происходит превращение поэта в памятник: «Как памятник началу века, / Там этот человек стоит» U- UUU-U-U / U-UUU-U-. Этим подчеркивается вневременная природа памятника, однако, как практически все ахматовские, и этот памятник живой: «Когда он Пушкинскому Дому, / Прощаясь, помахал рукой». Собственно, этот памятник представляет собой существование на грани жизни и смерти, здесь, по сути дела, происходит бесконечное переживание смерти («И принял смертную истому / Как незаслуженный покой»).

При этом автор находится одновременно и в своем личном времени, из которого он говорит «Он прав...», и в том времени, «когда он Пушкинскому Дому, / Прощаясь, помахал рукой...». Этот «памятник началу века» подспудно отсылает к еще одному началу века – к А.С. Пушкину. Об этом свидетельствует не только отсылка к блоковскому стихотворению «Имя Пушкинского Дома...», но и финальная строка стихотворения, написанная шестой формой 4Я с пропуском ударений на втором и шестом



слоге, редкой в советскую эпоху и достаточно распространенной в поэзии А.С. Пушкина. Таким образом, в финале цикла происходит создание временного и одновременно поэтического универсума, подспудно основанного на пушкинской гармонии и соединяющего в себе разные культурные эпохи.

Заканчивая анализ данных циклов, хочу еще отметить, что само построение их обоих несет в себе возвращение прошлого и объединение времен. Последнее стихотворение раннего цикла включает в себе некий абсолютно новый поворот темы, оно бросает на первые два зловещий пророческий отсвет, вводит ситуацию суда, ответом на котором и являются первые два стихотворения. Но чтобы это выяснить, необходимо от конца снова вернуться к началу цикла, чтобы хотя бы понять, к кому обращено «да» в первом стихотворении. Эта композиция, напоминая змею, кусающую себя за хвост, несет в себе явное возвращение прошлого.

В позднем цикле каждое последующее стихотворение как будто бы продолжает предыдущее, подхватывает вырвавшуюся тему. В самом деле, в конце первого стихотворения возникла тема памяти и силуэт А. Блока – а второе стихотворение развивает эту тему («И помнит Рогачевское шоссе» – «И в памяти черной пошарив, найдешь...»). В конце второго стихотворения сказано об А. Блоке как о голосе эпохи – а в начале третьего стихотворения звучит его голос («Тебе улыбнется презрительно Блок – / Трагический тенор эпохи» – («Он прав: опять фонарь, аптека...»). В этой структуре отражается бег времени с его постоянным присутствием прошлого в настоящем и будущем, с его диалектикой непрерывности и разломов, а также возвращением невозвратимого.

Кроме смысловой композиции, поздний и ранний циклы объединяют две ситуации, в которых явно выражаются закономерности культуры рубежа веков. Во-первых, это своеобразная предметная философия: акцентирование бытовых и предметных деталей необходимо еще и потому, что они в данном контексте воспринимаются как многозначное иносказание, и одно из его означающих – внутренний мир, а второе – время. Собственно, предметные реалии потому необходимо сохранять и вспоминать, что они – своеобразные опоры, островки устойчивости в текучести переживаний и неизменности в беге времени. Во-вторых, это ситуация превращения. Если в первом цикле, как мы помним, место, где были «сборища ночные», стало «местом казни долгой и стыда», то во втором цикле шкатулка памяти превращается в саму поэзию. Здесь мы наблюдаем пластичность, взаимопереходность реалий пространства. Действительно, русский модернизм эту сущностную переходность и оборотность предметов и явлений доводит до предела, и здесь они содержательно сконцентрированы внутри художественного мира произведения. Так отрефлектирована эпоха, ее релятивность. Характерно, что в этой ситуации множественности выбирать не надо, все это существует одновременно. Перед человеком в серебряном веке – веер возможностей, не все реализуются, но все проигрываются всерьез и до упора, все аналогии тут же воплощаются. В них человек и теряет



себя, ощущая, как он похож на тех, кто уже были, и обретает, т.к. непохожесть в данном случае выступает рельефнее.

Именно поэтому, возможно, к творчеству А. Ахматовой в целом неприложимо обычное определение лирического героя. Нет отдельного субъекта, завершено автором, авторская внеаходимость сомнительна. Скорее, здесь перед нами ряд ипостасей поэта и прошлого, а каждое стихотворение – и раннее, и позднее – встреча с собственной тенью. Это та ситуация, когда «там тень моя осталась и тоскует», «из прошлого восставши молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет». Тень автора, как и другие тени прошлого, появляющиеся в ахматовских стихах, внеположны авторскому сознанию, существуют вне его, однако связаны с ним и бегом времени, и мученической судьбой. Эти отношения между автором и героем основаны на совинности и сопричастности, и потому в данном случае можно говорить о «причастной внеаходимости» (М.М. Бахтин) автора, на основе которой и осуществляется возвращение прошлого.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 256.

Akhmatova A. Sbranie sochineniy: In 2 volumes. Vol. 2. Moscow, 1994. P. 256.

² Бродский И. Скорбная муза // Юность. 1989. № 6. С. 68.

Brodskiy I. Skorbnaya muza // Yunost'. 1989. № 6. P. 68.

³ Ахматова А. Проза о Поэме // Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 355.

Akhmatova A. Proza o Poeme // Akhmatova A. Sbranie sochineniy: In 2 volumes. Vol. 2. Moscow, 1990. P. 355.

⁴ Тагильцев А.В. Лирические циклы А. Ахматовой 40–60-х годов: к проблеме художественной целостности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2003. С. 18.

Tagil'tsev A.V. Liricheskie tsikly A. Akhmatovoy 40–60-kh godov: k probleme khudozhestvennoy tselostnosti: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Ekaterinburg, 2003. P. 18.

⁵ Слонимский А.Л. А. Ахматова. Белая стая // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. Т. 1. СПб., 2001. С. 172.

Slonimskiy A.L. A. Akhmatova. Belaya staya // Anna Akhmatova: pro et contra: Antologiya. Vol. 1. Saint-Petersburg, 2001. P. 172.

⁶ Жирмунский В.М. О «Белой стае» // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. Т. 1. СПб., 2001. С. 177.

Zhirmunskiy V.M. O «Beloj stae» // Anna Akhmatova: pro et contra: Antologiya. Vol. 1. Saint-Petersburg, 2001. P. 177.

⁷ Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 363.

Tomashevskiy B.V. Stilistika i stikhoslozhenie. Leningrad, 1959. P. 363.

⁸ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 228–229.

Gasparov M.L. Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika. Moscow, 2000. P. 228–229.

⁹ Там же. С. 106.



Ibid. P. 106.

¹⁰ Там же. С. 121.

Ibid. P. 121.

¹¹ Там же. С. 147–148.

Ibid. P. 147–148.



ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

И.И. Воронцова, С.Г. Чаплин (Москва)

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ АНТРОПОНИМОВ (сравнительный анализ русской и английской традиций)

В статье исследуются традиции присвоения личных имен собственных в русском и английском языках, рассматривается история образования традиций наименований, возникновения имен, фамилий, отчеств, а также методы адаптации имен под правила иной языковой системы. Проводится их сравнительный анализ и изучение возможных проблем, возникающих при переводе у носителей другого языка.

Ключевые слова: антропонимы; ономастика; имя собственное; фамилия; отчество; сравнительный анализ; транскрипция; транслитерация; транспозиция.

В последнее время все большее внимание лингвистов уделяется развитию ономастики, той роли, которую играет деятельность человека в процессах словообразования. Исследователями выделяются группы лиц, которые приобрели определенную известность, как в профессиональных кругах, так и за их пределами, и ставится задача выявления влияния антропонимов на языковую картину мира¹.

Уже при рождении человеку присваивается имя и фамилия, и в течение всей последующей жизни мы имеем дело с личными именами. В ономастике они относятся к категории антропонимов, сюда же входят и отчества, прозвища, псевдонимы. Мы будем определять антропонимы как отдельный класс имен собственных, объединяющий любые собственные имена, которые может иметь человек, в том числе личное имя, отчество, фамилия, прозвище, псевдоним и т.д. «Общим законом для всех языков, несмотря на чрезвычайную пестроту личных имен и несхожесть принципов именования, является то, что личные имена имели все люди во все времена и во всех цивилизациях»².

Из всех ономастических категорий личные имена были первыми, зафиксированными в документах. Несмотря на внешнюю простоту, эта тема гораздо сложнее и интереснее, чем может показаться на первый взгляд. Связано это с тем, что, во-первых, имена образуют комплексные системы внутри языка, а во-вторых, правила словообразования и наименования могут существенно различаться в разных странах и культурах.

Антропонимическая система каждого народа проходит свой собственный путь развития и становления, характеризующийся различной протяженностью во времени и историко-культурной насыщенностью. Антропонимы отличаются высокой информативностью, поскольку отражают практически все многообразие общественно-экономических, культурных,



религиозных, географических факторов, оказавших влияние на историческую судьбу народа.

Основа фамилии обычно отражает историю ее происхождения, и анализ фамилий показал наличие сходных способов их образования в русском и английском языках:

- от личных имен: *Иван – Иванов, John – Jones, Johnson*;
- от названий профессий: кузнец – *Кузнецов, smith – Smith*;
- от названий животных: волк – *Волков, fox – Fox*;
- от названий цветообозначений: белый – *Белов, brown – Brown*;
- по принадлежности к какой-либо национальности, по месту проживания: поляк – *Поляков, french – French*;
- по внешним признакам и особенностям человека: big – *Bigg, большой – Большой*;
- от библейских имен. Так, от имени святого *St. Lawrence* образовались фамилии *Lawrence, Lawson, Лаврентьев*.

При этом следует отметить некоторые различия.

Во-первых, в русском языке наблюдается противопоставление мужских и женских фамилий, что совершенно не характерно для английского языка. К примеру: *John White – Mary White*, а в русском языке *Иван Белов – Мария Белова*.

Во-вторых, в английском языке возможен взаимообмен между личными и фамильными именами: *Henry George – George Washington – Washington Irving – Irving Stone*, чего не наблюдается в русском языке.

Данные различия порой приводят к ошибкам в англоязычной художественной литературе, кинематографе, индустрии компьютерных игр, когда русским по происхождению персонажам присваиваются непредставимые в русском языке фамилии, такие как генерал *Владимир* или *Нина Каленков*.

Также заметим возможность в английском языке именовать жену через личное имя и фамилию мужа: *Mrs John Smith*. В русском языке на жену распространяется только фамилия супруга, но не его личное имя.

Рассмотрим сложившиеся в Великобритании традиции наименований. В Англии при рождении ребенок получает два имени: личное имя (personal name, first name) и среднее имя (middle name). В качестве наглядного примера можно взять такие широко известные имена, как Гилберт Кийт Честертон (*Gilbert Keith Chesterton*) и Алан Александр Милн (*Alan Alexander Milne*). Ребенку, как правило, могут дать от двух до четырех средних имен: Джон Рональд Руэл Толкиен (*John Ronald Reuel Tolkien*), Артур Игнейшус Конан Дойл (*Arthur Ignatius Conan Doyle*). Помимо личных имен в роли средних имен порой используются фамилии других людей, топонимы и т.д. А в Шотландии, к примеру, распространен обычай давать среднее имя по девичьей фамилии матери.

Обычно более важным считается первое имя, в то время как среднее имя в основном служит средством дополнительной индивидуализации. Однако бывают и случаи, когда основное имя вытесняется средним. Так,



знаменитый британский киноактер шотландского происхождения Томас Шон Коннери (*Thomas Sean Connery*) всему миру известен именно как *Шон* Коннери, и многие почитатели его таланта из других стран могут даже не подозревать о существовании его первого имени. Сами по себе средние имена являются довольно молодым подвидом антропонимов, появившись приблизительно в XVII в., значительно позже личных имен и фамилий.

Исторически имя личное первично, в то время как фамилия – вторична. Такие имена ветхозаветного происхождения, как *Abraham, Isaac, Samuel* и др., в современном русском языке сохранились в образованных от этих имен фамилиях: *Абрамов, Исаков, Самойлов* и др. Примечательно, что и на Руси, и в Англии люди именовались в зависимости от общественного положения. Представителей самой низшей категории зачастую звали исключительно по прозвищам (*nicknames*), из-за чего даже забывалось имя, данное им церковными служителями при крещении. Любопытно, что от подобных прозвищ в дальнейшем порой образовывались фамилии. Например: *Некрас – Некрасов*. Что же касается представителей знати, то их в обеих странах звали не только по имени личному, но и прибавляли при этом фамилию в английском языке и отчество в русском языке.

Почти каждое личное имя образует многочисленные сокращенные формы – дериваты, порой значительно отличающиеся от производного имени.

William à Will, Bill, Willy, Billy
Robert à Rob, Robbie, Bob, Bobbie

Дериваты в английском языке подразделяются на две основные группы: обычные сокращения и субъективно-оценочные формы, отличающиеся наличием окончаний *-y, -ey, -ie, -sy*. Полная же форма имени носит более официально-представительный характер.

Между тем, нельзя обойти вниманием такое явление, как использование деривата в качестве полноценной альтернативы полному имени. Многие публичные люди, актеры, писатели, деятели культуры известны широкой публике в первую очередь под сокращенными именами, к примеру, писатели *Рэй (Рэймонд) Брэбери* и *Терри (Тэрэнс) Пратчетт*, актеры *Эдди (Эдвард) Мерфи* и *Джим (Джеймс) Керри*. Использование деривата вместо обычного имени в некотором смысле приближает звездную персону к публике, а также придает ей большую индивидуальность, выделяя из группы носителей аналогичных имен. К подобной практике зачастую прибегают и политики, стремящиеся завоевать симпатии потенциальных избирателей. Можно вспомнить бывших президентов США *Джимми Картера (James Carter)* и *Билла Клинтона (William Clinton)* или, скажем, бывшего премьера Великобритании *Тони Блэра (Antony Blair)*. В целом, в англоязычных странах, в особенности в США, бытует более фамильярное обращение с личными именами высокопоставленных деятелей, чем в России. В русском языке подобное практически неприменимо. Порой некоторые представители эстрады пользуются сокращенными именами



(*Дима Билан*), но в целом использование сокращенных форм не на бытовом уровне характерно, разве что когда речь заходит о мире криминала (*Сашко Билый, Мишка Япончик*).

В отличие от русского языка, где в отношении одно и того же человека могут применяться разные варианты имени, в английском за человеком, как правило, закрепляется одна форма имени, которая становится основной. Как результат, в английском языке сильно размыта грань между сокращенно-уменьшительными формами и полными формой имен. Эмоционально-оценочный смысл в деривативы вкладывается в тех случаях, когда данный вариант контрастирует с общепринятой формой имени человека. Так, использование сокращенной формы имени Джорджа Буша может свидетельствовать об иронично-уничижительном отношении к нему. В качестве противоположного примера можно привести обращение к детям по их полному имени, когда взрослым нужно их наказать или серьезно с ними о чем-то поговорить (Томас Сойер).

Безусловно, ввиду различного восприятия деривативов носителями разных языков возникает и множество переводческих проблем. Русскоязычный посетитель Соединенных Штатов, столкнувшись где-либо с именем *Уильям Джефферсон Клинтон*, может поначалу не понять, что речь идет о хорошо известном ему президенте Клинтоне. Как уже упоминалось выше, сокращенные формы английских имен, как впрочем, и русских, порой могут существенно отличаться от своих полных версий, и далеко не всегда связь между ними наглядна и очевидна.

В то же время, носителей английского языка могут поставить в тупик многочисленные варианты принятых в русском языке сокращений (*Николай – Коля, Колька, Колян, Николаша, Коленька*). Использование деривативов зависит от возраста, от социальной группы (родители, учителя, коллеги, сверстники, друзья и др.), наконец, существенную роль могут играть и личные вкусы (кто-то предпочитает сокращенное имя Паша, кто-то – Павлик). Эмоциональный окрас сокращений также бывает совершенно разным, и определить его по форме дериватива не всегда возможно.

Особую же сложность для иностранцев представляют отчества, отсутствующие в подавляющем большинстве европейских языков. Помимо того, что сам смысл отчества не вполне понятен иностранцу, его порой достаточно легко спутать с фамилией. К примеру, англичанина или американца может совершенно запутать то обстоятельство, что отчество *Абрамович* и фамилия *Абрамович* – совершенно разные виды имен.

Само употребление отчества также является достаточно тонким моментом. Связка имя-отчество носит уважительно-официальный характер, в то время как использование исключительно отчества свидетельствует о фамильярном, либо даже уничижительном отношении к человеку. Безусловно, иностранцу, незнакомому с такой составной частью имени, весьма трудно разобраться с особенностями применения отчества, и в английских переводах русских имен их зачастую опускают. Можно также заметить, что во многих западных фильмах и книгах русские персонажи не имеют



отчеств. Такой подход делает эти имена понятнее англоязычной публике, но зачастую режет слух носителям русского языка. Весьма ярко это проявляется, к примеру, в тех случаях, когда молодые герои обращаются к собеседникам, которые значительно старше их по возрасту, только по имени. В России подобное обращение прозвучало бы весьма фамильярно и непочтительно.

Таким образом, вопрос межъязыковой адаптации имен представляется куда более серьезным, чем может показаться на первый взгляд. Каждый язык обладает собственной системой образования имен, отдельные части которой, а порой даже и вся система целиком, могут быть непонятны носителю другого языка.

При этом, говоря об именах собственных, следует обратить внимание еще на одну сторону онимов – их смысловую нагрузку, которая выражается по-разному.

В первую очередь, надо отметить, что все онимы, большая часть которых сегодня несет в себе лишь назывательную функцию, обладают собственным значением, которое во многих случаях стирается из человеческой памяти. Ярким примером тут могут служить антропонимы, многие из которых возникли в древние времена, и смысловая нагрузка которых потерялась во времени в силу различного рода обстоятельств. Так, многие европейские, в том числе и русские, имена были позаимствованы из древнегреческого, латинского и древнееврейского языков. К примеру, такое распространенное имя как *Иван* в переводе с иврита означает «*Помилуванный Яхве*», имя «*Александр*» переводится с древнегреческого как «*Защитник людей*».

Однако одним только этим сигнификативное значение антропонимов не ограничивается. В некоторых случаях оно включает в себя важный социальный компонент – указание на национальную принадлежность. Имена, которые приобрели статус национальных символов (*Иван*, *Джон*, *Ганс*, *Жак*), в других антропонимических системах могут восприниматься как чуждые. В данном случае можно говорить об особой группе имен – этнонимах. Этнонимы имеют репрезентативный смысл и воспринимаются как наиболее распространенные в соответствующей этнической группе (*Antonio*, *Moses*, *Julio*...). В определенных случаях смысл таких имен несколько видоизменяется. К примеру, во время Великой Отечественной войны имена *Ганс* и *Фриц* обозначали не просто нейтрального немца, а врага – солдата вермахта.

Нередко имена становятся символами каких-либо других социальных групп. Яркий пример – британские полицейские, которых часто обобщенно именуют *Бобби*. Вышеупомянутое имя *Жак* в Средние Века было не просто символом француза, а символом простонародья, отсюда же и название известного крестьянского восстания – *Жакерия*. В России подобными символами были такие имена, как *Прохор*, *Никодим* и др.

Со временем некоторые онимы теряют былое широкое распространение, и тогда они становятся олицетворением архаики, старины. Таковыми



сейчас являются многие староанглийские, старославянские имена.

Одновременно с этим сигнификантами становятся не только общие, широко распространенные онимы, но и индивидуальные, присущие известным людям, которые в силу определенных обстоятельств стали символами определенных культурно-социальных явлений. Подобные имена иногда называют эпонимами. Весьма к месту можно привести цитату из А.С. Пушкина: «мы все глядим в Наполеоны». Дело в том, что в ходе наполеоновских войн император Франции стал символом человека из низов, в итоге добившегося небывалой славы.

Подобные традиции эпонимии существуют в разных языках. Так, расхожим термином стало образованное от имени королевы Виктории определение «викторианский», являющееся синонимом таких слов, как «консервативный», «ханжеский». Фамилия легендарного режиссера и предпринимателя Уолта Диснея со временем превратилась в символ определенных правил и традиций в мультипликации. «Рубенсовские» формы, «тургеневские девушки» – количество подобных слов и словосочетаний велико и разнообразно. Некоторые из них распространяются из одного языка в другой, что облегчает их понимание представителями разных этносов. В первую очередь это относится к именам всемирно известных людей. Так, большинству жителей Европы и Америки не нужно объяснять, почему радикальных политиков порой именуют «второй Гитлер».

Деривативы образуются и от имен современных политиков и глав государств, чему во многом способствуют средства массовой информации. Можно привести в качестве примера *Тэтчеризм (Thatcherism)*, ставший синонимом неолиберальной политики. Большое количество лексических, синтаксических и смысловых ошибок из речей 43-го президента США Джорджа Буша-мл. привело к возникновению целого термина *Бушизм (Bushism)*.

В некоторых контекстах антропонимы уже практически полностью превращаются в нарицательные слова, поэтому при переводе на русский в целом представляется возможным поставить им в соответствие либо антропоним, который и в русском языке стал нарицательным, либо нарицательное слово.

К примеру: *Cicero* – Цицерон, красноречивый оратор; *Croesus*, *Rothschild*, *Rockefeller* – Крез, ротшильд, рокфеллер, богач; *Casanova*, *Don Juan* – Казанова, донжуан, покоритель женщин; *Gulliver* – Гулливер, великан; *Sherlock Holmes* – Шерлок Холмс.

Вместе с этим, зачастую подобные выражения носят более локальный характер и, скорее всего, будут непонятны представителям других народов, незнакомых с местной историей и культурой. Следует также упомянуть, что символическое значение имен собственных может быть завязано не только на традициях и особенностях конкретного народа, но и на более широких культурных общностях. К примеру, определенные имена-символы – на принадлежности к христианской, мусульманской, буддийской цивилизации. И в русском, и в английском языках имеется выражение «Фома



неверующий» (Doubtful Thomas), основанное на одном и том же персонаже из Нового Завета. Однако, даже несмотря на это, неподготовленный человек может не понять смысл выражения на чуждом ему языке. В ряде случаев требуются определенные пояснения или небольшие трансформации, облегчающие понимание отсылки или метафоры. Таким образом, символизм онимов носит весьма сложный характер.

Надо отметить, что помимо основной семантической группы антропонимов (имена реальных людей) существует группа имен вымышленных лиц. В первую группу входят: имена известных ученых, исследователей, политиков и членов королевских семей, поэтов, писателей, художников, композиторов, архитекторов, религиозных и исторических деятелей (*Dalton, Aristotle, Victoria, Shakespeare*), во вторую – имена мифологических героев и литературных персонажей (*Prometheus, Narciss, Pickwick*). Антропонимы из второй группы нередко становятся нарицательными, входят в крылатые фразы. Можно встретить такие выражения как *Дар Прометея*, а, к примеру, скупого и худого человека неодобрительно называют *Кошечем*. Порой антропологическое происхождение термина даже забывается в массовом сознании, и он начинает восприниматься многими людьми как обычное слово, не связанное с чьим-либо именем.

Следует сказать пару слов и о методике передачи имен с одного языка на другой. При их переносе в основном применяется метод транскрибирования, а в определенных случаях – транслитерация и транспозиция.

Произношение слова при транслитерации всецело подчиняется правилам принимающего языка. Ярким примером являются историко-мифологические имена. Также очень показательны христианские имена, ведущие свое происхождение из древнего иврита, латинского и древнегреческого языков. Возьмем уже упомянутое ранее имя *Йоханан*, от которого произошел целый ряд распространенных в европейских странах имен, каждое из которых адаптировалось под конкретный язык: русское *Иван*, английское *Джон (John)*, немецкое *Иоганн (Johann)*, французское *Жан (Jean)*, испанское *Хуан (Juan)* и др.

А в каких случаях и для чего применяется транскрибирование? Большинство онимов, хотя и должны идентифицировать описываемый предмет в любой культурно-языковой среде, все равно не могут избавиться от собственных национально-языковых свойств. Возьмем простейший пример – представители какой-либо национальности, находящиеся в иноязычном коллективе. В какой степени их имена сохраняют оригинальное произношение? При транскрибировании имена, как правило, не лишаются своего национального колорита, скажем, английские и испанские имена, имеющие общее происхождение с русскими, не адаптируются под реалии принимающего языка. Так, *Mark, Nicolas, Ann* остаются *Марком, Николасом* и *Энн*, а *John* и *Juan* не превращаются в *Ивана*, оставаясь двумя разными именами – *Джоном* и *Хуаном*.

Отдельным явлением являются закрепившиеся в русском языке ошибки при транскрибировании ряда имен. Ставший классическим в русском



перевод *Доктор Ватсон* из рассказов Артура Конана Дойля по правилам английского языка должен звучать как *Уотсон (Watson)*. Можно вспомнить и ряд немецких имен, к примеру, *Helmut, Johann*, которые в оригинале звучат, соответственно, *Хельмут, Йохан*, однако зачастую переводятся как *Гельмут* и *Иоганн*. Во многих случаях такие имена давно приняты официально и являются устоявшимися, традиционными вариантами перевода.

Помимо транскрипции и транслитерации существует еще и принцип транспозиции. Суть его в том, что имена собственные, имеющие общее происхождение, но различающиеся по написанию в разных языках, могут использоваться для передачи друг друга. Наглядной иллюстрацией являются имена из близкородственных языков. Профессор Д.И. Ермолович приводит в качестве примера паспортную систему СССР. В национальных республиках имена и фамилии в паспорте дублировались на русском и официальном языке национальной республики. Так, русские имена Николай и Павел в украинском варианте пишутся как Микола и Павло соответственно³.

Применительно к западноевропейским языкам транспозиция используется крайне редко и лишь в некоторых случаях. Как правило, это имена монархов, библейских персонажей, некоторых исторических деятелей, церковных иерархов. Так, английский король *Charles I* в русской традиции переводится как *Карл*, а не *Чарльз*, *Noah* – как *Ной*, можно вспомнить *Христофора Колумба*, имя которого в английском варианте пишется как *Christopher Columbus*, а в испанском – *Cristóbal Colón*. Следует заметить, что данная традиция может также вызвать определенные проблемы у рядового читателя, которому не так просто понять, почему, к примеру, король *Яков I* в английской литературе именуется *Джеймсом*.

Что касается метода калькирования, то он при переводе реально существующих имен практически никогда не применяется. Калькирование бывает незаменимо при работе с художественными текстами, где встречаются так называемые «говорящие» имена, однако в реальной жизни применение данного метода имеет смысл лишь при переводе прозвищ.

В связи со всем вышесказанным, становится понятно, насколько ответственно следует подходить к транскрибированию имен иностранного происхождения. Здесь присутствует ряд подводных камней, осложняющих процесс перевода. Одной из таких проблем являются онимы, чья этимология связана с мифологической тематикой. Перед переводчиком встает непростая дилемма: следует ли оставить, к примеру, имя *Moses* в оригинальной англоязычной варианте (*Мозес*), или же перевести его как устоявшееся в русском языке *Моисей*. В подобном случае может помочь более тщательное изучение текста художественного произведения для выяснения контекста, в котором подаются имена. Со всей тщательностью следует подходить также к именам неанглийского происхождения, присутствующим в англоязычных текстах. В данном случае, безусловно, надо следовать именно правилам транскрипции с языка оригинала.

В заключение хотелось бы еще раз отметить то, что ономастика яв-



ляется гораздо более серьезной наукой, чем может показаться на первый взгляд. Постоянное появление в современной периодической печати новых дериватов, образованных от антропонимов (например: *Clintonomics, Bushnomics, Putinomics*), пока не зафиксированных лексикографическими источниками, показывает, что деривация на базе антропонимов продолжает оставаться одной из неуклонно развивающихся в языковой картине мира. Традиции наименований в различных языковых системах и методика их адаптации под нормы другого языка представляют собой достаточно важные объекты изучения лингвистов. Поскольку же имена собственные являются одним из важнейших столпов как любой национальной культуры, так и межкультурной коммуникации, дальнейшие исследования в данной области могут только приветствоваться.

Среди основных направлений исследований видятся следующие:

- выявление номинативного потенциала отдельных семантических групп и видов антропонимов, поскольку антропонимы как класс имен собственных играют важную роль в пополнении класса имен нарицательных. При этом под номинативным потенциалом антропонимов понимается их способность обозначать объекты окружающей действительности. Номинативный потенциал антропонимов зависит от их принадлежности к определенной семантической группе и экстралингвистических факторов. Различные семантические группы обладают разным номинативным потенциалом. Наибольшее число дериватов образуют антропонимы, обозначающие имена основателей научных теорий, ученых. Мужские антропонимы имеют больший номинативный потенциал, чем женские, что является отражением традиционной андрогенной национальной картины мира, где главенствующая роль отводится мужскому началу в жизни общества;
- описание методики анализа функционирования антропонимных производных из произведений английских и американских авторов последних десятилетий, публикаций в Интернете. Использование в анализе интернет-сайта *BritishNationalCorpus*;
- использование результатов исследования, в частности, в подготовке дополненного издания словаря персоналий.

¹ Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. М., 2001. С. 63–75; Леонович О.А. В мире английских имен. М., 2002. С. 111–116.

Ermolovich D.I. Imena sobstvennyye na styke yazykov i kul'tur. Moscow, 2001. P. 63–75; Leonovich O.A. V mire angliyskikh imen. Moscow, 2002. P. 111–116.

² Горбаневский М.В. В мире имен и названий. М., 1987. С. 112.

Gorbanevskiy M.V. V mire imen i nazvaniy. Moscow, 1987. P. 112.

³ Ермолович Д.И. Указ. соч. С. 24.

Ermolovich D.I. Op. cit. P. 24.



SUMMARY

Theoretical Problems

V. Zubarev (Philadelphia, Pennsylvania, USA). Chekhov's Comedy of a New Type in the Light of Predispositioning Theory.

In her article Vera Zubarev proposes that the definitions of and about aspects of dramatic (but not dramaturgic) category are best articulated from the theoretical approach of general systems theory (by Bertalanffy), especially Aron Katsenelinbogen's predispositioning theory dealing with the system's potential. She addresses some important methodological omissions, as a result of which dramatic genre remains an unelaborated category. The dramatic in the present research is considered synonymous with the degree of strength and richness of characters' potentials. The concept of the comic is linked to the characters' limited potential and it has no relationship with laughter. The appearance of Balzac's and Chekhov's comedy posed new questions concerning the formation of protagonists' potential, namely, the integration of the part and the whole. Characters of the comedy of a new type (CNT) often remind one of characters of drama but in actuality they are quasi-dramatic. The CNT highlights the question of integrating an apparently strong part and the weak whole. Most importantly, such integration cannot be done intuitively; it requires an analytical approach to characters' potential and predisposition. The concept is supported by Chekhov's own analysis of his characters as the characters of quasi-strong potentials.

Key words: comedy of a new type; predispositioning theory; dramatic; comic; potential; quasi-dramatic; quasi-drama; aggregate; system; general systems theory.

S.S. Boyko (Moscow). "Unknown World of Faith": The Formation of a New Type of Literature.

This article deals with the analysis of one of the earliest examples of literature at the beginning of 21th century, which is characterized by the development of complex composite genres, with neutralization such opposition as the presence / absence of extraliterary function, "fiction" / "non-fiction", author's / non- author's text.

Key words: popular science book; extraliterary function of text; poetics; medieval literature.

A. Skubachevska-Pnevnska (Torun, Poland). Principles of Narration in University Novel. ("Possession" by Antonia Susan Byatt).

The article examines genre specificity of works belonging to the university novel. It poses the question about the correlation between university novel, detective story and romance novel. Chosen aspects of narration in university novel are analyzed through the example of "Possession" by Antonia Susan Byatt.

Key words: narration; campus novel; diversity; intertextuality.

Yu. Tushinska (Torun, Poland). "Cities-Killers" or Modern Polish City Detective.

The article discussed the issues of the changes in the modern Polish detective. In particular, it is examined the interest of authors and readers to the subgenre to urban



spaces. Article is an attempt to determine the place of this space in the modern criminal scheme. Chosen examples of detective fiction that emerged over the past fifteen years, i.e. detectives of 21st century, became the basis for the conclusions.

Key words: modern Polish detective; city game; city detective; space; geopoetics.

History of Literature

V.D. Kastrel (Moscow). **Literary Projections of “Tannhauser” by R. Wagner (O. Wilde, M. Kuzmin).**

The article discusses the novels “The Portrait of Dorian Gray” by O. Wilde and “Wings” by M. Kuzmin as texts that addressed to decadent subculture. Comparative analysis reveals similarities in both novels (the system of characters, narration structure, the appeal to canonical texts, to philosophical ideas and images of decadence). The characters listen to “Tannhauser” in both books, but the analysis of allusions shows diametrically opposite interpretations of hedonism of main characters. The scene of bacchanalia by M. Kuzmin is a declaration of the triumph of the flesh, in Wilde’s book “Tannhauser” is the work about the conflict between spirit and flesh, extending the Faustian theme of human nature’s tragic duality.

Key words: Wagner; Tannhauser; Venus; Antinous; Wilde; “The Portrait of Dorian Gray”; Kuzmin; “Wings”; decadence; Wagnerism; hedonism.

S.G. Burov, L.S. Ladenkova (Pyatigorsk). **Lermontov’s Pretexts in the Poem “The Sick, Who Became a Wave” by A. Vvedensky.**

In the article authors attempt to identify the Lermontov’s pretexts in the poem by A. Vvedensky “The Sick, Who Became a Wave”, as well as the characteristics of its use by the poet. The article concludes that Vvedensky doesn’t work with quotations, but with the complexes of meanings taken from the works of other authors. References to one or another pretext occur in waves, alternate throughout the poem. Each intertextual inclusion is autonomous. Usual logical correlations are absent. According to the OBERIU declaration which stated that «poetry – not semolina, which is swallowed without chewing, and about which immediately forget», the reader is invited to do an independent analysis on the restoration of the semantic context of images and links.

Key words: Vvedensky; OBERIU; Lermontov; intertextuality; pretext; influence.

E.Yu. Kozmina (Yekaterinburg). **“Gothic” Tradition in R. Matheson’s Novel “Somewhere in Time”: an Image of the World’s Border.**

The article examines the system of Gothic tradition’s elements in the fantastic adventurous historical novel by American writer Robert Matheson “Somewhere in Time”. The author makes a conclusion that common features create an image of the border of the world.

Key words: R. Matheson; “Somewhere in Time”; historical fiction; time travel; adventurous and philosophical fiction of the 20th century; border image of the world; Gothic tradition; romantic literature.



Interpretations

Yu.Yu. Danilkova (Moscow). The Composition of T. Storm's Novel "Rider On the White Horse" and its Artistic Functions.

The article discusses the artistic functions of the multilayer composition of T. Storm's novel "Rider on a white horse". The paper explores ways of representation in the novel in different perspectives: the inhabitants of the village, on the one hand, and the main narrator – on the other. The study identified two dominant genres inside the novel: a story and a legend, the boundaries between them are shaky.

Key words: legend; tradition; frame; narrator; folklore; literary self-reflection.

T.D. Pronina (Moscow). Performative Strategy of "Ode to Beethoven" by O.E. Mandelstam.

The author conducts a study of genre invariant odes on the material of one of the poems by Osip Mandelstam. The category of genre is used as an instrument of in-depth reading of a literary text. The paper develops a theoretical conception about the lyric poetry as performative form of artistic writing.

Key words: lyrics; genre; ode; performativity; strategy.

M.V. Yaure (Moscow). Rome in "Doctor Zhivago".

The article describes the transformation of the doctrine "Moscow as the Third Rome" in Russian urban literature of the first half of 20th century. The eschatological plot of Eternal city's falling is analyzed in spatial aspect on the novel "Doctor Zhivago" by Boris Pasternak.

Key words: literary studies; B. Pasternak; "Doctor Zhivago"; city text; Moscow as the Third Rome.

I. Jandl (Graz, Austria). The Structure of a Theatrical Production and Mikhail Bakhtin's Concept of Dialogue.

M.M. Bakhtin's works on dialogue, his theory of the novel, is adapted for the analysis of a theatrical production. From a narratological perspective, Bakhtin reveals textual levels, which are subsequently elaborated in the *model of narrative communication*. From an aesthetic perspective, Bakhtin regards dialogue as "pivotal to the text" and therefore as an artistic value. The paper pursues both approaches on the material of P.N. Fomenko's plays. The categories adapted to the theory of drama permit a systematisation of Fomenko's theatrical devices and underline the symbiosis between formal innovation and aesthetic properties.

Key words: theory of drama; theatre; model of narrative communication; M.M. Bakhtin; dialogue; P.N. Fomenko; metalepsis.

Study of Poetry

E.M. Svetsitskaya (Donetsk, Ukraine). Analysis of Metro-rhythmic Composition of Early and Late Cycles "Three Poems" by Anna Akhmatova.

The article is an analysis of the rhythmic-sense unity of two Akhmatova cycles with



the same name “Three Poems”. The author comes to the conclusion that fundamental unity of the early and late cycles reveals the relation that Akhmatova herself called “showing a photographic plate”, when “they were all there already”. Akhmatova’s poetic system is treated as originally formed continuity.

Key words: Akhmatova; lyrical cycle; lyrical subject; continuity.

Translation Studies

I.I. Vorontsova, S.G. Chaplin (Moscow). Particular Features of Anthroponyms Formation (Comparative Analysis of Russian and English Traditions).

The article addresses traditions of personal proper names appellation in the Russian and English languages, surveys the history of denominational traditions for names, surnames, patronymics, along with methods of name adaptation under the rules of another language. The comparative analysis and studies of the hurdles that might arise in translation for speakers of other languages are performed.

Key words: anthroponym; onomastics; proper name; surname; patronymic; comparative analysis; transcription; transliteration; transposition.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бойко Светлана Сергеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГГУ. Специалист по русской литературе и критике XX в., творчеству Б.Ш. Окуджавы.
E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Буров Сергей Глебович – доктор филологических наук, доцент кафедры литературного и журналистского мастерства Пятигорского государственного лингвистического университета. Научные интересы: творчество Б.Л. Пастернака, литература Серебряного века, интертекстуальный анализ, эзотерика, фольклор.
E-mail: sb06@mail.ru

Воронцова Ирина Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка РГГУ. Научные интересы: ономастика сквозь призму лингвокультурологии, компаративистика в обучении лексике в английском и русском языках как иностранных, вопросы перевода имен собственных.
E-mail: iravorontsova1@gmail.com.

Данилкова Юлия Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур РГГУ. Область научных интересов: германистика; история немецкой и австрийской литературы XIX–XX вв.
E-mail: magic20052@yandex.ru

Зубарева Вера – доктор филологических наук Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США). Основатель новой теории драматического жанра и чеховской комедии нового типа (КНТ). Преподает в Пенсильванском университете искусство принятия решений в литературе, кино и шахматах, основываясь на теории предрасположенностей профессора Арона Кацнельнбойгена. Автор 15 книг, включая монографии и сборники поэзии, прозы и литературной критики. Пишет и публикуется на русском и английском языках.
E-mail: vera@ulita.net

Кастрель Вера Дмитриевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Научные интересы: сравнительно-историческое литературоведение; английская и русская литература рубежа XIX–XX вв.; «вечные» герои Мировой литературы; русская беллетристика начала XX в.; неподцензурная литература советской России 1960–1980-х гг.
E-mail: kastrelvera@gambler.ru

Козьмина Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: авантюрно-философская фантастика XX в., поэтика романа-антиутопии, поэтика исторического романа.
E-mail: klen063@gmail.com



Ладенкова Людмила Сергеевна – врач анестезиолог-реаниматолог Медицинского центра амбулаторного диализа (Кисловодск, Ставропольский край). Научные интересы: творчество А.И. Введенского, Б.Л. Пастернака, литература Серебряного века.
E-mail: lsl290284@gmail.com

Пронина Татьяна Дмитриевна – студентка историко-филологического факультета РГГУ (направление «Компаративистика»). Научные интересы: теория литературы, нарратология, перформативные стратегии лирического дискурса, неотрадиционализм, творчество Осипа Мандельштама.
E-mail: loui_xiv@mail.ru

Свенцицкая Элина Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Донецкого национального университета (Украина). Член Национального Союза писателей Украины с 2002 г. Область научных интересов – русская литература серебряного века; теория повествования; специфика художественного слова; проблемы интерпретации литературного произведения.
E-mail: elinasvm@mail.ru

Скубачевска-Пневска Анна — доктор филологии, адъюнкт кафедры теории литературы Института польской литературы, Университет Николая Коперника, Торунь (Польша). Научные интересы: теоретическая поэтика, методология и история литературоведения, теория романа, интертекстуальность.
E-mail: skubpnie@tlen.pl

Тушиньска Юстина – магистр польской филологии, аспирант кафедры теории литературы Института польской литературы, Университет Николая Коперника (Торунь, Польша). Круг научных интересов: теоретическая поэтика, методология литературоведения, жанры криминальной литературы.
E-mail: jus.tuszynska@gmail.com

Чаплин Сергей Григорьевич – выпускник РГГУ (2014, второе высшее образование, специальность «Перевод и переводоведение»), лингвист, переводчик с двумя рабочими языками перевода.
E-mail: mcdouglas@mail.ru

Яндль Ингеборг – магистр (Mag. phil.), научный сотрудник Университета Граца имени Карла и Франца (отделение славистики). Научные интересы: Серебряный век, нарратология, сравнительное литературоведение, ритмические и звуковые приемы в лирике.
E-mail: ingeborg.jandl@edu.uni-graz.at

Яуре Марина Владимировна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: проблемы фокализации в творчестве Б. Пастернака, К. Вагинова, М. Булгакова.
E-mail: Alhora@yandex.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Boyko Svetlana S. - Doctor of Philology, professor at the New Russian Literary History Department of Institute for Philology and History, RSUH. Specialist in Russian literature and criticism of 20th century, creative works by B.Sh. Okudzhava. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Burov Sergey G. – Doctor of Philology, assistant professor at the Department of Literary and Journalistic Art at Pyatigorsk State Linguistic University. Research area: B.L. Pasternak's creative work, literature of the Silver Age, intertextual analysis, esoterics, folklore. E-mail: sb06@mail.ru

Chaplin Sergey G. – RSUH graduate (2014, second degree, specialization “Translation and Translation Studies”). Linguist, translator, interpreter with two working languages. E-mail: mcdouglas@mail.ru

Danilkova Julia Yu. – Cand. of Sc. (Philology), assistant professor at the Department of Comparative History of Literatures, the Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: Germanic studies; the history of the German and Austrian literature of the 19 and 20th centuries. E-mail: magic20052@yandex.ru

Jandl Ingeborg – Mag. Phil., research fellow at the University of Graz and the Franz Karl (Department of Slavic Studies). Research area: the Silver Age, narratology, comparative literature, rhythm and sound techniques in the lyrics. E-mail: ingeborg.jandl@edu.uni-graz.at

Kastrel Vera D. – Cand. of Sc. (Philology), senior researcher at the Institute of World Literature, RAS. Research area: comparative studying in literature; English and Russian literature of the 19–20 centuries; “eternal” heroes in the world literature; Russian fiction literature of the early 20th century; uncensored literature of Soviet Russia 1960–1980-s. E-mail: kastrelvera@rambler.ru

Kozmina Elena Yu. – Cand. of Sc. (Philology), associate professor of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, candidate for a doctor's degree at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research area: adventure-philosophical fiction literature of the 20th century, poetics of dystopian novel, poetics of the historical novel. E-mail: klen063@gmail.com

Ladenkova Ludmila S. – doctor-anesthesiologist of Medical Center of Outpatient dialysis (Kislovodsk, Stavropol Krai). Research area: creative works by AI. Vvedenskiy, B.L. Pasternak, the literature of the Silver Age.



E-mail: lsl290284@gmail.com

Pronina Tatiana D. – student of Institute of Philology and History, RSUH (specialization – “Comparativistics”). Research area: theory of literature, narratology, performative strategies lyrical discourse neotraditionalism, creative works by O. Mandelstam.
E-mail: loui_xiv@mail.ru

Skubachevska-Pnevska (Skubaczewska-Pniewska) Anna – Dr. of Philology, an adjunct at the Literary Theory Department at the Institute of Polish Literature, Nicolaus Copernicus University in Torun (Poland). Research interests: theoretical poetics, the methodology and history of literature, the theory of the novel, intertextuality.
E-mail: skubpnie@tlen.pl

Svetsitskaya Elina M. – Doctor of Philology, professor of the Russian Literature Department, the Donetsk National University (Ukraine); a member of the National Writer’s Union of Ukraine since 2002. Research interests: Russian literature of the Silver Age, narratology, the art of fiction, interpretation of a literary work.
E-mail: elinasvm@mail.ru

Tushinska Yustyna – Mag. of Polish philology, postgraduate at the Literary Theory Department, Institute of Polish Literature, Nicolaus Copernicus University in Torun (Poland). Research interests: theoretical poetics, methodology of literature, genres of crime literature.
E-mail: jus.tuszynska@gmail.com

Yaure Marina V. – postgraduate of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of History and Philology, the Russian State University for the Humanities. Research interests: problems of focalization in the Pasternak’s, Vaginov’s and Bulgakov’s works.
E-mail: Alhora@yandex.ru

Zubareva Vera – Doctor of Philology, University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA). The founder of a new theory of dramatic genre and the comedy of a new type by Chekhov (CNT), specialist in art of decision making in literature, film, and chess, based on the theory of predispositions by Aron Katsenelinboigen. Author of 15 books, including monographs and collections of poetry, prose and literary criticism.
E-mail: vera@ulita.net



Научное издание

Новый филологический вестник

Перевод на английский Е.Ю. Сокрута
Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Подписано в печать 01.08.2014.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru