



*Новый
филологический
вестник*



№ 4(31)
2014

Москва 2014

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 4 (31) ‘ 2014

The New Philological Bulletin

№ 4 (31) ‘ 2014

Москва
2014

Moscow
2014

Новый филологический вестник
№ 4 (31) ' 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: (495) 250-68-44

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

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2014 г.
© Российский государственный гуманитарный университет, 2014 г.

The New Philological Bulletin
№ 4 (31) ' 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 (495) 250-68-44

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

Теория литературы. Текстология

Д.А. Зеленин (Москва)
«Quid sit emblema?»: «философия изображений» XVII в. (от теоретической рефлексии Э. Тезауро до иезуитской практики).....10

О.А. Богданова (Москва)
Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт, В.Л. Комарович, Ю.А. Никольский).....21

Н.Н. Кириленко (Москва)
Диалог в классической трагедии и комедии (специфика жанра).....34

И. Яндль (Грац, Австрия)
Диалогическое в постановках Петра Фоменко.....49

О.В. Федунина (Москва)
Жанры криминальной литературы (спецкурс для студентов филологических специальностей).....61

Русская литература

О.Л. Довгий (Москва)
«Магический кристалл» и «Русалка»: к теме «Пушкин и Барри Корнуолл».....79

О.Е. Незовибатько (Самара)
Гоголь и Паскаль (к вопросу о литературно-философских сближениях).....90

В.Ш. Кривонос (Самара)
«Записки сумасшедшего» Л. Толстого: текст и нарративная интрига.....101

С.Г. Буров, Л.С. Ладенкова (Пятигорск)
«Элегия» А.И. Введенского: мотив смерти в заглавии и эпиграфе.....110

О.А. Лекманов (Москва)
Тимур Кибиров на фоне Булата Окуджавы.....124

Д.М. Магомедова (Москва)
История русской лирики XVIII – начала XX вв. Программа курса для магистратуры.....145



Литература народов стран зарубежья

Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород)
Проблемы личной идентичности в эпоху шведского «Дома для народа»: «Апрельская ведьма» М. Аксельссон.....130

Обзоры и рецензии

Ю.В. Шатин (Новосибирск)
Чудо – остров: география поэтики и поэтика географии. Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. 226 с.....155

Сведения об авторах.....163



Contents

Theory of Literature. Textual Studies

D.A. Zelenin (Moscow)
 “Quid sit emblema?”: “Philosophy Images” in 17th Century (from
 Theoretical Reflection by E. Tesaurio to Jesuit Practice).....10

O.A. Bogdanova (Moscow)
 Aesthetic Ideas by B. Christiansen and Russian Science about
 Dostoevsky in the 1910–1920s. (M.M. Bakhtin, B.M. Engelhardt,
 V.L. Komarovich, Y.A. Nikolsky).....21

N.N. Kirilenko (Moscow)
 Dialogue in Classical Tragedy and Comedy (Specific of Genre).....34

I. Jandl (Graz, Austria)
 Dialogic in P.N. Fomenko’s Plays.....49

O.V. Fedunina (Moscow)
 Genres of Criminal Literature (Special Course for Students of
 Philological Specialty).....61

Russian Literature

O.L. Dovgy (Moscow)
 “Magic Crystal” and “Mermaid”: to the Theme of “Pushkin and Barry
 Cornwall”79

O.E. Nezovibatko (Samara)
 Gogol and Pascal (Towards Literary and Philosophical Convergence)...90

V.S. Krivonos (Samara)
 The “Diary of a Madman” by Leo Tolstoy: Text and Narrative
 Intrigue.....101

S.G. Burov, L.S. Ladenkova (Pyatigorsk)
 “Elegy” by A. Vvedensky: Motive of Death in Title and Epigraph.....110

O.A. Lekmanov (Moscow)
 Timur Kibirov against the Background of Bulat Okudzhava.....124

D.M. Magomedova (Moscow)
 The History of Russian Poetry of 18 – early 20 Centuries. The Programme
 for Master’s Degree.....145



Foreign Literature

D.V. Koblenkova (Nizhny Novgorod)
 Problems of Personal Identity in the Era of Swedish “Homes for the
 People”: “The April Witch” by M. Axelsson.....130

Surveys and Reviews

Y.V. Shatin (Novosibirsk)
 Miracle Island: Geography Poetics and Poetic Geography.
 Gornitskaya L.I., Larionov M.Ch. The Place that doesn’t exist... Islands in
 the Russian Literature. Rostov-on-Don: Publishing House of SSC RAS,
 2013. 226 p.....155

Abstracts.....158

List of Contributors.....165

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

Д.А. Зеленин (Москва)

«QUID SIT EMBLEMA?»: «ФИЛОСОФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ» XVII В.

(от теоретической рефлексии Э. Тезауро до иезуитской практики)

Данная статья посвящена теоретической рефлексии над эмблемой в XVII в. в рамках как «итальянской» группы академиков, обсуждавшей композиционные особенности жанра импрезы, ярчайшим представителем которых стал Эммануэле Тезауро, выдвинувший собственную концепцию сочинения эмблем; так и в рамках Общества Иисуса, которое активнейшим образом популяризовало книги эмблем в широких народных кругах, а также использовало их в педагогических целях при собственных школах. В данной статье большое внимание уделено становлению так называемой «философии изображений» XVII в., развившейся в рамках иезуитского сообщества, поддержанной такими его представителями, как К.Ф. Менестрие и Я. Мазен, чей историко-философский труд рассматривается с точки зрения эмблематики.

Ключевые слова: эмблема; эмблематика; импреза; Тезауро; «философия изображений».

Период XVI–XVII вв. был временем активнейшего создания и последующего переплетения разнообразных «репрезентационных» жанров: иероглифики, иконологии, энигмы, просопографии и др., в число которых органично входит и эмблематика. Следует признать, что, зародившись на широчайшем культурно-историческом фундаменте, эмблема парадоксальным образом едва ли не целый век развивалась вне какой-либо теоретической рефлексии, поскольку ее создатель – «отец эмблематики» Андреа Альчиато – не оставил никакого внятного теоретического обоснования своей выдумки. Именно это и привело к разноголосице определений эмблемы и ее художественного канона в академических кругах теоретиков; по всей видимости, необходимо согласиться с тем, что и сами современники эмблематики недостаточно осознавали, в чем кроется ее сущность, и не могли прийти к единому мнению на этот счет.

Вся бурная теоретическая полемика о репрезентационных жанрах разворачивается в Европе с момента выхода в 1555 г. трактата Паоло Джовио «Диалог об импрезах любовных и военных», и, развиваясь сперва в кругах итальянских академиков (С. Аммирато, Д. Рушелли, Т. Тассо, Э. Тезауро), в XVII в. эта дискуссия плавно перетекает в основном в иезуитские круги, где наиболее значимыми фигурами стали такие отцы-иезуиты, как Н. Коссен, Я. Мазен и К.Ф. Менестрие, на которых мы отдельно остановимся ниже. Если «итальянское направление» больше занималось обсуждением жанра импрезы, его композиции и внутренней соразмерности его частей, то «иезуитское направление» скорее теоретизировало так называемую «философию изображений» (как свидетельствует одноименный трактат К.Ф. Менестрие) в наиболее общем виде. Целью данной статьи является

последовательное рассмотрение и анализ вектора теоретической мысли от так называемого «итальянского» к «иезуитскому» направлению, а также выявление эволюции воззрений на эмблему и, наконец, обзор того, какую роль играла эмблема в духовных и жизненных практиках иезуитов.

В качестве отправного момента нам – для наилучшего понимания сути и роли эмблемы – следует определиться с различием эмблемы и существовавшей параллельно ей импрезы. Главная проблема, решавшаяся представителями итальянской академической мысли, берет начало из установленного еще Горацием «locus classicus» – «ut pictura poesis» («поэзия словно живопись») и других подобных формул, как, например, в «Риторике к Гереннию» Псевдо-Цицерона: «Поэма говорящей картиной, а картина молчаливой поэмой быть должна» («Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse»).

В 1555 г. Паоло Джовио опубликовал свой «программный» трактат со сводом пяти правил по составлению совершенной и безупречной импрезы:

- 1) должна соблюдаться соразмерность между «телом» (визуальное) и «душой» (словесное);
- 2) значение герба не должно быть слишком непонятным, чтобы нельзя было обойтись без помощи сивилл, но также и не слишком очевидным для понимания каждого простолюдина (plebeius);
- 3) прежде всего, герб должен выглядеть красиво, а именно представлять собою нечто усладительное для взора, точно звезды, огонь, вода и т.д.;
- 4) в них не должно быть изображения человека;
- 5) подпись – «душа» импрезы – должна быть составлена на ином языке, нежели тот, на котором говорит ее иллюстратор.

Наибольший теоретический резонанс вызвало разделение двух элементов импрезы на «душу» и «тело». Об этом, конечно, говорили и раньше, например, Марио Эквикола в трактате «Речь об изображении» (1541) («Поэзия превосходит живопись <...> в такой же степени, как и душа превосходит тело») и Бенедетто Варки в «Книге о красоте и грации» («Поэты подражают тому, что находится внутри, а именно идеям и движениям души, художники же по большей части подражают внешним характеристикам, то есть один – сущности, другой – чертам вещей»), но только Джовио выдвинул тезис о «должной соразмерности» между «телом» и «душой». Не углубляясь в дебри, скажем лишь, что если рассмотреть, в каких областях научного знания лежали иные интересы теоретиков импреза, станет ясно, почему в теоретических трактатах словесное превозносилось намного выше визуального. Большей частью академики были скорее историками, биографами, авторами исторических трактатов и т.д. Визуальное, по сравнению со словесным, было низведено, и многие трактаты, в отличие от сборников «imprese illustri», обыкновенно не иллюстрировались, за рядом исключений (Баргальи, Капаччио).

Из всех теоретиков импрезы Эммануэле Тезауро стал первым, кто в программных установлениях определил ее отличия от эмблемы, и именно на него в этом вопросе ссылались такие поздние теоретики, как К.Ф. Менестрие. Тезауро признавал, что в Академиях жанр эмблемы зна-



чительно уступает импрезе в популярности, среди народа же «эмблемам больше достается восторгов, нежели Гербам»¹. Характерно, что практически весь «Трактат об эмблемах» (1654) у Тезауро строится на основе установления сходств и различий герба и эмблемы. Если обобщать, то схожи они, во-первых, по параметрам «духа» и «души», во-вторых, по принадлежности к символам, которые человек постигает как чувствами, так и умом, и, наконец, по своей риторичности, т.е. по способности убеждать или разубеждать.

Важнее рассмотреть, что нового предлагает эмблема по сравнению с импрезой.

1) Прежде всего, если импреза (или герб) передает некоторое личностное сообщение («устремляюсь высоко»), то эмблема представляет собой *общее* назидание о человеческом бытии (скажем, «sic transit gloria mundi»). Эмблема, таким образом, ориентируется на «вечные ценности», тогда как импреза – на потребности индивида.

2) Если герб героичен и изобретателен по содержанию, то эмблема должна быть более доступна и легкопостижима. Подпись у гербов – краткая, загадочная («освещая, [она] оттеняет и, оттеняя, освещает означаемое качество»)², у эмблем – более подробно изъясняющая назидание. Ни один теоретик никогда не устанавливал незыблемых критериев для объема подписи; как правило, это четверостишие, но везде бывают отступления. В рамках общей риторической направленности XVII в. подписи эмблем дополнялись еще и пространным научным комментарием, толковавшим подчас далеко отступавшие от самого изображения смыслы эмблем.

3) Важный тезис состоял в вопросе достаточности материала для постижения смысла. Если взять герб без изображения, то его сущность понять невозможно (отсутствует «доказательство по подобию»); сущность эмблемы постижима и без рисунка, поскольку эпиграмма сначала описывает, а после – толкует (что, как и всякий эмблематический «канон», не является универсальным в эмблематике).

Если взять один из самых знаменитых гербов – герб Людовика XII, который из всех теоретиков импрезы не обсуждал только ленивый, то мы увидим, что на нем изображен дикобраз и подпись «Cominus et eminus» (ближним и дальним), поясняющая, что король готов расправляться с врагами как ближними, так и далекими. Краткостью девиза и обусловлена туманность его смысла. Классическая *эмблематическая эпиграмма* по сути «толкует» предмет так, что изображения ему и не требуется, изображение скорее призвано остроумно проиллюстрировать смысл. Для наглядности сравним эту импрезу с эмблемой из анонимной «Выбранной эмблематы» (1704) под названием «Защищен от всякого своим оружием»: «Никакие нападки злой собаки не тревожат бесстрашного дикобраза, / Который своей железною гривой находится в безопасности от укусов».

Остальные различия двух форм для нас сейчас менее существенны: это положения о том, что подпись к эмблеме лучше сочинять самому, а не заимствовать; что в эмблеме можно размещать несколько предметов или существ, а также лица, тогда как для импрезы это нежелательно. (Напомним, что, начиная с Джовио, импреза воспринималась как в высшей степени компактная форма, и комментаторы предостерегали составителей



импрез от изображения большого количества объектов в «теле импрезы» и слов в подписи, что должно было служить беглости восприятия, незамедлительному представлению идеи интеллекту.)

И, наконец, последним пунктом было различие их предназначений: импреза – для щита, эмблема – для покоев, фриз, арок и т.д. Добавим только, что эмблема, будучи трехчастным построением, иногда могли сокращаться до двухчастных импрез, и, наоборот, с наличием подписи импрезы могли превращаться в эмблемы.

Немаловажно, что наивысшим критерием ценности эмблемы в тезауровской концепции изобразительных жанров является так называемый *concetto*, или степень остроумности, поэтому Тезауро отмечает, что не всякая Эмблема бывает основана на *сродстве* изображаемого, но тем она интереснее, когда способна вывести доказательство *от противоположного*. Так, один грек придумал эмблему, где сопоставил Палладу и Бахуса, выведя назидание, что оба божества способствуют укреплению тела: первая – умашениями, второй – возлияниями, действующими на сердце. Другой же грек, увидев, как на картине Лоза (опьянительница народа) цепляется своими «усами» за зеленую Оливу (девственный стебель Паллады), составил иную Эмблему, где вывел, что вино «невместно девицам»³.

Между тем, *concetto* как художественный принцип включает в себе достаточно широкий спектр понятий, в который входит и игра словами, и каламбур, а также неожиданная метафора, антитеза или же парадокс. Когда в эмблеме между вещами возникает синтетическая связь, она позволяет создавать смелые взаимосвязи, представляющие свободную игру ума, или, как ее называет Тезауро, «чудесное могущество интеллекта». Согласно ему, оно состоит в двух природных талантах: пронизательности и эклектизме.

«Пронизательность проникает в самые отдаленные и мельчайшие качества объекта, будь то субстанция, материя, форма, акциденция, качество, причина, результат, цель, симпатии, антипатии <...> имена собственные, которые обнаруживаются во всех объектах, сокрытых или открытых. Эклектизм же, с другой стороны, сопоставляет все эти элементы между собой или отдельный субъект с субъектом, он связывает и разделяет их, прибавляет их друг к другу и вычитает, порождает одно из другого, описывает одно через другое <...> И создатель эмблемы остроумнее всего тогда, когда осведомлен об этом и умеет сочетать самые несочетаемые детали»⁴ (курсив мой – Д.З.).

Итак, в своем «Трактате об эмблемах» Тезауро, на основе противопоставления эмблемы и импрезы, первым выводит принцип составления «совершенной эмблемы», последовательно толкуя три ее части как «тему», «фигуру» и «подпись», и добавляет обязательный критерий Остроумия. Он также указывает, что, сходясь с импрезами в онтологической дихотомии «души» и «тела», эмблемы принципиально отличаются от них своей содержательной установкой, поскольку являются носителями не личностных, но назидательных сообщений и нацелены на самые широкие интерпретаторские круги. Труд Тезауро образовал важный задел в составлении теоретического учения об эмблеме в XVII в., которое будет далее продол-



жено в трудах иезуитского направления теоретической мысли.

Практика эмблем в Обществе Иезуитов

Разговор об Обществе Иисуса лучше начать, обратившись к данной Э. Тезауро дефиниции эмблемы:

«...се общедоступные символы <...> которые <...> впечатываются в книги, с приличным описанием и объяснением, для пользы общенародной науки.

В сем определении видя слово: *общенародной*, не понимай: внятное для бессмысленной черни, ибо здесь все же ведется о тех посредственных умах, кои и латыни не чужды, и к людской словесности хотя немного да прикоснулись...»⁵.

Если Тезауро лишь открыто признавал, что эмблема, в отличие от импрез, предназначена для более обширных кругов, чем только академические, то Иезуитское Общество сыграло огромную роль в становлении и популяризации эмблемы в самых широких школьных и народных кругах в XVII в. Действительно, эмблемы стали неотъемлемой частью общественных мероприятий, которые организовывали иезуиты в XVII в.: они вывешивались на стенах школ в праздники, прикреплялись на театральные рампы и триумфальные арки во время процессий. Их эмблематические сочинения представляют собой целый набор ситуаций, сравнимых с механизмами драматургического произведения, когда намерение постановщика непосредственно связано с ожиданиями зрителя. Театральный элемент этих эмблематических сочинений тем более усиливался, когда они делались частью иезуитских школьных сценических постановок, частью «драматического действия».

Но этим не исчерпывался основной вклад иезуитского сообщества. Для уяснения важности и широты всей их религиозной деятельности следует напомнить, что наибольшее «хождение» эмблематика первоначально имела в придворных и «элитарных» академических кругах. Еще с первого труда Альчиато, который он, кстати сказать, предназначал для своих весьма просвещенных друзей-гуманистов, сразу наметилась тенденция к составлению так называемых «посвятительных эмблем», будь то государи или их придворные (то же можно наблюдать и у первых последователей Альчиато, например, в книгах эмблем Юния Адриана и Иоанна Самбука), – и в этих кругах она служила непосредственным педагогическим интересам воспитания «общественной элиты». Однако с появлением в конце XVI в. первых сборников так называемых «священных эмблем» – и, в частности, первой протестантской книги эмблем Жоржетты де Монтене «Сто христианских эмблем» (1584) – эмблематика вырывается из тесного окружения академий и начинает интегрироваться в широкую педагогическую деятельность. Именно употребление образов для распространения религиозных и дидактических наставлений и позволило Иезуитам сыграть господствующую роль в использовании аллегорических образов и в распространении эмблематической практики. В течение следующих двух столетий Иезуитами были изданы более чем 240 подобных трудов, что сыграло важную роль в возникновении духовной литературы Контрреформации.



Совершенно естественно, что большая «общедоступность» символов эмблематического языка была весьма на руку создателям трудов религиозной направленности, которые большей частью предназначались для малограмотных людей, таким образом, гораздо легче постигавших евангельскую вест посредством изображений. Восприняв древнюю идею о том, что художественное искусство служит инструментом для обучения невежественных, Католическая Церковь дала эмблемам по сути новую ниву для распространения, а кроме того, активно использовала их и для борьбы против разного рода ересей. Эта образность священного текста, будучи столь доступной для легкого и сжатого постижения священной истории, охотно признавалась основным инструментом религиозного воспитания народа.

После Тридентского Собора Иезуитами была опубликована серия иллюстрированных эмблемами катехизисов, предназначавшихся для безграмотных и для детей; в них были собраны как простые правила, поясняющие благочестивую жизнь, так и более сложные, дававшие ответы на теологические вопросы. Основным намерением иезуитов являлось распространение религиозного наставления как среди самых малоимущих людей, так и в целом по всему свету. Наиболее соблазнительным в этой идее была простота языка эмблем, создававшая двойную или, лучше сказать, двуязычную семантическую плоскость: образную и словесную. Одногласный язык Священного Писания входил в прямое соприкосновение с основанным на аллюзии, воскрешении в памяти и на символах языком образов. Со временем эта незатейливая практика стала приобретать различные формы: из эффективного обучения несведущих она вскоре начала превращаться в тонкие изысканные умственные игры и разгадывание образных загадок в наиболее воспитанных кругах и салонах. Общество Иисуса сыграло значительную роль в воспитательной деятельности как молодой общественной элиты, так и неимущей среды, и, наконец, получило простую и неограниченную возможность благовествования за пределами своих государств.

С содержательной точки зрения эмблемы стали, как мы указали выше, элементом драматургической практики Общества Иисуса, и положения так называемой «философии изображений» послужили здесь весьма удобным методологическим подспорьем.

Скажем пару слов об одном из этих представлений: в 1622 г. канонизация двух основателей Общества Иезуитов – Игнатия Лойолы и Франциска Ксаверия – вызвала много торжественных праздников и спектаклей. Текст одной из постановок, «Игнатий в Монсеррате», отпечатан в 1623 г., и в 3 сцене II акта был театрализован выезд различных рыцарей: на щите каждого был начертан девиз на латинском языке, которым они, в лучших традициях искусства импрезы, передавали свое сообщение о том, каким образом они сокрушат врага. Такого рода манифестация привлекала внимание к достоинствам и свойствам личности этих рыцарей. Об этой мотивации упоминал и Э. Тезауро, говоря, что таким образом они обозначают «угрозы посредством символом на щитах и в не меньшей степени сражаются своим интеллектом, нежели своими руками; и иногда они наносят даже более глубокие раны тонкостью своих острот, нежели своими мечами».

Можно сказать, что эти «миролюбивые оружия эрудиции» использова-



лись как для обучения в иезуитских школах, так и для представления в театрах, что способствовало воспроизведению и моделированию рыцарского духа в студенческой среде. В иезуитских школах особое внимание обращалось на приемы интуитивного воспитания детей, поскольку интерпретация, а в дальнейшем и творение эмблем требовали хорошей эрудиции. С целью оживить чтение и упростить понимание текстов методика интуитивного воспитания использовала различные художественные приемы, когда для большей доступности исторического повествования рисовалась карта с изображением городов и рек, которые пересекал герой в своем приключении. Такие инструменты, как эпитафии, надписи со статуй, нумизматика, использовались для обучения истории Рима и контекстуализации сцен античной жизни. Эмблемы же требовались не для вспомогательных дисциплин, но для более серьезных разделов науки: так, известное иезуитское сочинение «Ratio studiorum» (План учений) 1599 г. содержало рекомендацию, чтобы профессора риторики использовали «выходные дни ради занятий менее известными предметами, такими, как иероглифы, эмблемы и энигмы, а также вопросами, связанными с поэтическими техниками (эпиграммы, эпитафии, оды, элегии, эпические жанры, трагедии)...» и т.д. Эмблемы или аллегорические картины с краткими максимами были в большом ходу при иезуитских школах, ведь поскольку они состояли из афоризмов и поучений, то и считались наиболее подходящими образчиками для наставления нравственным истинам. Более того, по убеждению иезуитов, они легко поддавались интуитивному постижению. Отец-иезуит К.Ф. Менестрие писал, что искусство эмблем представляет собой не что иное, как «искусство изображения нравов и демонстрацию в изображениях действий Природы ради поучения людей»⁶.

Еще одной иезуитской «*idée fixe*», о которой следует сказать, был труд по схематизации богатейшего и разнороднейшего эмблематического материала, накопившегося за десятки лет. Главными деятелями на этой ниве стали два отца-иезуита, Филиппо Пичинелли и К.Ф. Менестрие, которые предприняли беспрецедентную попытку привести всю эмблематику в порядок и в благопристойный вид. Поскольку в теоретических кругах тезис о том, что «все, что ни есть под солнцем, может служить материалом для эмблемы», был вполне очевиден, то еще более очевидной делалась необходимость внести в систему эмблем порядок и рационалистическое начало. К этому добавлялось и положение о том, что мир – это одна великая эмблема Бога и что посредством эмблемы можно узреть божественного Творца. Из всех схематизаторов наиболее амбициозную попытку предпринял Пичинелли. За много лет тщательной и кропотливой работы по сбору материала для своей эмблематической энциклопедии под названием «*Mundus symbolicus*» он набрал информации на 25 книг общим объемом более 1200 страниц мелкого шрифта. Суть его неохватного компендиума достаточно проста: весь трактат делился на две части «*corpora naturalia*» (природные тела) и «*corpora artificialia*» (искусственные тела). В 1 книге 1 части разбирались небесные тела, в следующей книге – подлунный мир, стихии, затем люди, персонажи древнего мира, затем библейские истории, животный мир и т.д. Вторая часть давала исчерпывающее представление о творениях, созданных человеком – от зданий и музыкальных инструментов до домашней утвари. В последней, 25-й книге разбирается все то,

чему не нашлось места в предыдущих книгах. Можно сказать, что трактат Пичинелли, хотя и не был первым компендиумом такого рода⁷, но превзошел всех своих предшественников по фундаментальности и по стремлению соотнести разноплановые понятия. Так Пичинелли удалось попытка придать хаотическому разнообразию вещей видимость порядка, оформив их в своего рода символическую базу данных.

Теория эмблем в Обществе Иезуитов

Но иезуитский вклад в развитие эмблематики в XVII в. не ограничивался одной пропагандистской, издательской и педагогической деятельностью; ряд иезуитов также сделали значительный вклад в разработку так называемой «философии изображений». Как было показано в первой части данной статьи, в течение XVI в. теоретические дискуссии о правилах сочинения эмблем в основном разворачивались вокруг определения ее составных частей, «души», «тела», «фигуры», «подписи» и т.д. В XVII же веке начал набирать популярность тезис о том, что, вне зависимости от схожести или различия эмблемы и девиза с иными аллегорическими формами, они остаются элементами риторики, поддающейся анализу в аристотелианской терминологии. Стали появляться труды, продвигавшие дискуссию о риторической природе двух визуальных форм. В 1598 г. А. Сципионе в трактате «Колесо» определил эмблему как «узел из слов и вещей»⁸, тем самым дав более богатую почву для размышлений о связи между текстуальным и визуальным элементами эмблемы. Образ узла предполагает то единство значения, которое делает две этих формы выражения взаимодополняющими, а ядро дискуссии состоит в том, как воплощаются их взаимоотношения. В этом смысле язык эмблемы остается скрытым за теми риторическими процессами, которые их порождают, поскольку эмблема являет собой не что иное, как воплощение умственного труда своего создателя. Это можно подкрепить тем, как Т. Тассо пояснял некоему графу Аверзе в своем «Диалоге», что есть эмблема: это «выражение замысла души, производимое с помощью аналогичных и соответствующих образов»⁹.

По убеждению иезуитов, эмблема, будучи овеществлением концепта, должна устанавливать соответствия между идеей и двумя элементами (текстуальным и визуальным). Еще Тезауро писал о том, что наилучшая реализация концепта достигается посредством метафоры, т.е. того, что обозначает одно через другое, а не через себя («будучи порождением разума не в меньшей степени, чем слова, метафора во всех жанрах выражает один концепт посредством другого, весьма отличного от него: так она выражает схожее в несхожем») ¹⁰. Но касательно того же девиза Людовика XII Тезауро писал: «Если бы Король Людовик хотел просто сказать “я убью всех своих врагов и вблизи, и вдали”, тогда бы он выразился прямо и в простой манере. Однако для изображения этого концепта он выбрал знак с образом дикобраза, животного, которое может выстреливать шипами издалека; это метафора и это девиз»¹¹. Однако концепция Тезауро о метафорической сущности девиза, где метафора совмещена с риторической функцией, произвела по сути переворот в классической риторической тра-



диции, согласно которой метафора относилась к категории «ornatus», фигуре украшения или орудия подчеркивания уже сформированной мысли.

Эта идея метафоры в эмблеме как основания для мысли была подхвачена и углублена современником Тезауро, немецким отцом-иезуитом Якобом Мазеном, опубликовавшим свой огромный труд «Зерцало образов оккультной истины» («Speculum imaginum veritatis occultae») в 1650 г. Свой подход он основывал на ренессансной эмблематической традиции и, вдохновляясь «Иконологией» Ч. Рипа, называл свою теорию эмблематического сочинения «ars iconystica» или «ars symbolographica». Это его искусство базировалось на центральной роли, которую «res picta» играет по отношению к «verba», т.е. визуальное по отношению к вербальному. Обобщая, можно сказать, что его анализ эмблематических сочинений обосновывает превалирование образа и подчиненную по отношению к нему роль слова.

Трактат Мазена многоаспектен. Он является философским, поскольку трактует «философию изображений», историческим – потому что охватывает историческое многообразие форм, но, кроме того, и этимологическим, потому что в нем устанавливаются родственные отношения между многими терминами, как, например, «fictio», «formare» и «figurare». Это позволяет Мазену использовать термин «forma» как синоним слова «figurare» (изображать), а также применять механизмы построения метафор для построения образов и эмблем: «Imago, uti sermo est, alia propria, alia translate, seu figurata» («Образ – как и слово, используется как в буквальном, так и в метафорическом или образном смысле»). Далее Мазен проводит различие между трудом «художника» и «иконографа»: задача первого – изображать реальность, поэтому он должен стремиться изображать вещи максимально близко к их первоначальному значению; задача иконографа – как у поэта, напротив, изображать «imago figurata» (художественный образ), наделяя его метафорическим значением, чтобы изображение уходило за грани реального.

И принципиальная философская новизна автора трактата здесь заключается как раз в том, что для умения создавать эти «imagines figuratae» (и устанавливать взаимоотношения между репрезентируемым и означаемым) Мазен предлагает новый род мышления и аргументации – *Argis nova argutiagum* (новое искусство выразительности, фр. *argutie*), – роль которого состоит в том, чтобы поразить воображение зрителя словами и мыслями, зачастую посредством противопоставлений и парадоксов; тем самым обращение Мазена к новой эстетике постулирует новизну и неожиданность всякого визуального жанра, и в том числе эмблемы. Для Мазена, как указывает Б. Филиппи¹², как и для Аристотеля и Квинтилиана, важнейшей логической связкой является схожесть предметов (как можно более отдаленных друг от друга) *significans* (знака) и *significatum* (означаемого), ведь именно эта связка определяет весь смысл не только словесной метафоры, но и всего изображения.

Казалось бы, Мазен определил твердое основание для эмблемы, но этого недостаточно для проникновения в ее суть: расшифровка ее представляется остроте ума тех и только тех, кто достаточно посвящен в конструкции такого рода. Вся прелесть от работы с эмблемой состоит в том интеллектуальном усилии, которое требуется для разгадки ее смысла; и удовольствие от расшифровки заключается в процессе «узнавания» зна-



чения и прохождения того же пути (правда, в обратном направлении), которым шел сочинитель эмблемы. Об этом механизме упоминал еще Э. Тезауро, писавший, что он служит основой «двойного удовольствия» между тем, кто «сочиняет», и тем, «кто понимает»: «...ибо первый счастлив оживить свое благородное творение внутри разума последнего, который, в свою очередь, счастлив могуществом своего интеллекта усвоить то, что пронизательно скрывает первый»¹³. Эта взаимосвязь развивается как вид «игрового умолчания», основанного на раскрытии того, что сокрыто и неспособно говорить; того, что скорее очерчено в наброске, нежели дано полностью. Удовольствие от работы с эмблемой приходит в ходе игры, когда разум человека подходит к постижению действительного смысла эмблем, нередко отличного от того, какой представляется на первый взгляд.

Расшифровка эмблем была совершенно обычным занятием в школах при Обществе Иисуса. На самом деле эмблематические сочинения, которые становились предметом толкования на занятиях риторикой, вывешивались на стенах школ каждые два месяца, а также в честь важных праздников. Эти временные декорации, периодически изменявшие облик школьных комнат, частично задумывались для того, чтобы развивать навыки учащихся для того, чтобы кроме простой репрезентации и буквального значения слов они учились «видеть» дальше; и надо полагать, что со временем учащиеся начинали постигать принципы расшифровки эмблем, делаясь не только «искусными созерцателями», но и потенциальными «сочинителями» оных.

Хотя надо признать, что в целом в иезуитской деятельности не все столь радужно, как может показаться на первый взгляд, ибо ради достижения целей своей пропаганды ряд Отцов нередко прибегали и к приемам «напоказ» (например, в названиях), и к чересчур популярным в народной среде литературным формам альманаха, гороскопа или так называемых «советов от гадалки» или ворожей, чтобы народ все же захотел приобрести их продукцию. Кроме того, Иезуиты не брезговали и демонстрацией самих себя. Д. Мэннинг приводит случай, когда на празднование столетия со дня основания Иезуитского Общества была выпущена роскошнейшая книга эмблем «Imago primi saeculi» («Образ первого века»), которая была отмечена общественной критикой янсенистов, посчитавших неподобающим, что такое роскошество гравюр (а книга была поистине богато украшена!) соседствует с принесенными ими обетами бедности.

Как бы то ни было, но иезуиты были действительно мастерами на щедрые эмблематические празднования и церемонии. Под их эгидой в XVII–XVIII вв. устраивались эмблематические балеты, мадригалы, геральдические показы и т.д. Так, например, книга Карола Бовио «Rhetoricae suburbanum» содержит целый набор элегантных форм празднества, среди которых оды, эмблемы и театральные постановки. В целом же данная книга прославляет героев и героические деяния Христианской Веры в выгравированных эмблемах, хотя там есть и «голые эмблемы», в которых описываются изображения. Однако они не только излагаются и толкуются на бумаге, но также весело исполняются и поются. Так в недрах иезуитского братства «философия изображений» создала прочный фундамент не только для религиозного воспитания юношества, но и для эмблематизации самой жизни.



- ¹ *Tezauro* Э. Подзорная труба Аристотеля. СПб., 2002. С. 367.
Tezauro E. Podzornaya truba Aristotelya. Saint-Petersburg, 2002. P. 367.
- ² Там же. С. 369.
Ibid. P. 369.
- ³ Там же. С. 371.
Ibid. P. 371.
- ⁴ Там же. С. 51.
Ibid. P. 51.
- ⁵ Там же. С. 368.
Ibid. P. 386.
- ⁶ *Menestrier C.-F.* L'art des emblems. Paris, 1674. P. 3.
- ⁷ *Caussin N.* Polyhistor Symbolicus. Paris, 1634.
- ⁸ *Scipione A.* Il Rota ovver delle Imprese del Signor Ammirato Scipione nel qual si ragiona di molte imprese di diversi eccellenti autori, e di alcune regole, e avvertimenti intorno questa material. Florence, 1598.
- ⁹ *Tasso T.* Dialogo dell'Imprese. Naples, 1594. P. 17.
- ¹⁰ *Tezauro* Э. Указ. соч. С. 164.
Tezauro E. Op. cit. P. 164.
- ¹¹ Там же. С. 330.
Ibid. P. 330.
- ¹² *Filippi B.* The theater of emblems // Diogenes. 1996. Vol. 44, Issue 175. P. 80.
- ¹³ *Tezauro* Э. Указ. соч. С. 11.
Tezauro E. Op. cit. P. 11.



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ Б. ХРИСТИАНСЕНА И РОССИЙСКАЯ НАУКА О ДОСТОЕВСКОМ В 1910-1920-Е ГГ.

(М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт,
В.Л. Комарович, Ю.А. Никольский)

В статье показан процесс формирования достоевсковедения как науки на рубеже 1910–1920-х гг. на фоне общего методологического становления литературоведения под влиянием неокантианского выделения «наук о культуре», обладающих не только отличным от естественных «наук о природе» предметом исследования, но и самостоятельным, «индивидуализирующим», методом. Рассмотрены пути проникновения идей известного эстетика-неокантианца Б. Христиансена в российские научные круги: рецензии на немецкие издания в российской периодике, перевод на русский язык его книг, статьи и заметки в журнале «Логос», обучение ряда будущих российских ученых в заграничных центрах неокантианства, семинары и студенческие общества в Петроградском университете. Именно эстетике Христиансена молодое российское достоевсковедение обязано появлением в своем методологическом арсенале таких понятий, как личностный характер художественной формы и телеологическое единство художественного произведения, и таких категорий, как эстетический объект, доминанта и отчасти полифония.

Ключевые слова: Б. Христиансен; Достоевский; неокантианство; Петроградский университет; литературоведение; методология; достоевсковедение.

Бродер Христиансен (1869–1958) – датский философ, эстетик, ученик известного фрейбургского профессора философии, неокантианца Г. Риккерта. Христиансен разделял с Риккертом учение о двух типах наук: о природе (изучающих безразличные к ценностям явления, метод которых является «генерализирующим», обобщающим, дающим возможность образовывать общие понятия путем логического подведения под них единичных явлений) и о культуре (у которых «индивидуализирующий» метод, ориентированный на познание неповторимых, единичных, уникальных, особенных явлений), – а также представление о ценностном характере последних; он применил выводы Риккерта к области эстетики и, уже, искусствознания. В эстетике Христиансена также просматриваются идеи А. Шопенгауэра о воле как основном начале мироздания.

Известность Христиансена в России началась в 1900-е гг., когда были опубликованы его книги «Психология и теория познания», «Теория познания и психология познавания: Теория познания, ее задача, метод и отличие от психологии» (по-видимому, два разных перевода одного немецкого издания¹), но особенно глубокий след в русской культуре первой трети XX в. оставила книга «Философия искусства»². Рецензии на его работы печатались в центральных журналах – «Вопросы философии и психологии» (Л. Ляшкевич, 1908, кн. II (92), март-апрель), «Весы» (Андрей Белый, 1908, № 4), «Логос» (Б.п., 1910, кн. I; Ф. Степун, 1912–1913, кн. 1–2) и др. Христиансен неоднократно упомянут во второй и третьей частях мемуарной трилогии Андрея Белого – «Начало века» и «Между двух ре-



волюций» – как один из источников становления русского символизма и один из авторитетов в кружке Э.К. Метнера. Еще в 1910 г. Белый цитирует «Философию искусства» в своих авторских комментариях к «Эмблематике смысла», обнаруживая знакомство с немецким изданием книги Христиансена (1909). Кроме того, в автобиографическом очерке Белого «Почему я стал символистом...» (1928) автор «Философии искусства» упоминает, наряду с Риккертом, в немногочисленном ряду неокантианских «*маститостей*» в метнеровском «Логосе», где, по мнению Белого, происходила «пере-перебронировка заданий символизма»³.

В литературе также отмечено, что взгляды Христиансена учитывались и развивались П.А. Флоренским, Н.А. Бердяевым, а также – молодыми опоязовцами-формалистами и ранним М.М. Бахтиным. Так, Флоренский в трактате «Смысл идеализма», объясняя платоновское выражение «видеть идею», пришел к выводу о том, что «живое существо – это наиболее наглядное проявление идеи» как единства разнородных состояний, в то время как мгновенный фотографический снимок – пусть точное, но искусственное, мертвое воспроизведение. Воссоздавая живое бытие в его идеальной сущности при помощи красок, мрамора и бронзы, художник воспроизводит не кратковременное положение, как это делает фотограф, а сливает в единое целое выражения, относящиеся к различным отрезкам времени, и, таким образом, создает гармоническое единство. Флоренский иллюстрировал это утверждение выдержками из книги Христиансена «Философия искусства», в которой указывалось, что портреты, написанные великими голландскими, немецкими и итальянскими мастерами, являются синтезом различных выражений, слитых в одно гармоническое целое. Так, например, в складках рта показывается «возбуждение и напряжение воли», а в «глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта»⁴.

Сочувственно упоминал датского философа и Бердяев в своей этапной книге «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» («Примечания и экскурсы»):

«Обычные эстетики и философии искусства должны быть отнесены к раздражающему своей ненужностью типу литературы... Отрадное исключение представляет книга Б. Христиансена «Философия искусства». Христиансен не только философ, но и человек художественно чуткий. У него можно найти ряд ценных истин, несмотря на ложность его исходной философской точки зрения (он принадлежит к школе Риккерта). Христиансен глубоко понимает, что в искусстве есть настоящее откровение о человеке. «В человеке должно быть нечто, что жаждет самооткровения, и его откровением может быть искусство». «Философия искусства», стр. 156. «Искусство указывает человеку путь к самому себе. В нем, в этом искусстве, которое может быть праздной забавой и для многих бывает только ею, заложена и другая возможность: стать для человека самооткровением абсолютного», стр. 157. «В этой обманчивой игре (искусства) одно мы постигаем несомненно: себя самих. Мы приблизились к себе; среди призрачного вот что остается настоящим и правдивым: я таков и вижу себя таким, что для меня это переживание означает подъем и достижение. Я нахожу и узнаю свою тоску, ибо в призрачном мире я конкретно переживаю то, что могло бы ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: действовать в сфере, подобной той, куда возносит меня



искусство. В призрачном действии над отражением идеального я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическим. В этом, думаю мне, призвание художника: разрешить души от пут жизни и давать голос молчанию внутри нас, чтобы мы слушали его и открывались себе. Искусство... раскрывает нам безобманно наше собственное существо», стр. 158. «То, что жаждали узреть мистики в своих экстазах и погружаясь в глубь собственного «я», то создают художники и предлагают всякому, кто близок им по духу», стр. 159. Христиансен также прекрасно раскрывает творческую природу всякого эстетического восприятия и внечувственный, сверхэмпирический характер всякого художественного произведения: «Эстетический объект возникает путем особого вторично-творческого синтеза, и внешнее произведение служит лишь средством, побуждающим зрителя к этому синтезу. Эстетический объект, таким образом, не может быть зафиксирован; он не заключается в мраморе, на полотне, в сочетании тонов, но должен всякий раз возникать заново: отсюда возможность его непонимания или понимания ложного... Мы утверждаем, что содержание художественного произведения внечувственно; мы считаем пустым всякое произведение, в котором строение чувственных форм не позволяет им явиться выражением внечувственного. Мы говорим, что дело не в красках, линиях и тонах как таковых, даже не в видимом образе изображенного предмета, но в том невидимом, которое стоит за образом и его формами, и что последовательность тонов имеет значение только как чувственный выразитель внечувственной мелодии», стр. 197. Это глубокое место должно быть противопоставлено всем сторонникам эстетического сенсуализма»⁵.

Одобрительные ссылки на Христиансена находим и в работах А.Ф. Лосева 1920-х гг. Основной лосевской претензией к неокантианству было отсутствие в нем «эйдетики» как сферы априорных религиозных смыслов. Тем не менее, саму идею приоритета смысла (сущности) над эмпирическими фактами (явлениями) Лосев с философами-неокантианцами полностью разделял. В примечаниях к «Диалектике художественной формы» (1926) Лосев, среди близких ему в понимании художественной формы мыслителей (от Платона до Гегеля и философов начала XX в.), особо выделил Христиансена, «который анализирует степени вхождения чувственных дат в художественную форму, превращающих последнюю в нечувственное созерцание»⁶. И далее русский философ резюмировал: «Тайна искусства, можно сказать, заключается в этом совмещении невыражаемого и выражения, смыслового и чувственного, «идеального» и «реального» <...> Лик художественной формы сияет этими подвижными и устойчивыми, как бы вращающимися сами в себе световыми лучами смысла, смысловыми и умными энергиями невыразимого»⁷.

Роль эстетики Христиансена в истории русского формализма обстоятельно исследована в статье В. Гречко⁸. Посредником между датским философом и феноменом формальной школы в России стал, по мнению В. Гречко, В.Э. Сеземан, после окончания Петербургского университета продолживший образование в Марбурге и Берлине, а с 1915 г. ставший приват-доцентом Петербургского университета, где в 1916 г. вел семинар по эстетике. Сеземан придавал большое значение книге Христиансена «Философия искусства», развитым в ней учениям о «доминанте» и «дифференциальных ощущениях». В начале 1920-х гг. Сеземан, опираясь на терминологию Христиансена, попытался исправить установленное по-



следним разделением на объективность чувственно данного внешнего произведения и субъективность процесса синтеза «эстетического объекта» в акте восприятия, указав на то, что оба эти момента составляют нераздельное предметное единство в непосредственном художественном восприятии, т.е. «эстетический объект обладает полновластной реальностью лишь в живом художественном восприятии»; познание и понимание «эстетического объекта» «достигается только через непосредственное переживание того творческого акта восприятия, который создает этот объект»⁹. Исходя из этого Сеземан пришел к выводу о том, что «всякий эстетический объект являет собою не только некоторое завершенное в себе единство, но обладает также известной внутренней расчлененностью (сохраняющимся в единстве многообразием элементов), и притом в двояком отношении»: в самостоятельности частей и в композиционном единстве ряда эстетических факторов и моментов¹⁰.

Интерес к идеям Христиансена, как эстафетная палочка, передался от Сеземана сначала В.М. Жирмунскому и Б.М. Эйхенбауму, затем – В.Б. Шкловскому, В.В. Виноградову, Ю.Н. Тынянову, Р.О. Якобсону. Обратим внимание на то, что понятие «доминанта», воспринятое русскими формалистами от Христиансена, взято последним из теории музыки и затем, через общеэстетическую почву, перенесено на явления других искусств, в том числе художественной литературы. Забегая вперед, отметим, что такое же происхождение имеет понятие «полифония», также, возможно, подсказанное русским литературоведам (но уже не формалистам) еще в 1910-х гг. Христиансеном – в его учении о сопровождающих «доминанту» мотивах, усиливающих ее своим созвучием или контрастом, окружающих ее игрой вариаций¹¹. В то же время, необходимо отметить, что о полифонии (многоголосии) как об аналоге хоровой соборности в противовес «индивидуальному монологу» еще в 1908 г. писал Вяч.И. Иванов в работе «Две стихии в современном символизме»:

«В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган, служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола <...> соборным авторитетом созвучно поддержанного голосами или орудиями общего одушевления»¹².

Первым аналогией романа Достоевского с полифонической музыкой провел В.Л. Комарович, затем – Бахтин, чье определение «полифонический роман» приобрело широкую известность.

Установлено, что один из участников «круга М.М. Бахтина», в котором формировались идеи будущего открывателя «полифонического романа», – П.Н. Медведев – еще в витебский период рассматривал, вслед за Христиансеном, искусство как ценностно ориентированный «эстетический объект»¹³. «Философия искусства» Христиансена является одним из источников статьи самого Бахтина «Ученый сальеризм» (1924)¹⁴, в которой он переосмыслил понятие «эстетический объект». В работе «Проблема содер-



жания, материала и формы в словесном художественном творчестве», написанной (но не изданной) в 1924 г. для журнала «Русский современник», Бахтин постоянно подчеркивал, что материал «является только техническим моментом»¹⁵ творческого процесса, орудием свершения «эстетического объекта» – некоего нематериального образования, понятия которого, как отмечает Н.К. Бонецкая, было заимствовано Бахтиным у Христиансена¹⁶ и которое есть «оформленное содержание». Да и само представление о структуре «эстетического объекта»: «материал, содержание и форма» – буквально восходит к книге датского эстетика¹⁷.

Очевидно, что идеи Христиансена были общим достоянием научно-художественной среды России со второй половины 1910-х гг. Особенно интенсивно они циркулировали в петербургских университетских семинариях профессоров С.А. Венгерова и А.К. Бороздина, откуда вышли многие будущие известные литературоведы разных направлений: Тынянов и Эйхенбаум, с одной стороны, В.Л. Комарович, Б.М. Энгельгардт и Ю.А. Никольский – с другой. Если воздействие идей Христиансена на становление и развитие русской формальной школы уже было рассмотрено в упомянутой работе В. Гречко, то влияние датского философа на начальный этап научного достоевковедения в России отмечено пока только в связи с ранним творчеством Бахтина. Другие молодые ученые, писавшие о Достоевском в 1910–1920-е гг., до сих пор оставались в этом аспекте вне зоны исследовательского внимания. А ведь рецепция идей датского философа в гуманитарной студенческой среде Петербурга 1910-х гг. во многом дала импульс тому методологическому повороту, который произошел в изучении Достоевского в это время: от психологизма – к исследованию «мира сущностей», от «принципа мирозерцания» – к «принципу формы», от дискретного анализа персонажных идей и идеологий – к рассмотрению художественного произведения как целого, как «телеологического единства»¹⁸. (В кавычках даны заглавия разделов в известной работе Вяч.И. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», впервые напечатанной в журнале «Русская мысль» – 1911. № 5, 6). Постараемся восполнить имеющийся пробел.

При этом необходимо иметь в виду, что воздействие Христиансена, безусловно, только один из факторов обозначенного поворота, наряду, например, с работами символистов, в первую очередь – статьей Иванова «Достоевский и роман-трагедия», и другими источниками. Вопрос о возможном предварительном знакомстве Иванова с «Философией искусства» Христиансена пока не прояснен, однако в первой книжке журнала «Логос» (1910) рецензии на немецкое издание названной книги датского философа (1909) и на книгу Иванова «По звездам. Статьи и афоризмы» (1909) идут практически одна за другой. Иванов входил в круг авторов «Логоса», во многом следовавшего неокантианской традиции (в кн. 1 за 1911 г. опубликована его статья «Л. Толстой и культура», несущая на себе следы знакомства с идеями Риккерта: связанность понятий «культура» и «ценность», стремление к освобождению от «психологии» как части «наук о природе» и т.д.). Известна, однако, полемическая позиция Иванова по отношению к неокантианству в целом: так, в 1910-е гг. в противостоянии неославянофильского издательства «Путь» с его идеей самобытного русского мировоззрения и международного философского ежегодника «Логос» с



его программой сверхнационального философского единства Иванов явно склонялся к «Пути». Тем не менее, позиция Иванова не была однозначной. Так, в статье «Заветы символизма», убежденно развивая оригинальное мировоззрение религиозного символизма, он писал, подразумевая Риккерта и его школу: «Учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего “да” или “так да будет”, которым воля утверждает истину как ценность, помогает нам, – стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, – уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка...»¹⁹.

Предварительно заметим, что становление науки о Достоевском происходило в контексте общего методологического самоопределения науки о литературе как части «наук о культуре», которое стимулировалось четко поставленной в 1910 г. Риккертом задачей «развития понятия, определяющего общие интересы, задачи и методы неестественно-научных дисциплин, и в разграничении их от методов естествознания». «Наукам о культуре», по мнению Риккерта, «приходится защищать свою самостоятельность от натурализма, провозглашающего естественно-научный метод единственно правоммерным» и выработать другой, «принципиально отличный от него способ образования понятий», основанный на «понятии культуры» как «совокупности фактически общепринятых ценностей»²⁰. (Первая публикация этой работы на русском языке была осуществлена в 1911 г. под редакцией С.И. Гессена).

Один из центров этого процесса в конце 1910-х гг. находился в стенах Петроградского университета: как свидетельствовал Жирмунский в своей статье-манифесте 1919 г. «Задачи поэтики», под «разнообразными влияниями» (в том числе А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Андрея Белого, Иванова и др.) в годы Первой мировой войны «вопросы методологии истории литературы сделались предметом общего интереса в университетских кружках Петрограда и Москвы (например, в собраниях Пушкинского кружка при Петроградском университете); вопрос о пересмотре методов изучения литературы чаще всего приводил к решению, что поэзия должна изучаться как искусство и что обычные построения проблем истории культуры на материале художественной словесности должны уступить место поэтике исторической и теоретической»²¹. Жирмунский обильно пользовался категориями и терминологией Христиансена, ставшей, видимо, общим местом университетских штудий, хотя прямо на датского эстетика не ссылался.

Известно, что юный Борис Энгельгардт после окончания гимназии, весной 1909 г. уехал в Германию, где четыре семестра занимался теорией познания, общей методологией наук и эстетикой у крупнейших ученых-неокантианцев, в том числе у Христиансена. В 1911 г. он вернулся в Россию и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Здесь он, помимо занятий философией у профессора А.И. Введенского (убежденного неокантианца) и др., посещал известный пушкинский семинарий Венгерова. Энгельгардт закончил славяно-русское отделение Петербургского университета в 1914 г. «с оставлением при кафедре русского языка и словесности». В 1919 г. он послал Б.Л. Модзалевскому, одному из руководителей петроградского издательства «Огни»,



подробный конспект своей неосуществленной книги «Критический обзор современных историко-литературных методов», сопроводив его таким пояснением: «Это попытка приложить к анализу историко-литературных методов общих исторических воззрений Г. Риккерта...»²². Основываясь на выдвинутых Христиансеном категориях, Энгельгардт настаивал на необходимости «изучения индивидуального генезиса художественного произведения» с точки зрения его «внутренней телеологии». А в конспекте «Об эмоциональном символизме поэтического языка» молодой ученый прямо назвал Христиансена «наиболее блестящим из современных эстетиков»²³.

23 ноября 1915 г. юный участник достоевковедческого семинария Бороздина в Петербургском университете Юрий Никольский в письме к известному тогда исследователю Ф.М. Достоевского А.С. Глинке-Волжскому сообщал о своем интересе к внутреннему смыслу взаимоотношений И.С. Тургенева и Достоевского: «Я придаю большое значение фразе Достоевского: “он слишком оскорбил меня своими убеждениями”. В моем построении мне важны проявления сильной воли у Достоевского и безволие Тургенева, <так> <как> эти черты их характеров кажутся мне коренным образом связанными с их мировоззрениями»²⁴. Получив скорый ответ, Никольский вновь написал тому же адресату 16 декабря 1915 г.:

«...моя работа об отношениях Достоевского и Тургенева есть прежде всего борьба с психологизмом, во имя “мира сущностей”. Я хочу решить, почему Достоевскому ближе был путь к Богу через индетерминизм, а Тургеневу через детерминизм <...> Для Тургенева – прогресс без личности, а у Достоевского именно личности, не “муравейник”. Как это с личностями их связать? Трудно, но не невозможно. Вот тут и есть воля и безволие (а не неволие), но это не психология, это из самого существа, и как бесконечный идеал»²⁵.

Нельзя не заметить в этом письме молодого исследователя характерную для Серебряного века эстетическую тенденцию – отход от психологизма. Но если те, кто писал о Достоевском в 1900-е гг., по большей части продолжали считать Достоевского психологом и именно за это порой резко его критиковали (например, Андрей Белый в нашумевшей статье «Ибсен и Достоевский»²⁶), то Никольский очевидно пытался показать, что Достоевским, в отличие от Тургенева, двигала не «психология», а «мир сущностей», причем обусловленный «волей». Это суждение позволяет говорить об определенной близости Никольского к Христиансену как автору «Философии искусства». К сожалению, рано погибший исследователь не имел возможности развить наметившуюся методологию.

Воздействие Христиансена на Василия Комаровича отметил Бахтин в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Делая обзор имевшихся на тот момент определений типа романа Достоевского, Бахтин рассмотрел среди прочих и точку зрения Комаровича в его статье «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство» (1924). Анализируя этот роман, писал Бахтин,

«Комарович вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить



какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. “Выхватывая... клочки действительности, доводя “эмпиризм” их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыть радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом” <...> Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги. Под влиянием монополистической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: “Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктиском созвучии, напоминают “голосоведение” романа Достоевского.

Такое уподобление – если оно верно – ведет к более обобщенному определению самого начала единства.

Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом “я”, – закон целесообразной активности. В романе же “Подросток” этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: “любовь-ненависть” Версилова к Ахмаковой – символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта”».

Основная ошибка Комаровича (а за ним и Христиансена), по мнению Бахтина,

«заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства событий, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как такие, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уже говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей...»

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман “Подросток” оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, т.е. сочетаются по лирическому принципу.



Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше <...> эту метафору мы превращаем в термин “полифонический роман”, так как не находим более подходящего обозначения»²⁷.

Симптоматично, что ставший крылатым термин «полифонический роман» с большой долей вероятности обязан своим происхождением не только наследию Иванова, но возник также из размышлений Бахтина над «Философией искусства» Христиансена, с одной стороны, и полемики с ней – с другой, что свидетельствует о полигенетичности названного термина (преемство Бахтина в этом аспекте от Вяч.И. Иванова давно замечено исследователями²⁸). Так, рассуждая о «телеологической динамике» музыкального произведения, Христиансен рассматривал случай, когда «все тона мелодии прозвучат сразу и все вместе», – тогда «формой соединения эмоциональных впечатлений будет не экстенсивность, несуществование в сознании, но интенсивность, слияние»²⁹. А «телеологическое единство» произведения в то же самое время и «динамическое единство», объединяющее в себе форму и содержание. Недаром именно знаток Христиансена Комарович первым начал искать основу художественного единства романов Достоевского в особенностях других искусств, в первую очередь музыки, и заговорил о полифонии. Кроме того, Комарович, в отличие от Бахтина, в романе Достоевского отметил объединяющую все его «мотивы» «телеологию», связанную с личностью самого автора. «Индивидуальный волевой акт», служащий, по Комаровичу, основой единства романа Достоевского, – это «акт» не персонажный, но авторский.

Несомненно, что для Комаровича Христиансен был важным авторитетом в области понимания художественной формы (впрочем, не более важным, чем Иванов, как и в случае с Бахтиным); литературовед обильно ссылался на него в одной из ключевых своих в методологическом отношении статей³⁰. Актуальными для Комаровича стали мысли о «волевой природе субъекта», «воле как принципе активности», активности как «устремленности к цели». В основу своей программной статьи Комарович положил концепцию художественного произведения как «телеологического единства», состоящего из «напряженности и разрешения»: его структуру определяет «закон целесообразной активности», присущий индивидуальному «волевому акту» человеческого «я». Широта эстетического подхода Христиансена сказалась у Комаровича в уподоблении романа Достоевского полифонической музыке. Он, по сути, предварил бахтинскую концепцию «полифонического романа», однако полифония у него не диалог «живых образов идей» персонажей и рассказчиков, а взаимоотношение их индивидуальных волей, разными путями вливающих (или не вливающих) в «сверхэмпирическое» единство.

Вышеприведенный критический разбор Бахтиным статьи Комаровича о «Подростке» вызывает некоторое недоумение: создается впечатление, что критик оспаривает совсем не то, что содержится в рецензируемой работе. Тем не менее, бахтинская критика обнаруживает разность восприятия обоими учеными одного и того же источника – «Философии искусства» Христиансена.



Вслед за Христиансеном Комарович во многом идет и в своем понимании формы художественного произведения. Так, он пишет: «форма произведения всегда менее всего произвольна, всегда предусматривается не сознанием, а как бы инстинктом художника»; «форма в искусстве определяет не только художественное своеобразие произведения, но и... составляет то субъективное для художника, что ищут обычно, говоря об искусстве как об исповеди»³¹. Сравним у Христиансена: «сущность искусства» – в «обнажении... своей внутренней жизни», «самооткровении» художника, «постижении самого себя», а в главе о стиле «личный отпечаток» художника называется важнейшим элементом «эстетического объекта»³².

При этом религиозный скептицизм Христиансена 1900–1910-х гг., в отличие от других его русских последователей, кроме, пожалуй, Лосева, Комаровичу остался чужд: «сверхэмпирической» целью для него является не автономная «метафизическая глубина» самого человека, а воссоединение личности с Богом.

Очевидно, что сама дискуссия по вопросам методологии науки о литературе, развернувшаяся в России в начале 1920-х гг., стала возможной только в результате риккертовского выделения «наук о культуре» как автономной сферы, управляемой «ценностями» и имеющей свой «индивидуализирующий» метод, в корне отличный от «генерализирующего» естественнонаучного. Неудивительно, что категории Христиансена, приложившего риккертовские открытия к специальной области общего искусствознания, стали актуальными для всех участников этой дискуссии (формалистов, Сеземана, Жирмунского, А.А. Смирнова, Бахтина, Энгельгардта, Комаровича, Скафтымова и многих других). Однако каждый из участников акцентировал внимание на разных сторонах учения Христиансена и использовал (или не использовал) только часть выдвинутых им положений, зачастую переосмысляя их.

Анализируя неизданное при жизни наследие Энгельгардта конца 1910-х – начала 1920-х гг., А.Б. Муратов сделал вывод о том, что «в России в начале XX века складывалась другая влиятельная методологическая система, другая по сравнению с формализмом». Но так как «указанная параллельность методологических обоснований литературоведения не осуществилась» в силу внешних причин (среди которых можно назвать трудность личных судеб как Энгельгардта, так и Комаровича в первые десятилетия Советской власти, отсутствие благоприятных условий для работы и гибель обоих ученых от голода и холода Ленинградской блокады в 1942 г.), это обусловило в мировой науке XX в. приоритет линии формализм – функциональная поэтика – структурализм. Таким образом, «восстановление прерванной параллельности»³³, которая содержит в себе неразвернутые методологические потенциалы, становится задачей современной науки. А для этого, добавим, стоит еще раз взглянуть в невостребованные формалистами, марксистами и Бахтиным, но принятые Энгельгардтом и Комаровичем идеи Христиансена.

Работа выполнена в рамках проекта «Исследования В.Л. Комаровича о Ф.М. Достоевском. Текстология. Переводы. Комментарий», поддержанного РГНФ (грант № 12-04-00153а).



¹ Христиансен Б. Психология и теория познания / Пер. с нем. Е.И. Боричевского; Под ред. Б.А. Фохта. М., 1907; Христиансен Б. Теория познания и психология познания: Теория познания, ее задача, метод и отличие от психологии / Пер. с нем. Б.И. Элькина. Киев, 1908.

Khristiansen B. Psikhologiya i teoriya poznaniya / Translated from the German by E.I. Borichevskiy; Ed. by B.A. Fokht. Moscow, 1907; Khristiansen B. Teoriya poznaniya i psikhologiya poznaniya: Teoriya poznaniya, ee zadacha, metod i otlichie ot psikhologii / Translated from the German by B.I. El'kin. Kiev, 1908.

² Христиансен Б. Философия искусства / Пер. с нем. Г.П. Федотова; Под ред. Е.В. Аничкова. СПб., 1911.

Khristiansen B. Filosofiya iskusstva / Translated from the German by G.P. Fedotov; Ed. by E.V. Anichkov. Saint-Petersburg, 1911.

³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 451.

Belyu A. Simvolizm kak miroponimanie. Moscow, 1994. P. 451.

⁴ Флоренский П., свящ. Смысл идеализма. Сергиев Посад, 1914. С. 31–38, 166–167.

Florenskiy P., svyashch. Smysl idealizma. Sergiev Posad, 1914. P. 31–38, 166–167.

⁵ Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916. С. 353.

Berdyaev N. Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka. Moscow, 1916. P. 353.

⁶ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 197.

Losev A.F. Forma. Stil'. Vyrazhenie. Moscow, 1995. P. 197.

⁷ Там же. С. 198.

Ibid. P. 198.

⁸ Гречко В. Скандинавский след: Бродер Христиансен, доминанта и формирование концепции русского формализма // Европа в России. М., 2010. С. 299–311.

Grechko V. Skandinavskiy sled: Broder Khristiansen, dominanta i formirovanie kontseptsii russkogo formalizma // Evropa v Rossii. Moscow, 2010. P. 299–311.

⁹ Сеземан В.Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 120–121.

Sezeman V.E. Esteticheskaya otsenka v istorii iskusstva // Mysl'. 1922. № 1. P. 120–121.

¹⁰ Там же. С. 126–127.

Ibid. P. 126–127.

¹¹ Христиансен Б. Философия искусства. С. 204.

Khristiansen B. Filosofiya iskusstva. P. 204.

¹² Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 149.

Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe. Moscow, 1994. P. 149.

¹³ Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Круг М.М. Бахтина. К обоснованию феномена // Звезда. 2012. № 3. С. 202–215.

Medvedev Yu.P., Medvedeva D.A. Krug M.M. Bakhtina. K obosnovaniyu fenomena // Zvezda. 2012. № 3. P. 202–215.

¹⁴ Matejka L. Deconstructing Bakhtin // Fiction Updated / Eds. C. Mihailescu and W. Hamarneh. Toronto; Buffalo, 1996. P. 257–260.



- ¹⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 46.
Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Moscow, 1975. P. 46.
- ¹⁶ Бонеецкая Н.К. О стиле философствования М. Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 1. С. 34.
Bonetskaya N.K. O stile filosofstvovaniya M. Bakhtina // Dialog. Karnaval. Khronotop. 1996. № 1. P. 34.
- ¹⁷ Христиансен Б. Философия искусства. С. 102.
Khristiansen B. Filosofiya iskusstva. P. 102.
- ¹⁸ Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского / Под ред. Н.Л. Бродского. Л., 1924. С. 131–186.
Skaftymov A.P. Tematicheskaya kompozitsiya romana «Idiot» // Tvorcheskiy put' Dostoevskogo / Ed. by N.L. Brodskiy. Leningrad, 1924. P. 131–186.
- ¹⁹ Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 183.
Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe. P. 183.
- ²⁰ Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 45, 47, 73, 125.
Rikkert G. Nauki o prirode i nauki o kul'ture. Moscow, 1998. P. 45, 47, 73, 125.
- ²¹ Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1972. С. 15.
Zhirmunskiy V.M. Zadachi poetiki // Zhirmunskiy V.M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. Moscow, 1972. P. 15.
- ²² Цит. по: Муратов А.Б. Борис Михайлович Энгельгардт // Энгельгардт Б.М. Избранные труды / Под ред. А.Б. Муратова. СПб., 1995. С. 5.
As cited in: Muratov A.B. Boris Mikhaylovich Engel'gardt // Engel'gardt B.M. Izbrannye trudy / Ed. by A.B. Muratov. Saint-Petersburg, 1995. P. 5.
- ²³ Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности / Под ред. А.Б. Муратова. М., 2005. С. 147, 353.
Engel'gardt B.M. Fenomenologiya i teoriya slovesnosti / Ed. by A.B. Muratov. Moscow, 2005. P. 147, 353.
- ²⁴ РГАЛИ. Ф. 142 Глинка-Волжский А.С. Оп. 1. Ед. хр. 261.
RGALI. F. 142 Glinka-Volzhskiy A.S. Op. 1. Ed. kh. 261.
- ²⁵ Там же.
Ibid.
- ²⁶ Белый А. Ибсен и Достоевский // Весы. 1906. № 1.
Belyu A. Ibsen i Dostoevskiy // Vesy. 1906. № 1.
- ²⁷ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 31–34.
Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Leningrad, 1929. P. 31–34.
- ²⁸ Крестева Ю. Разрушение поэтики (1967) // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры: В 2 т. СПб., 2001–2002. Т. 2. С. 18; Садаёсу И. Иванов – Пумпянский – Бахтин // Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures. Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Tokyo, 1988; Фридендер Г.М. Достоевский и Вячеслав Иванов // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994; Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001; Магомедова Д.М. Полифония // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008 и др.



Kristeva Yu. Razrushenie poetiki (1967) // Mikhail Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i nasledie M.M. Bakhtina v kontekste mirovoy kul'tury: In 2 volumes. Saint-Petersburg, 2001–2002. Vol. 2. P. 18; Sadaesi I. Ivanov – Pumpyanskiy – Bakhtin // Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures. Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Tokyo, 1988; Fridlender G.M. Dostoevskiy i Vyacheslav Ivanov // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. Vol. 11. Saint-Petersburg, 1994; Tamarchenko N.D. «Estetika slovesnogo tvorchestva» Bakhtina i russkaya religioznaya filosofiya. Moscow, 2001; Magomedova D.M. Polifoniya // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2008 et al.

²⁹ Христиансен Б. Философия искусства. С. 83.

Khristiansen B. Filosofiya iskusstva. P. 83.

³⁰ Комарович В.Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Вып. 2. Л.; М., 1924. С. 31–68.

Komarovich V.L. Roman Dostoevskogo «Podrostok» kak khudozhestvennoe edinstvo // F.M. Dostoevskiy. Stat'i i materialy / Ed. by A.S. Dolinin. Issue 2. Leningrad; Moscow, 1924. P. 31–68.

³¹ Комарович В.Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Вып. 1. Пг., 1922. С. 202–203.

Komarovich V.L. Nenapisannaya poema Dostoevskogo // F.M. Dostoevskiy. Stat'i i materialy / Ed. by A.S. Dolinin. Issue 1. Petrograd, 1922. P. 202–203.

³² Христиансен Б. Философия искусства. С. 155–157, 182.

Khristiansen B. Filosofiya iskusstva. P. 155–157, 182.

³³ Муратов А.Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б.М. Энгельгардт). СПб., 1996. С. 16.

Muratov A.B. Fenomenologicheskaya estetika nachala XX veka i teoriya slovesnosti (B.M. Engel'gardt). Saint-Petersburg, 1996. P. 16.



Н.Н. Кириленко (Москва)

ДИАЛОГ В КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ И КОМЕДИИ (специфика жанра)

В статье обосновывается тезис о том, что диалог в классической трагедии и комедии имеет принципиальные отличия, обусловленные спецификой жанра. Материалом для исследования являются тексты («Агамемнон» Эсхила; «Ипполит» Эврипида; «Тишина» и «Плутос» Аристофана; «Гамлет», «Много шума из ничего», «Сон в летнюю ночь» Шекспира и др.), соответствующие пониманию классической драмы Н.Д. Тмарченко. Проведена классификация типов диалога; каждый из этих типов ведет себя по-разному в трагедии и комедии. Автор статьи приходит к выводу, что в целом диалог в трагедии, в сущности, тяготеет к «обмену монологами», в то время как комедия, обладающая свойством «взаимозаменяемости», подлинно диалогична.

Ключевые слова: жанр; классическая драма; классическая трагедия; классическая комедия; диалог; монолог; Якубинский; Бахтин; Тмарченко.

Один из основных парадоксов драмы в том, что она, при общепризнанной ведущей роли действия, по выражению Эрика Бентли, «изображает людей, которые говорят»¹. В то же время *говорение* в драме является действием: «Слово в драме действенно»². «Любое слово, произнесенное со сцены, действенно более чем где-либо, и в этом смысле говорить – значит делать», – объясняет Патрис Пави наличие термина «словесное действие»³. При этом особая роль признается за драматическим диалогом; Юлиус Петерсон определял драму как *диалогическое изображение действия*⁴, а С.Д. Балухатый говорил о наличии особого вида композиции в драме – диалогической⁵.

О свойствах драматического диалога написано очень много. Рассматривалась его специфика при сопоставлении с эпическим⁶ и лирическим диалогом⁷; отличие драматического диалога от диалога как речевого жанра⁸; и, конечно, отличие драматических диалога и монолога: «Принято считать, что сюжетные функции в первую очередь имеет диалог, функции же монолога – в самораскрытии и рефлексии персонажей по отношению к действию (Г. фон Вильперт, П. Пави и др.)»⁹.

Общее свойство драматического диалога названо С.Д. Балухатым: «Драматический диалог, в общем, не может быть оторван от целого драматического поля пьесы: в каждом отдельном месте он несет свою силовую функцию в общей драматической равнодействующей пьесы»¹⁰. Им же сформулировано два принципиальных отличия драматического диалога от эпического.

1. И диалог, монолог в драме – это форма *самовысказываний*: «Форма исключительно прямой речи используется драмой и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы и как носитель силовых драматических моментов».

2. Драматическое слово всегда – автохарактеристика: «Помимо словесно-экспрессивного своего напряжения, обусловленного стремлением запе-



чатлеть признаки “эмоции” лица в произносимом им слове, драматическая речь осложняется необходимостью быть всегда автохарактеристичной для данного лица, чем возмещается почти полное отсутствие в драме элементов повествования»¹¹. (О взаимосвязи между спецификой драматического диалога и тем, что в драме можно говорить только об «элементах повествования», пишет и В.Е. Хализев¹²).

В отличие от цитируемых выше исследователей, М.М. Бахтин не занимался драмой специально. Тем интереснее, что ряд выделенных им принципиальных отличий драмы от романа касается, в первую очередь, именно специфики диалога в этих жанрах. Тут подчеркивается соотнесенность мира драмы и драматического диалога:

«Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем *единстве* этого *мира*. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне *односоставного мира*. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто *монологическая*» (курсив мой, далее цитаты приводятся по данному изданию, страницы указываются в скобках. – Н.К.)¹³.

Как мы видим, особенности драматического диалога по Бахтину связаны с *одномирностью* драмы; мир ее *един* и *односоставен*. (Такое понимание мира драмы соотносится с концепцией *в себе замкнутого действия* драмы Гегеля¹⁴; эти теории взаимодополнительны.) Противоречивым, на первый взгляд, выглядит последнее предложение: как концепция драматического действия, при такой значимости диалогов, может быть «чисто монологической»? И как, будучи «чисто монологической», она разрешает «все диалогические противостояния»?

Ответ в том, что особенности мира драмы проявляются именно в особенностях ее языка. Она *одномирна*, следовательно, «по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многоплановой (здесь мы видим противоречие с предыдущей цитатой, но не принципиальное – Н.К.), но *не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета* (курсив мой – Н.К.)» (с. 47). Такая единая система отсчета требует очень жестких внешних границ. Итак, мир драмы, во всяком случае, классической, – замкнутый, монологический и однородный.

Эти свойства драмы обеспечиваются также отсутствием прямого авторского слова, которое, по Бахтину, не имеет в драме «никакого композиционного эквивалента»; «драма почти всегда строится из изображенных объектных слов» (с. 251); авторский голос в драме «по-видимому, не реализуется в слове»¹⁵. Другой аспект этой же мысли в «Слове в романе»: «Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога»¹⁶.

Следовательно, диалоги в драме должны обеспечивать функцию сохранения *одномирности* и поддерживать строгие границы: «Монологиче-



ский контекст при этом не размыкается и не ослабляется» (с. 252).

Помимо отсутствия диалога между авторским словом и словом персонажей, здесь наличествует еще один важнейший аспект – драма абсолютно чуждо романное *разноречие* и *разноязычие*: «Чистая драма стремится к единому языку, который лишь индивидуализуется драматическими персонажами. Драматический диалог определяется столкновением индивидов в пределах одного мира и единого языка»¹⁷. (Ср. у Э.Я. Кравченко: «Отличительным признаком Д[ействия] в драме <...> является неоднородность языка собеседников. Правда, в античной и классической французской драме все действующие лица говорят почти одним и тем же языком»¹⁸.) Комедия, с точки зрения Бахтина, «является до некоторой степени исключением. Но все же характерно, что плутовская комедия далеко не достигла такого развития, как плутовской роман»¹⁹.

Бахтин специально оговаривается, что не имеет в виду современную драму: «Мы говорим, конечно, о чистой классической драме, как выражающей идеальный предел жанра. Современная реалистическая социальная драма может, разумеется, быть разноречивой и многоязычной»²⁰.

Помимо отличия драматического диалога от эпического и лирического, было отмечено и принципиальное отличие *диалога в классической драме и новой драме*. (О принципах отличия классической и новой драмы будет сказано ниже.) Н.Д. Тмарченко полагал, что диалог в классической драме ближе к промежуточному варианту по Якубинскому («такой случай, когда диалог становится обменом монологами»²¹), а в новой – к крайним.

Ввиду общепризнанной значимости идей Л.П. Якубинского о монологе и диалоге для теории драмы поясним их подробно. Крайние случаи, по мнению Якубинского, это «с одной стороны, такие бесспорные случаи монологической речи, как речь на митинге, в суде и т.п.», для которых, соответственно, «будет характерна длительность и обусловленная ею связанность <...> речевого ряда»; то, что высказывание не рассчитано на немедленную реплику; «наличие заданности, предварительного обдумывания и пр.». С другой стороны, «крайним случаем диалога является отрывистый и быстрый разговор на какие-нибудь обыденные или деловые темы». Для него будет характерен быстрый обмен краткими взаимообусловленными репликами «вне какого-нибудь предварительного обдумывания», заданности и связанности. Тут особенно важно отметить, что для диалога по Якубинскому характерно «взаимное прерывание»²².

Сходная точка зрения встречается у Пави: «...в классической драме диалог является скорее последовательностью монологов, имеющих определенную автономию, чем обменом репликами, подходящим на оживленный разговор»²³.

Специфика диалога в классической драме, по мнению Н.Д. Тмарченко, касается и такого аспекта, как *сращенность слова и сюжета*: «Она, по общему мнению, характерна для диалогов классической драмы. В первую очередь в ней персонажи своими репликами “откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение”»²⁴.

Таким образом, и специфика драматического диалога, и, более узко, специфика диалога в классической драме были объектом исследования.

Есть и важнейшее наблюдение В.И. Тюпы по поводу диалога в траге-



дии в целом: «Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности “одного” от “всех”, принципиально монологична. Прозаическое слово, чреватое стилистическим разноречием, чуждо трагедии»²⁵. Последнее наблюдение явно переключается с приведенным выше положением Бахтина о монологическом и односоставном мире драмы. Станислав Сиротвинский указывал, что драматический диалог «может иметь характер трагический или комический»²⁶.

О диалоге в классической комедии не говорилось; Н.Д. Тмарченко выделил две особенности диалогов в «Скупом» Мольера: двуязычие (язык денег и язык любви) и проявленный в диалогах *ряд ситуаций непонимания* (курсив мой – Н.К.).

Между тем, сопоставление жанровой специфики диалога в *трагедии и комедии*, насколько мне известно, не проводилось. Именно выявление данной специфики является целью настоящего исследования.

Прежде чем приступить к выполнению задачи, необходимо подчеркнуть, что я буду говорить только о трагедии и комедии, относящихся к *классической драме*. Под *классической* здесь понимаются не драма классицизма и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическая* в противоположность *новой*. Я опираюсь на разграничение этих видов драмы, сформулированное Н.Д. Тмарченко в главе «Драма» из «Теории литературы»²⁷ и, более подробно, в главе «Теории литературных жанров», которая так и называется «Классическая драма»²⁸. Согласно данному пониманию, «исторические различия между классической и неклассической или “новой” драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом. Неучет этих различий, попытки увидеть в драматургии XIX–XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам»²⁹.

Классическое противопоставляется *неклассическому* следующим образом: «Понятие “классический” по отношению к художественному творчеству всегда предполагает “образцовый” характер созданных произведений. <...> С этой точки зрения, наши представления о жанрах и особенно о жанровой системе классической драмы могут и должны опираться на литературное самосознание всего “периода Возрождения, классицизма, барокко”, который в целом “можно рассматривать как переходный”»³⁰; «к ней [к классической драме – Н.К.] в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина, с другой»³¹. (Принципы классической трагедии и комедии сформулированы в «Теории литературных жанров» отдельно, В.И. Тюпой и Н.Д. Тмарченко соответственно.)

Материалом для моего исследования будут тексты трагедий и комедий, соответствующие данному понятию классической драмы.

Прежде чем приступить к анализам диалогов, необходимо оговорить, что в классической драме мы сталкиваемся с диалогами трех различных типов:

во-первых, это «обычные» диалоги между персонажами. Они больше



всего распространены, то есть, с одной стороны, встречаются в любой пьесе, а с другой – большая часть диалогов в каждой пьесе именно такого рода;

во-вторых, это обращения персонажей к зрителям в тексте пьесы (в данной работе я говорю только об обращении персонажей *в тексте*, а не о работе актеров на зрителя и т.д.³²); нарочито очевидные, проявленные в *слове*, отсылки к другим авторам и т.д.;

в-третьих, диалоги в ситуации «театр в театре», сюда же Н.Д. Тмарченко относил «демонстративное или “ролевое” поведение персонажей (персонаж в своей действительности, в расчете на реакцию других персонажей играет какую-то роль)»³³; и, что особенно важно, – диалоги в сценах с подслушиванием-подглядыванием и комментированием.

Остановимся на каждом типе диалогов.

1. Я не разделяю точку зрения, что такая промежуточная форма, как «обмен монологами», характерна для *классической драмы в целом*. По моему твердому убеждению, это присуще *только классической трагедии*.

Уже на самой ранней стадии трагедии, например, в «Агамемноне» Эсхила и «Эдипе царе» Софокла идет обмен как репликами персонажей, так и фрагментами текста, которые, из-за их длительности, в сущности, уже нельзя назвать репликами; скорее это мини-монологи. При этом *перебывание*, которое, как говорилось выше, характерно при обмене репликами в диалоге, практически не встречается. Несмотря на нарастание напряжения, тот же хор не перебывает Клитемнестру, изливающую свою обиду на Агамемнона, настаивающую на праведности своей мести и т.д., а вставляет свои реплики, когда Клитемнестра заканчивает смысловой сегмент. И это невзирая на то, что она появляется из дворца, где в открытые двери видны тела Агамемнона и Кассандры, вся в крови! Все участники этого кульминационного диалога (хор, Клитемнестра, присоединившийся позднее Эгисф) ждут своей очереди, чтобы высказаться. В «Эдипе царе» и «Антигоне» Софокла, «Ипполите» Эврипида, «Сиде» Корнелия, «Федре» и «Андромахе» Расина даже в самых напряженных сценах нет перебывания, типичного для комедии.

Другая черта всех названных трагедий – реакция только на содержание слов предыдущего оратора, но не на то, в какие слова они обличены. То есть если в романе по Бахтину «диалогическое сопоставление языков (а не смыслов в пределах языка) очерчивает границы языков, создает ощущение этих границ»³⁴, то трагедия здесь выступает явным антиподом: *персонажи общаются смыслами в пределах одного языка*.

Перебывание встречается в трагедиях Шекспира. В «Макбете» в сцене убийства Банко, как только последний произносит одну лишь реплику: «А ночью дождь пойдет», «Уже пошел!» – отвечает Первый убийца, и «убийцы набрасываются на Банко»³⁵. Здесь происходит максимальное сближение словесного и физического действия-поступка – *слово-удар*. Но в целом *комментирование и передразнивание* не характерны для трагедии, и здесь они кратки.

Для комедии, наоборот, характерно перебывание, комментарии по ходу чужой речи, более того, ее *передразнивание*:

«**Базиль**. Он на каждом шагу роняет мое достоинство!

Фигаро. Я бы вас самого уронил с удовольствием!

Базиль. Всюду говорит, что я глух!

Фигаро. Вы, значит, думаете, что я – эхо?

Базиль. Между тем сколько певцы благодаря моему таланту блеснули...

Фигаро. Ужаснули...»³⁶.

Здесь реакция не только на смысл высказывания, но и на его форму; именно это и дает возможность передразнивания. Фигаро издевается над бахвальством Базиля, передразнивая, пародируя конкретные слова и выражения последнего.

Не менее важен для комедии вариант диалога, когда *чужое* слово повторяется с *комическим непониманием*, перевирается, выворачивается, в результате чего смысл меняется на противоположный. (В *ситуациях непонимания* в «Скупом» Мольера Н.Д. Тмарченко рассматривает, в том числе, и такие диалоги³⁷).

Характерна в этом смысле сцена в тюрьме из комедии Шекспира «Много шума из ничего». Н.Д. Тмарченко именно «Много шума из ничего» (наряду со «Скупым» Мольера) разбирает как образец классической комедии³⁸. Кизил и Булава употребляют перевранные ученые слова («*Вся диссамбля в сборе?*»³⁹) или существующие, но в обратном значении:

«Как! Никакого *подозрения* к моему чину! Никакого *подозрения* к моему возрасту! Ах, будь здесь протоколист, чтобы записать, что я осел! – Ты, негодяй, хоть и полон *почтения*, а свидетели на тебя найдутся. Я парень не дурак, да подымай выше – принцев слуга, да подымай выше – отец семейства, да подымай выше – не хуже кого другого во всей Мессине. И законы я знаю – вот как! И денег у меня довольно – вот как! И *дефектов* у меня сколько хочешь – вот как! Да у меня два мундира, да и все у меня в порядке – вот как! – Ведите его! Экая досада: не успели записать, что я осел!»⁴⁰.

На вопрос протоколита: «Где тут злоумышленники?» Кизил отвечает: «Так что я и мой приятель». Затем, допрашивая Борачио и Конрада, он надиктовывает их ответы для протокола с комическим переворачиванием, чем вызывает недовольство олицетворяющего *серьезный* подход протоколита: «Господин пристав, вы неправильно ведете допрос».

Такие диалоги с непониманием в трагедии принципиально отличаются. В «Агамемноне» Эсхила Клитемнестра настаивает, чтобы вернувшийся Агамемнон ступил на пурпур и по нему прошел во дворец. Она знает, что этот его проход символизирует будущее его убийство. Сам Агамемнон долго недоумевает и отказывается; наконец, он проходит, но сняв обувь, чтобы не гневить богов.

В «Ипполите» Эврипида Тесей по возвращении Ипполита произносит обвиняющие речи, а Ипполит именно в силу своей невинности не сразу понимает, что отец обвиняет его в гибели Федры:



«Тесей

(не глядя на сына)

О, суета! О, жалкий род слепцов!
Нет хитростей, каких бы попытаться
Ты не сумел, упорный человек.
Десятками ты их считаешь тысяч.
Но обучить того, в ком смысла нет,
Усовестить мошенника возьмешься ль?..

Ипполит

Такой учитель стал бы знаменит,
Свой ум в чужие головы влагая.
Но, может быть, мы *бросим шутки* (курсив мой – *Н.К.*), царь:
Несчастье, боюсь, мутит твой разум.

Тесей

(продолжает, не глядя на него)
О, если бы хотя малейший знак
Имели мы, но верный, чтобы друга
От недруга и лживые слова
От истинных мы сразу отличали...
<...> Ведь тогда
Разоблачить всегда бы ложь могли мы,
Игралищем людей не становясь.

Ипполит

Иль кто-нибудь из близких пред тобой
Оклеветал меня? Иль и невинность
От низости не ограждает нас?..
<...>

Тесей

О, до чего ж дойдешь ты, род людской?
Иль грани нет у дерзости?.. Препоны
У наглости?.. <...>
(К хору и окружающим.)
Смотрите все... Вот сын мой, опозорил
Он ложе мне, – и мертвая его,
Как низкого злодея, уличает.



Ипполит, бледнея, опускает глаза, замечая в руках отца письмо»⁴¹.

Непонимающий в трагедии – не дурак, как в комедии, а жертва; такого рода непонимание в трагедии не вызывает комический эффект, а заканчивается гибелью *непонимающего*.

Еще одна разновидность «обычных» диалогов – обмен шутками, когда обе стороны понимают их смысл; в комедии скрытый смысл обычно неприличен; типичный пример – диалоги Беатриче и Бенедикта из «Много шума из ничего». В трагедии взаимное понимание при обмене шутками встречается редко, обычно между слугами, например, диалог двух могильщиков в «Гамлете». Что касается диалога Гамлета с 1-м могильщиком, здесь все сложнее: Гамлет адресует реплики то могильщику, то Горацио; могильщик, отвечая на вопросы Гамлета о нем самом, не знает, с кем разговаривает. При единстве темы (гибель Офелии) идет нарастание напряжения, то, что сначала обсуждается в комическом диалоге, затем проговаривается персонажами с оружием в руках.

Таким образом, в первом типе «обычных» диалогов можно выделить диалоги с комментированием и передразниванием; диалоги с непониманием; обмен шутками. Все эти подвиды распространены в трагедии и комедии в различной степени и играют различную роль.

2. Теперь рассмотрим диалоги, в которых, на первый взгляд, происходит выход за рамки мира данной пьесы.

Прологи, адресующиеся зрителям, появились еще у Эсхила, хотя в его ранних трагедиях их нет. У Аристофана они были. Можно сказать, что такая форма диалога со зрителем характерна и для трагедии и для комедии.

В прологе «Тишины» («Мира») второй раб то отвечает в диалоге первому, то обращается к зрителям с комической жалобой на то, что ему приходится кормить огромного навозного жука:

«2-й раб

(обращаясь к зрителям)

О мастера золотари! На помощь мне!
Не то задохнусь в смраде, вот увидите!».

А также:

«2-й раб

(зрителям)

Прошу вас, если знаете, скажите мне,
Где нос бы мне купить непродырявленный?»⁴².

Что касается такого вида диалога, как явные для читателя и зрителя отсылки к известным авторам, их пародирование, то, по-видимому, он не характерен для классической трагедии и встречается только в классиче-



ской комедии (у Аристофана это многократно встречаемое пародирование конкретных мест у Еврипида – «Тишина», «Плутос» и др.).

Так, Тригей, герой «Тишины», и в целом пародирующей трагедию Еврипида «Беллерофонт», понукает навозного жука обращением со вставкой из данной трагедии: «Шевелись, *золотою уздою звеня*» (см. комментарии И. Пиотровского).

Также, по-видимому, только для классической комедии (но не для трагедии), начиная с Аристофана, Теренция, Плавта, характерны обращения в зал по ходу действия. Герои «Плутоса» Аристофана, апеллируя к богу богатства, якобы видят в зрительном зале персонажей, о которых говорят:

«Хремил

Ремесла все даны нам не тобою ли?
Искусства все не чрез тебя ль открыли мы?
(Показывает на зрителей.)
Смотри: вон тот – тачает сапоги весь день...

Карион

(подхватывая)
А тот – кузнец, а тот – древообделочник...

Хремил

(перебивая)
Тот – ювелир, и ты ж ему дал золото...

Карион

(так же)
А этот вором стал, а этот – взломщиком...

Хремил

(так же)
Тот – чешет шерсть...

Карион

(так же)
А вон и сукновал сидит.

Хремил

(так же)
А тот – дубильщик...»
И т.д.

На самом деле выхода за рамки мира пьесы в этом типе диалогов нет. Персонажи обращаются не к реальным, а к вымышленным зрителям.

3. Теперь остановимся на типе «театр в театре», к которому я отношу не только случаи, когда по ходу действия драмы дается *внутреннее* представление, но и случаи подслушивания с комментариями.

В.И. Тюпа пишет о трагедиях Шекспира, что «отступления от канона в этих случаях носили преимущественно внешне-композиционный, а не глубинный, не архитектурный характер»⁴³. Говоря: «Что ему Гекуба?»,



Гамлет не вступает в диалог с актером, который к этому моменту уже покинул сцену, а раздражается монологом, для которого эта фраза лишь повод. Следуют размышления Гамлета о том, как бы вел себя актер не на сцене, а в действительности, случись с ним на самом деле то, что произошло с Гамлетом, имей он настоящий повод для мести и т.д. То есть мы видим не выход героя в диалоге из индивидуальной ситуации наружу, а, наоборот, втягивание всего космоса вовнутрь.

Еще показательнее сцена «Мышеловки». Персонажи смотрят пьесу, которую играют актеры по заданию Гамлета и в которой он выступает со-автором (им написан фрагмент). Гамлет поясняет Офелии действие пьесы; как всегда, в словах его скрытый смысл, который ей непонятен, а Офелия *перебивает* его: «Король встает!». И Гамлет говорит уже о короле прямо: «Что? Испугался холостого выстрела!»⁴⁴. Поскольку представление изначально устраивалось Гамлетом не из присущей ему любви к театру, а с целью разоблачения, он, хоть и дает наставление актерам придерживаться «мерь», но сам собирается следить не за их игрой, а за реакцией короля, и о том же просит Горацио. То есть в сцене «Мышеловки» персонажи обсуждают только то, *что* они увидели и услышали (и среди *зрителей*, и на сцене), но не то, *как* это было изображено. И внимание *зрителей* с того, что происходит на сцене, полностью переносится на то, что происходит с теми, кто смотрит.

Тем не менее, не в какой-нибудь «новой» драме, а у того же Шекспира в комедии «Сон в летнюю ночь» персонажи обсуждают не только то, *что* представляют горе-актеры, но и то, *как* они это делают. Актеры, в свою очередь, вступают в диалог с комментирующей публикой:

«Пирам

«<...> Будь проклята, Стена, ты за измену!»

Тезей

По-моему, Стена тоже должна напугаться, раз она обладает всеми чувствами.

Пирам

Никак это не возможно, ваша светлость: «за измену» – это реплика для Фисбы: она теперь должна войти, а мне надо ее заметить сквозь стену. Вы увидите, что все будет точка в точку, как я сказал. А вот и она идет»⁴⁵.

В следующем диалоге той же сцены количество участников, и, соответственно, комментаторов возрастает:

«Лунный Свет

«Двурогую луну фонарь являет сей,
А я – тот человек, что обитает в ней».

Тезей

Вот тут самая большая ошибка: человека надо было поместить в фонаре; какой же он иначе человек на луне?

Деметрий

Он не решился туда влезть из-за свечки: смотрите, как она нагорела.



Ипполита

Мне надоела эта луна; пора бы ей перемениться!

Тезей

Судя по слабому пламени ее разума, она уже на ущербе; но из любезности нам надо дождаться.

Лизандр

Продолжай, Луна.

Лунный Свет

Все, что я должен сказать, это вот что только объяснить вам, что фонарь – это луна, а я – человек на луне; этот терновый куст – мой терновый куст, а эта собака – моя собака.

Деметрий

Собственно, все это должно бы было находиться в фонаре: ведь это все на луне»⁴⁶.

«Театр в театре» в классической драме, на мой взгляд, не только не является *переходом границ «театральной» и «нетеатральной» действительностей внутри сцены*, но показывает основной конфликт данной пьесы в концентрированном виде.

Менее выраженный «театр в театре» – диалоги с подслушиванием и комментированием. В комедии они встречаются уже на ранних стадиях – в «Щите» Менандра, «Псевдоле» Плавта и «Формионе» Теренция. Сходным образом построены сцены передразнивания дона Херонимо доном Мендосой в «Дуэнье» Шеридана; подглядывания-подслушивания чтения дворецким Мальволио записки и его монолога сэром Тоби и слугами, сопровождаемые их издевательскими комментариями, в «Двенадцатой ночи» Шекспира (у Шекспира такого рода диалоги есть в каждой комедии) и т.д.

В письме Марией подделывается почерк графини Оливии, и то, что Оливия ненавидит (желтый цвет, подвязки крест-накрест), называется угодным ей. То есть Мария во всех смыслах, в том числе на уровне языка, выступает травести на Оливию.

Все перечисленные отличия определяются различным характером границ в трагедии и комедии. (Благодарю Е.Ю. Козьмину, обратившую мое внимание на принципиальное значение границ для данного исследования). Внешние их границы одинаковы, они и создают *одномирность*, как было сказано выше, классической драмы, у которой даже небо свое. Но здесь необходимо ввести понятие *внутренних границ*. У комедии подвижная внутренняя граница. Благодаря этому и возможна *взаимозаменяемость* реплик, персонажей и т.д., которая, с одной стороны, и есть проявление комедийного *qui pro quo*, а с другой – обязательна для существования диалога⁴⁷.

¹ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 91.

Bentli E. Zhizn' dramy. Moscow, 2004. P. 91.

² Волькенштейн В. Диалог // Словарь литературных терминов: В 2 т. М., 1925. Т. 1. Стлб. 201.

Vol'kenshteyn V. Dialog // Slovar' literaturnykh terminov: In 2 volumes. Moscow,

1925. Vol. 1. Column 201.

³ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 66; Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 10–13; Николаев А.И. Основы литературоведения. Иваново, 2011. URL: <http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/роды-и-жанры-литературы/> (дата обращения 12.02.2014).

Pavi P. Slovar' teatra. Moscow, 1991. P. 66; Khalizev V.E. Drama kak yavlenie iskusstva. Moscow, 1978. P. 10–13; Nikolaev A.I. Osnovy literaturovedeniya. Ivanovo, 2011. URL: <http://www.listos.biz/filologiya/nikolaev-a-i-osnovy-literaturovedeniya/rody-i-zhanry-literatury/> (accessed: 12.02.2014).

⁴ Petersen J. Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd. 1. Weik und Dichter. Berlin, 1939. P. 119–126.

⁵ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. (Вопросы поэтики: неперодическая серия, издаваемая Отделом Словесных искусств. Вып. IX).

Balukhatyy S.D. Problemy dramaturgicheskogo analiza. Chekhov. Leningrad, 1927. (Voprosy poetiki: neperiodicheskaya seriya, izdavaemaya Otdelom Slovesnykh iskusstv. Issue IX).

⁶ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 334–342.

Teoriya literatury: In 2 volumes / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2004. Vol. 1. P. 334–342.

⁷ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 39–43; Хализев В.Е. Драма // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999; Николаев А.И. Указ. соч.

Khalizev V.E. Drama kak rod literatury (poetika, genesis, funktsionirovanie). Moscow, 1986. P. 39–43; Khalizev V.E. Drama // Literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy / Ed. by L.V. Chernets. Moscow, 1999; Nikolaev A.I. Op. cit.

⁸ Кравченко Э.Я. Диалог // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 57.

Kravchenko E.Ya. Dialog // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy. Moscow, 2008. P. 57.

⁹ Теория литературы. Т. 1. С. 337; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 211; Хализев В.Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Литературный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 96; Хализев В.Е. Монолог и диалог в драме // Известия АН. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40, № 6.

Teoriya literatury. Vol. 1. P. 337; Tomashevskiy B.V. Teoriya literatury. Poetika. Moscow, 1999. P. 211; Khalizev V.E. Dialogicheskaya rech' i monologicheskaya rech' // Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'. Moscow, 1990. P. 96; Khalizev V.E. Monolog i dialog v drame // Izvestiya AN. Seriya literatury i yazyka. 1981. Vol. 40, № 6.

¹⁰ Балухатый С.Д. Указ. соч. С. 17.

Balukhatyy S.D. Op. cit. P. 17.

¹¹ Там же. С. 8.

Ibid. P. 8.

¹² Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование).



- С. 42; *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства. С. 6–7.
Khalizev V.E. Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovanie). P. 42;
Khalizev V.E. Drama kak yavlenie iskusstva. P. 6–7.
- ¹³ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 22–23.
Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo. Moscow, 1963. P. 22–23.
- ¹⁴ *Гегель Г.В.Ф.* Собрание сочинений: В 14 т. Т. 14. Лекции по эстетике. М., 1958. С. 329.
Gegel' G.V.F. Sbranie sochineniy: In 14 volumes. Vol. 14. Lektsii po estetike. Moscow, 1958. P. 239.
- ¹⁵ *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 289.
Bakhtin M.M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh // Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1979. P. 289.
- ¹⁶ *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 79.
Bakhtin M.M. Slovo v romane // Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1979. P. 79.
- ¹⁷ Там же. С. 79.
 Ibid. P. 79.
- ¹⁸ *Кравченко Э.Я.* Указ. соч. С. 57.
Kravchenko E.Ya. Op. cit. P. 57.
- ¹⁹ *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 217.
Bakhtin M.M. Slovo v romane. P. 217.
- ²⁰ Там же.
 Ibid.
- ²¹ *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 25–26.
Yakubinskiy L.P. O dialogicheskoy rechi // Yakubinskiy L.P. Izbrannye raboty. Yazyk i ego funktsionirovanie. Moscow, 1986. P. 25–26.
- ²² Там же. С. 36–37.
 Ibid. P. 36–37.
- ²³ *Пави П.* Указ. соч. С. 75; *Костелянец Б.О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы. М., 2007. С. 227–229, 266.
Pavi P. Op. cit. P. 75; *Kostelyanets B.O.* Drama i deystvie. Lektsii po teorii dramy. Moscow, 2007. P. 227–229, 266.
- ²⁴ Теория литературы. Т. 1. С. 339–340; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). С. 43.
 Teoriya literatury. Vol. 1. P. 339–340; *Khalizev V.E.* Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovanie). P. 43.
- ²⁵ Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 315.
 Teoriya literaturnykh zhanrov / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2008. P. 315.
- ²⁶ *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. P. 61.
- ²⁷ Теория литературы. Т. 1. С. 305–306.
 Teoriya literatury. Vol. 1. P. 305–306.



- ²⁸ Теория литературных жанров. С. 296–333.
 Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 296–333.
- ²⁹ Теория литературы. Т. 1. С. 305.
 Teoriya literatury. Vol. 1. P. 305.
- ³⁰ Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 32.
 Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya. Moscow, 1994. P. 32.
- ³¹ Теория литературных жанров. С. 296–297.
 Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 296–297.
- ³² *Вайман С.Т.* «Драматический диалог». М., 2003; *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 428; *Нестеров К.В.* Диалог и монолог // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999.
Vayman S.T. «Dramaticheskii dialog». Moscow, 2003; *Leyderman N.L.* Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory. Ekaterinburg, 2010. P. 428; *Nesterov K.V.* Dialog i monolog // Literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy / Ed. by L.V. Chernets. Moscow, 1999.
- ³³ Теория литературы. Т. 1. С. 325.
 Teoriya literatury. Vol. 1. P. 325.
- ³⁴ *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 176.
Bakhtin M.M. Slovo v romane. P. 176.
- ³⁵ *Шекспир У.* Макбет / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 52.
Shakespeare U. Makbet / Translated by Yu. Korneev // Shakespeare U. Polnoe sobranie sochineniy: In 8 volumes. Moscow, 1960. Vol. 7. P. 52.
- ³⁶ *Бомарше Ж.* Женитьба Фигаро. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=105490> (дата обращения 12.02.2014).
Bomarshe Zh. Zhenit'ba Figaro. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=105490> (accessed: 12.02.2014).
- ³⁷ Теория литературных жанров. С. 332.
 Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 332.
- ³⁸ Там же. С. 321–329.
 Ibid. P. 321–329.
- ³⁹ *Шекспир У.* Много шума из ничего / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1959. Т. 4. С. 575.
Shakespeare U. Mnogo shuma iz nichego / Translated by T. Shchepkina-Kupernik // Shakespeare U. Polnoe sobranie sochineniy: In 8 volumes. Moscow, 1959. Vol. 4. P. 575.
- ⁴⁰ Там же. С. 579.
 Ibid. P. 579.
- ⁴¹ *Еврипид.* Ипполит // Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1. М., 1999. (Литературные памятники). http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt (дата обращения 19.12.2014).
Euripid. Ippolit // Euripid. Tragedii: In 2 volumes. Vol. 1. Moscow, 1999. (Literaturnye pamyatniki). http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt (accessed: 19.12.2014).



⁴² *Аристофан*. Тишина // Аристофан. Комедии: В 2 т. М., 1983. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=159437> (дата обращения 26.10.2014).

Aristofan. Tishina // Aristofan. Komedii: In 2 volumes Moscow, 1983. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=159437> (accessed: 26.10.2014).

⁴³ Теория литературных жанров. С. 304.

Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 304.

⁴⁴ *Шекспир У.* Гамлет / Пер. М. Лозинского // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 84–85.

Shakespeare U. Gamlet / Translated by M. Lozinskiy // Shakespeare U. Polnoe sobranie sochineniy: In 8 volumes. Moscow, 1960. Vol. 6. P. 84–85.

⁴⁵ *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 200.

Shakespeare U. Son v letnyuyu noch' / Translated by T. Shchepkina-Kupernik // Shakespeare U. Polnoe sobranie sochineniy: In 8 volumes. Moscow, 1958. Vol. 3. P. 200.

⁴⁶ Там же. С. 203.

Ibid. P. 203.

⁴⁷ *Mukařovský J.* Dve studie o dialogu // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Part 1. Praha, 1948. P. 129–153.



И. Яндль (Грац, Австрия)

ДИАЛОГИЧЕСКОЕ В ПОСТАНОВКАХ ПЕТРА ФОМЕНКО

Диалогические конstellляции в данной статье рассматриваются в качестве ключевого элемента постановок П.Н. Фоменко. Изучение поэтики пьес предвзается типологизацией главных видов этого приема и установлением связанных с ними функций. На уровне текстового материала, во-первых, отмечается тенденция к фрагментации фабулы, способствующая установлению диалогических отношений между неоднородными единицами. Во-вторых, наблюдается расширение коммуникации на металеписические конструкции на уровне действия, в результате чего сцена приближается к зрителю. В-третьих, постановки Фоменко рассматриваются как диалогический проект группы, в котором встречаются эстетические и этические представления о человеческих отношениях.

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

Установление диалогических отношений как сюжет, но и как элемент продуктивной и рецептивной эстетик постановок П.Н. Фоменко оказывается ключевым принципом их поэтики по двум причинам. С точки зрения структуры, через обособление коммуникативных инстанций обозначаются онтологические уровни, входящие в совокупность постановки. С качественной точки зрения, данное общение в постановках Фоменко обладает признаками, которым М.М. Бахтин приписывает эстетическую ценность.

В дальнейшем используются теория и терминология, представленные в статье «Структура театральной постановки»¹, где нарратологическая модель коммуникативных уровней В. Шмида² адаптируется для анализа театральных постановок. В результате отмечается, во-первых, отсутствие уровня нарратора (как констатирует уже М. Пфистер при применении модели к театру³); во-вторых, параллельно каждому из остальных уровней (относящихся к инсценируемому тексту) возникает дополнительный уровень, относящийся к сценической постановке. Основой этому служит работа Бахтина о диалогизме, поскольку на ней базируется модель Шмида, так же как и упомянутая эстетическая оценка диалогических отношений.

Мы исходим из представления, что диалог в постановках П.Н. Фоменко имеет место на разных уровнях, поэтому далее отдельно рассматриваются, во-первых, диалогические импликации выбранного материала и его адаптации для сцены, во-вторых, формы постановки диалога на сцене и, в-третьих, концепт диалога в человеческих отношениях, связанных с продуктивным и рецептивным процессами.

1. Диалогическая основа: выбор сцен для постановки

Одна из особенностей постановок Фоменко состоит в выборе исходного материала. Режиссер предпочитает не просто ставить спектакль по пьесе или переводить эпос в драму. Напротив, он часто добавляет к тексту дополнительный уровень, противопоставляет его другим текстам или свя-



зывает с близкими ему явлениями культуры. Режиссер, таким образом, часто пренебрегает классическими требованиями к театру – единством времени, места и действия. Не ограничивая себя формальными требованиями и не стремясь к точной реконструкции оконченного действия, он фрагментирует фабулу, придавая материалу неоконченную, диалогическую форму.

Работая над «Мертвыми душами», Фоменко выбирает именно второй том, которому, в отличие от первого, обычно не уделяют особого внимания в сценических интерпретациях. Так, например, в постановке Театра имени Маяковского фрагменты второго тома следуют за исполнением первого. Режиссер «исправляет» фрагментарность конца мотивами из «Фауста» (постановка С. Арцибашева)⁴.

Фоменко в «Чичикове», по-видимому, не пытается усовершенствовать Гоголевские черновики, а интересуется именно феноменом их незавершенности и диалогическими отношениями Н.В. Гоголя с Чичиковым, которые являются и причиной тому, что тот не завершил вторую часть поэмы. Этот «личный» диалог приобретает новое измерение через творческий акт (абстрактного) режиссера, обращающегося к биографии писателя, и через инсценировку спора двух противоположных направлений внутри гоголевского творчества. Аналогичный принцип применяется режиссером при работе над «Театральным романом» М.А. Булгакова, также оставшимся неоконченным.

Данные примеры показывают, что фрагмент является идеальным материалом, представляющим собой канву, на которую могут нанизываться самые разные ассоциации. Эта форма не стремится к некоему определенному центру, присутствующему в законченных произведениях. Используя фрагменты, Фоменко не ограничивает творческую фантазию и стремится к постоянному и открытому диалогу с текстом.

В пьесе «Война и мир. Начало романа. Часть первая» Фоменко разрушает не только первые два единства классической драмы – времени и места, которые уже невозможны на материале эпопеи, но и третье – единство действия, т.к. показывает только начало романа. Традиционно завершенность действия является самым востребованным из трех единств, ибо именно в свете финала сюжет обретает смысл и целостность, в то время как при частичном знании фабулы впечатление от произведения остается открыто дальнейшим изменениям.

Во-первых, вычленение одной части из контекста всего романа меняет его замысел: через постановку как законченное произведение, первая часть становится такой же целостной совокупностью, как четырехтомная эпопея Толстого. В финальной сцене пьесы князь Андрей собирается на войну, оставляя в смятении беременную жену и сестру. Абстрагировавшись от того, что известно о судьбе героев из последующих частей романа, зритель может увидеть в этом финале печальное окончание семейной драмы.

Во-вторых, можно рассматривать эту пьесу как целостное произведение. Постановка Фоменко показывает, что суть действия содержится уже в инсценируемой первой части. Конечно, акцент неизбежно переносится с исторического фона войны на семейные отношения, но четко выражены главные оппозиции мировоззренческого характера: петербургский салон



Анны Шерер и московское имение Ростовых, личности Пьера Безухова и Андрея Болконского. Кроме того, пьеса содержит указания на дальнейшие события их жизни: грустные песни женщин в конце пьесы, уходящий герой, остановившийся в проеме с металлической миской на голове, и стук, которым он молча сопровождает песни, вызывают предчувствие неотвратимой смерти князя Андрея на войне (см. видеозапись постановки П.Н. Фоменко⁵, время в записи – 2: 45: 00. Звук соответствует тому, которым уже сопровождалась смерть старого князя Болконского: 1: 58: 50). Счастливые отношения Пьера с Наташей предугадываются в сцене их танца на празднике у Ростовых (1: 40: 00).

Если Фоменко и «отодвигает» политику на задний план, делая акцент на человеческих отношениях, он не разрушает поэтику Толстого, поскольку тот обращается к глобальным, в частности историческим, процессам в том числе для того, чтобы выявить космические законы, проявляющиеся и в частной жизни⁶. Попытку выделить правила человеческих отношений в эпопее можно считать осуществленной. Эффект постановки Фоменко, в которой инсценируется лишь начало произведения, напротив, разрушает целостность причинно-следственных связей, обозначенных Толстым. Режиссер не интерпретирует фабулу как последовательность фактов, а показывает изнутри, как формируются ситуации. Толстой настаивает на том, что человек не свободен⁷. Именно это представление Фоменко отвергает как предрассудок. Прерывая действие недалеко от начала, он оставляет главные события впереди, под покровом неизвестности. Настаивая на том, что действие может принять иной оборот, режиссер останавливает его в середине диалога.

На данном этапе исследования возникает два теоретических вопроса. Во-первых, почему Фоменко работал над эпопеей, которая по аристотелевской «Поэтике» оценивается низко (т.к. она излагает *общую* историческую «правду») по сравнению с поэтическим текстом (содержит *абстрактные* размышления о том, что могло бы случиться)⁸? А во-вторых, почему Фоменко работал именно над произведениями Толстого, а не Достоевского, в то время как Бахтин приписывает диалогизм романам последнего? Ответить на оба вопроса можно, предположив, что Фоменко создает условия для непрекращающегося диалога в постановке независимо от текста, положенного в его основу. Он не отвечает на вопрос о том, «что было», а показывает, как все могло случиться. Отвечая на второй вопрос, можно добавить, что Фоменко заинтересован не в «готовом» диалоге, свойственном произведениям Достоевского, а фабуле, чтобы на ее основе построить новый диалог. (Играются в Мастерской Фоменко с 2003 г. и «Белые ночи» по повести Достоевского. Но стоит отметить, что этот спектакль ставил не Фоменко, а Николай Дручек).

В основе постановки «Триптиха» – композиции из трех произведений А.С. Пушкина («Граф Нулин», «Каменный гость» и «Сцены из Фауста») – лежит другой композиционный принцип. «Каменный гость» входит в Пушкинский цикл «Маленькие трагедии», однако Фоменко решает связать его с произведениями, занимающими совершенно иное место в творческой биографии поэта. По-видимому, режиссер не ставит своей целью реализовывать замысел автора, а пытается сопоставлять тексты разного происхождения. Здесь можно увидеть связь с теорией интертекстуально-



сти Юлии Кристевой, которая также опирается на бахтинские размышления о диалогичности.

При этом выбранные тексты отличаются друг от друга по разным параметрам – объему, жанру и содержанию. Однако они на метауровне образуют единое целое, объединенные центральными мотивами любви и вины. Тематической схожести является условием для сравнения, что объясняется аналогией «синтаксической синонимии» по Лотману, где константа на одном уровне делает возможным сравнение на другом⁹. Можно понимать каждую часть как ответ на предыдущую, так что осуществляется переход от легкого романа к предательству единственной любви. Риторический прием градации ведет от шутливой сатиры к экзистенциальным вопросам человечества.

Соединение разных текстов в одной пьесе приводит к тому, что каждый из них утрачивает, во-первых, свою исходную целостность, а во-вторых, присущую законченному произведению независимость. Происходит фрагментаризация, подобная той, которая возникает при интерпретации отдельных частей произведения. Дополнения и фрагментаризация способствуют установлению диалогического единства трех текстов на макроуровне постановки.

Следует отметить, что сам Бахтин в заметках к работе «Толстой-драматург» понимал этот композиционный принцип совершенно иначе, упоминая рассказ «Три смерти» среди примеров недиалогических произведений¹⁰. Это можно, с одной стороны, объяснить тем, что Бахтин стремился к всеобъемлющему объяснению Толстого. Поэтому он искал не исключений, а подтверждений тому, что «Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди»¹¹. С другой стороны, существует разница между рассказом «Три смерти» и «Триптихом» Фоменко, поскольку Толстой три раза утверждает одну и ту же точку зрения, между тем как Фоменко связывает идеи из различных источников, создавая условия для возникновения диалога между разными позициями.

2. Сцена как диалогическое пространство

При исследовании диалога на уровне сценического действия речь идет, во-первых, о включении автора исходного произведения в сценическое действие наравне с персонажами его произведения. «Триптих» открывается сценой, в которой Пушкин пишет «Графа Нулина». Металепсис приводит к возникновению логических парадоксов в результате смешения уровней: возникает синкретизм между процессом письма и действием произведения. Пушкинский стиль поддерживает такой подход аукториальными отзывами, в которых нарратор комментирует действие извне и которые здесь интерпретируются как голос автора. Синкретизм творения с творческим процессом указывает на диалогическое формирование *будущего произведения*, не на готовый результат этого процесса.

Сходным образом в пьесе «Три сестры» Фоменко вводит в качестве действующего лица самого А.П. Чехова, который вмешивается в поста-



новку как режиссер. Требующий продления пауз автор-персонаж открывает зрителю характерный прием своего творчества. Фоменко инсценирует не саму пьесу, а репетицию, и таким образом оставляет впечатление, что она только готовится: зрители как будто становятся свидетелями диалога, возникающего между актерами и автором-режиссером. В металепсисе «Трех сестер» присутствует еще и обратное направление, в рамках которого актриса Ольга отвечает режиссеру Чехову на требования продолжительных пауз:

«[Андрей:] Я люблю, люблю, люблю! Люблю Ваши глаза, Ваши движения! [Чехов:] Пауза! [Ольга:] Нет, не пауза! <...> [Андрей:] Такая маленькая, такая несчастная! [Чехов:] Пауза! [Ольга:] Пауза! Пауза, пауза. [Ирина:] Доктор стучит. [Ольга:] Вот еще доктор стучит» (1: 02: 33 – 1: 05: 34)¹².

Как персонаж-автор Пушкин в «Триптихе», персонаж-автор-режиссер Чехов вмешивается в действие с другого логического уровня, относящегося к миру вне пьесы. Конечно, металепсис представляет собой только прием; он не может привести к настоящей трансгрессии между мирами на сцене и за ее пределами. Но он создает такую иллюзию, будто автор или режиссер именно во время спектакля действительно ведет диалог с действующими на сцене актерами. Поскольку зритель представляется на том же логическом уровне, что и автор или режиссер, их мнимое вмешательство в действие пьесы вызывает у зрителя ощущение, что и он включается в эти диалогические отношения.

Фоменко создает персонажей-авторов на основе текстового материала, добавляет их, указывая на личную драму автора, и рассматривает их как объект анализа. Яркий пример этому можно увидеть в действии «Чичикова» вокруг внутреннего спора Гоголя с его собственным творчеством, как явствует уже из описания пьесы:

Этот спектакль – фантазия на тему позднего Гоголя, главным мотивом которой становятся отношения автора и его героя – Чичикова, таинственная связь творца и творения. Поэтому на сцене присутствует Сочинитель – не столько сам Николай Васильевич, сколько измученная душа его, а рядом с ним – тень, постоянный спутник, искуситель. Он то притворяется одним из персонажей поэмы, то становится прямым оппонентом Автора. Поединок Гоголя и Лукавого за душу Чичикова кончается видимой победой последнего¹³.

Обобщая сказанное, отметим, что Фоменко всегда инсценирует творческий процесс: показывается, как Пушкин пишет поэму, как Чехов ставит свою пьесу и как поздний Гоголь удерживает самого себя от воплощения собственного замысла.

Особый случай использования металепсиса встречается в постановке «Театрального романа» Булгакова. Такой мотив содержится уже в фабуле исходного текста, где речь идет о попытках героя издать неоконченное произведение своего друга: герой читает фрагменты, создает две редакции романа, но обе не проходят цензуру, а выходит только начало романа. Он начинает писать пьесу на материале романа, но никак не может удов-



летворить требования режиссера. Неоконченность творческого процесса касается публикации романа и постановки пьесы. Кроме того, материал лишается автора, который оставил только фрагменты, а все – редактор, издатель, режиссер и актеры – непрерывно трансформируют произведение, так что не существует уже никакого оригинала. Постановка такого неоконченного «романа» на внетекстовом уровне постановки. Данный металеписис, как и предыдущие, вызывает иллюзию, что действие не разыгрывается, а собственно происходит.

Связанным с этим является и персонаж-читатель на уровне содержания. Опираясь на модель Шмида (в адаптированном варианте), можно описать и позицию персонажа-читателя как металеписическую трансгрессию, создающую иллюзию, будто в постановке участвует внешняя по отношению к ней инстанция.

Среди примеров можно назвать постановку «Войны и мира», где действующие персонажи читают отрывки романа, а вслед за этим действуют в соответствии с прочитанным текстом, например, когда Борис читает: «Борис остановился посреди комнаты, оглянулся, смахнул рукой соринки с рукава мундира и подошел к зеркалу, рассматривая свое красивое лицо»¹⁴. По-видимому, такой прием позволяет выявить характер взаимоотношений между текстом и постановкой. Театральная постановка выходит из романа, артисты не могут действовать иначе, хотя имеют собственные идеи, ощущается авторитет текста:

«Наташа, черноглазая, с большим ртом, некрасивая, как некрасивая? некрасивая но живая девочка, <...> была в таком милом возрасте, когда девушка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка» (54: 40 – 55: 00; приводится текст, произнесенный в пьесе, и выделяются отклонения от оригинала. – И.Я.)¹⁵.

Пока Наташа читает текст, актеры повторяют на сцене синтагмы, размышляя о них, и тем самым привлекают к ним внимание зрителя. Процесс чтения оказывается, таким образом, диалогом инсценировки (абстрактного режиссера) с романом. Случаи прямого обращения к тексту книги преобладают в начале пьесы (04: 15), что указывает на происхождение постановки от эпического произведения.

В «Триптихе» первая часть как бы изображает творческий акт поэта Пушкина. Этому соответствуют в последней сцене действия Мефистофеля, который в качестве персонажа-режиссера во время своей игры с Фаустом читает через лупу пушкинские «Сцены из Фауста». Это можно интерпретировать двумя способами. Во-первых, устанавливается причинно-следственная связь между процессом создания литературного произведения и театральным исполнением. Во-вторых, можно заметить, что, хотя исполняемый текст создан Пушкиным, режиссер, подобно Мефистофелю, ищет в этом тексте интересующие его детали и увеличивает их по собственному вкусу. Сильное влияние того, кто читает и обсуждает книгу – т.е. режиссера – выражается и в том, что он является персонажем-дьяволом, а не ученым.

Подобная взаимосвязь между письменным текстом и постановкой



присутствует и в сюжете «Театрального романа», хотя там диалогические отношения развиваются менее благополучно: зависимость редактора от режиссера не удовлетворяет исходной цели, поскольку второй не допускает диалогических отношений, а настаивает на собственных приемах, не отвечающих сущности произведения. И этим отрицательным примером указывается на значимость диалога, необходимым условием для возникновения которого оказывается ответственность режиссера перед обрабатываемым им материалом.

В дальнейшем изучается диалогическая интеракция между персонажами на сцене, где избранные элементы действия подчеркиваются легким преувеличением. Одним из характерных приемов Толстого является частое повторение имен собственных в диалогах; этот прием интенсифицируется в постановках «Войны и мира» и «Семейного счастья». В качестве примера можно привести спор между Андреем Болконским и его женой Лизой о его решении участвовать в войне. Обращения по именам преобладают уже в романе Толстого:

«– Чего ты боишься, Лиза? <...>

– Non, André, je dis que vous avez tellement, tellement changé... <...>

– Lise! – только сказал князь Андрей; но в этом слове были и просьба, и угроза, и, главное, уверенность в том, что она сама раскается в своих словах <...>.

– Нет, он только о себе думает, – проговорила княгиня, не удерживая сердитых слез.

– Lise, – сказал сухо князь Андрей <...>.

– Bonsoir, Lise, – сказал князь Андрей»¹⁶.

Имена, используемые вначале в качестве реплик и усиливающие личное обращение, как элементы, призванные выполнять фатическую функцию – устанавливать контакт между говорящими, не справляются со своей ролью в результате глобального непонимания между героями. Хотя обращение по имени используется уже в самом романе, количество этих элементов в соответствующей сцене постановки Фоменко многократно возрастает:

«[Лиза:] André! André! [Андрей:] Осторожно! [Лиза:] André. [Андрей:] Осторожно. [Лиза:] André. [Андрей:] Осторожно сейчас. [Лиза:] André! André, мне страшно, мне сташно, [Андрей:] <...> Твой доктор велит тебе раньше ложиться, Лиза. Ты бы шла спать, Лиза. [Лиза:] Я давно хотела переговорить с тобой, André. André. André. <...> За что ты ко мне так переменялся? [Андрей:] Lise! <...> Lise! [Лиза:] За что? [Андрей:] Lise! Lise. Lise. <...> [Лиза:] André! <...> [Андрей:] Bonsoir, Lise. Bonsoir, Lise! <...> Bonsoir, Lise. [Лиза:] Так переменялся. [Андрей:] Спокойной ночи, Лиза! [Лиза поет.] [Андрей:] Bonsoir, Lise. [Лиза поет.] [Андрей:] Bonsoir, Lise! Bonsoir, Lise!» (29: 40 – 33: 32).

Фоменко, по-видимому, обратил внимание на прием Толстого, и спор в постановке строится именно на нем. В начале разговора преобладает апострофа «André!», с которой Лиза обращается к мужу. Тот старается



ее успокоить другими репликами и, таким образом, оказывается в позиции защищающегося. Речевая ситуация меняется к середине отрывка, когда Андрей начинает прибавлять к своим успокоительным словам возглас «Lise!» и этим усиливает свою дискурсивную позицию. Особенно это ощущается, когда Фоменко заставляет своего героя повторить заключительную реплику «Спокойной ночи, Лиза!»: становится ясно, что тот не изменит своего решения. В обеих версиях ситуация является примером взаимного непонимания и невозможности диалога, которые акцентируются обращениями по именам.

Прибавив в начале сцены пассаж, где преобладают обращения Лизы к Андрею, Фоменко усиливает и отчаянную просьбу героини, которая в романе выражается более сдержанно. Постановка «Семейного счастья» в плане использования указанного приема отличается тем, что в ней встречается много успокоительных апострофов «Маша!», звучащих из уст Сергея Михайловича, но, в отличие от первой пьесы, здесь отсутствует аналогичная реакция со стороны героини. В данном *недиалогическом* общении Маша настолько подчиняется другу отца, что вовсе не может говорить с ним на равных.

В остальном постановки Фоменко напоминают большой диалог, который выражается, среди прочих приемов, посредством многоголосия на сцене. Актеры говорят одновременно, причем каждый из них повторяет одну из своих ключевых фраз, иллюстрирующую взгляд говорящего на текущие события. Такой гул голосов особенно часто встречается в начале акта, напоминая о рождении театрального действия из дионисийского культа, но бывает и в конце акта или пьесы, создавая впечатление, что действие продолжается за занавесом. Иногда подобный элемент используется в середине одной сцены, что позволяет в некоторых случаях создать эффект живой картины.

Аналогичным образом используются музыкальные элементы – песни или музыкальные произведения, которыми выражаются ситуативные координаты в области чувств: в качестве примеров можно привести веселый праздник у Ростовых (1: 30: 50 – 1: 43: 17), а также грустную песню Лизы после спора с Андреем (33: 06 – 40: 50).

3. Содержание как диалог между режиссером, актерами и зрителями

Диалог в постановках Фоменко в значительной мере опирается и на внесценические инстанции, т.е. режиссера, актеров и зрителей. Если начинать анализ с точки зрения продуктивной эстетики постановок, можно заметить, что в труппе Фоменко поддерживаются демократические отношения, а значит, представление каждого актера также находят отражение в постановке. На этом уровне констатируются жанровая гибридизация и сатира на текст.

Диалогические отношения отражаются и на уровне жанра. Как было показано выше, режиссеру особенно интересна работа над материалом, изначально не предназначенным для сцены и требующим значительных модификаций для его обращения в театральную постановку. «Война и мир» и «Семейное счастье» снабжаются жанровыми примечаниями «Сцены» и



«Сценическая композиция по одноименной повести». Это указывает на то, что пьесы понимаются не как театральные адаптации романа или повести, а как свободные этюды по текстам, прошедшим сквозь призму восприятия режиссера и труппы. Такой же акцент делается на постановках, которые, как инсценировка произведения «Одна абсолютная счастливая деревня», создают «по» исходным произведениям: «Этюды мастерской по одноименной повести Б. Вахтина».

Некоторым пьесам даются еще более оригинальные описания. Так, например, «Театральному роману» предпослан подзаголовок «Мистификация в 2-х частях (сценическая версия театра)», что указывает на двойную трансформацию: от постановки в романе к роману на сцене. Еще длиннее звучит жанровый подзаголовок пьесы «Прости нас, Жан-Батист!», стихотворная форма которого отражает особенности стилистики самого Мольера: «Представление в стихах и прозах, / а также в мимиках и позах, / навеяно комедией Мольера / в редакциях Вен. Смехова и Пьера»¹⁷. Уже название пьесы указывает на искажение пьесы Мольера и на превращение «Мещанина во дворянстве» в метапьесу о самой пьесе и о жизни Мольера с сатирической точки зрения. Принцип трансформации и имитации стилей авторов, перелка, смешение, комментирование на уровне содержания, (частичное) употребление «традиционной» стихотворной формы служат источником юмористических контрастов, типичных для работ Фоменко.

Рассматривая жанровое описание инсценировок других режиссеров Мастерской Фоменко, можно заметить, что многие из них следуют примеру своего учителя: спектакль по роману Набокова «Дар», поставленный Е.Б. Каменьковичем, определен как «Эстетическое отношение искусства к действительности»¹⁸, что характеризует содержание, а не жанр в прямом смысле. С другой стороны, именно эстетический диалог между разными уровнями искусства является лейтмотивом работ Фоменко.

Гибридизация жанра приводит к преодолению границ традиционной нормативности, в чем состоит один из принципов сатиры, которая и у Фоменко часто используется именно с этой целью. Сатира показывает зрителю одновременно две разные точки зрения: первую – письменного варианта пьесы, а вторую – постановки; по отношению к ним автор не остается нейтральным, а формирует собственное мнение о содержании.

Сатирическое в пьесах Фоменко возникает благодаря взаимодействию разных уровней. Исходную точку можно увидеть в тексте, над которыми работает режиссер. Фоменко интересуется смешными персонажами, такими как Сергей Михайлович в «Семейном счастье» или Михаил Борисович Лыняев в «Волках и овцах». Он особенно подчеркивает их забавную неловкость перед женщинами и по примеру Толстого продумывает их манеры. Он преувеличивает их робость, которая не очень далека от неконтролируемой страсти: Фоменко, во-первых, усиливает атмосферу неловкости в сценах, где пожилые мужчины скрывают свое влечение к молодым дамам, и передает внутренний спор посредством повторяющихся жестов: герой то незаметно приближается к даме, то отшатывается от нее. Во-вторых, он заметно оттеняет появляющуюся вдруг страсть, которая после долгого вступления обретает такую силу, что в первой пьесе пара вдруг оказывается в объятиях на полу, а во второй Михаил Борисович, целуя руку графине, страстно дотрагивается до ее плеча (1: 02: 50 – 1: 35: 44)¹⁹.



Нельзя думать, что единственная цель Фоменко – рассмешить зрителей. С юмором обычно связана какая-то амбивалентность, что в данных примерах показывают отношения достойных женщин с мужчинами-шутами. Сатира Фоменко может распространяться и на реальные личности, особенно авторов инсценируемых произведений – Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова²⁰ и др. Еще яснее проявляется амбивалентность в более серьезных ситуациях. Если рассматривать «Театральный роман», то, несмотря на трагическую судьбу писателя, выделяется, как и в Булгаковом романе, сатирическое изображение Ивана Васильевича, прообразом которого является К.С. Станиславский²¹ (далее цитаты из интервью П. Фоменко приводятся по указанному источнику).

Значение сатиры для данного контекста состоит в том, что она позволяет выявить и противопоставить друг другу различные взгляды. Так, постановка одновременно обращается и к исходному тексту, и к рассуждающей о содержании пьесы публике. Поэтому можно понимать сатиру Фоменко как способ критического совместного чтения.

Наконец, нашего внимания заслуживает диалог на уровне актеров «Мастерской П. Фоменко». Судя по интервью и статьям в прессе, особый характер отношений, сложившихся в коллективе, влияет на процесс работы над постановками: «...любой актер может попробовать себя в роли режиссера». Цель этих постановок, по словам Фоменко, заключается не в том, чтобы «говорить правду» (требования «правды» предъявлялись к искусству в прошлом), а в том, чтобы «взглянуть на себя». Представление о любой «правде» прикреплено к одной только точке зрения, между тем как субъективность каждого приводит к плюрализму мнений. Кроме того, Фоменко добавляет, что «все артисты могут себя найти там <в пьесах>». Исходя из этого, можно найти вторую основу диалогического сотрудничества внутри самой труппы Фоменко. Постановки имеют не только абстрактное содержание: члены труппы играют жизнь, самих себя, свои мечты и представления.

По этим причинам следует понимать проект Мастерской Фоменко как попытку диалогического общения в том смысле, который вкладывает в это понятие Бахтин. Диалог начинается на уровне личных отношений и демократического сотрудничества между режиссером и каждым членом труппы и отсюда распространяется на сцену, где в него включаются и зрители. Если бы Фоменко сформулировал теорию о диалоге, то он, возможно, написал бы, что постановка должна строиться независимо от текста, который положен в ее основу, независимо от автора и даже от ожиданий режиссера, актеров или зрителей, чтобы между ними возникал подлинный диалог (в отличие от упрямого освоения чужих чувств по методу Станиславского), придающий постановке эстетическое свойство «живого».

Автор – лауреат докторской стипендии Австрийской академии наук в Институте славянских исследований Университета Граца, Австрия.

¹ Яндль И. Структура театральной постановки и бахтинское понятие диалогизма // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 112–122.

Yandl' I. Struktura teatral'noy postanovki i bakhtinskoe ponyatie dialogizma //

Novyy filologicheskiy vestnik. 2014. № 3 (30). P. 112–122.

² 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.

³ Pfister M. Das Drama. München, 2001. P. 20–21.

⁴ Мертвые души: Поэма о Чичикове в 2-х актах и 2-х томах // Московский академический театр имени Владимира Маяковского. URL: <http://www.mayakovsky.ru/performance/mertvye-dushi/> (дата обращения 16.11.2014).

Mertvye dushi: Poema o Chichikove v 2-kh aktakh i 2-kh tomakh // Moskovskiy aka-demicheskij teatr imeni Vladimira Mayakovskogo. URL: <http://www.mayakovsky.ru/performance/mertvye-dushi/> (accessed: 16.11.2014).

⁵ Война и мир. Начало. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=415ZaiE345w> (дата обращения 16.11.2014).

Voyna i mir. Nachalo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=415ZaiE345w> (accessed: 16.11.2014).

⁶ Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 1–2. М., 2006. С. 843.

Tolstoy L.N. Voyna i mir. Vol. 1–2. Moscow, 2006. P. 843.

⁷ Там же.

Ibid.

⁸ Aristoteles. Poetik. Stuttgart, 2001. P. 29.

⁹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 95.

Lotman Yu.M. O poetakh i poezii. Saint-Petersburg, 1996. P. 95.

¹⁰ Бахтин М.М. Собрание сочинений. М., 2002. Т. VI. С. 16, 205.

Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy. Moscow, 2002. Vol. VI. P. 16, 205.

¹¹ Там же. С. 177.

Ibid. P. 177.

¹² Три сестры. 2006. Мастерская Петра Фоменко. Ч. 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (дата обращения 16.11.2014).

Tri sestry. 2006. Masterskaya Petra Fomenko. Part 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (accessed: 16.11.2014).

¹³ Чичиков. Мертвые души, том второй: Драматическая композиция Н. Евсеева и П. Фоменко // Московский театр Мастерская П. Фоменко. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/chichikov/> (дата обращения 10.08.2014).

Chichikov. Mertvye dushi, tom vtoroy: Dramaticheskaya kompozitsiya N. Evseeva i P. Fomenko // Moskovskiy teatr Masterskaya P. Fomenko. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/chichikov/> (accessed: 10.08.2014).

¹⁴ Толстой, Л.Н. Указ. соч. С. 80.

Tolstoy L.N. Op. cit. P. 80.

¹⁵ Война и мир. Начало; Толстой Л.Н. Указ. соч. С. 74.

Voyna i mir. Nachalo; Tolstoy L.N. Op. cit. P. 74.

¹⁶ Толстой Л.Н. Указ. соч. С. 57–59.

Tolstoy L.N. Op. cit. P. 57–59.

¹⁷ Прости нас, Жан-Батист! (Журден-Журден): Представление в стихах и прозах, а также в мимиках и позах, навеяно комедией Мольера в редакциях Вен. Смехова и Пьера // Московский театр Мастерская П. Фоменко.

URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/molier/> (дата обращения 16.11.2014).



Prosti nas, Zhan-Batist! (Zhurden-Zhurden): Predstavlenie v stikhakh i prozakh, a takzhe v mimikakh i pozakh, naveyano komediey Mol'era v redaktsiyakh Ven. Smekhova i P'era // Moskovskiy teatr Masterskaya P. Fomenko. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/moliere/> (accessed: 16.11.2014).

¹⁸ *Сиринь (Набоков) В.* Дар: Эстетическое отношение искусства к действительности // Московский театр Мастерская П. Фоменко. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/gift/> (дата обращения 16.11.2014).

Sirin (Nabokov) V. Dar: Esteticheskoe otnoshenie iskusstva k deystvitel'nosti // Moskovskiy teatr Masterskaya P. Fomenko. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/gift/> (accessed: 16.11.2014).

¹⁹ Волки и овцы. «Мастерская Петра Фоменко». Ч. 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=0IeLack5NL4> (дата обращения 16.11.2014).

Volki i ovtsy. «Masterskaya Petra Fomenko». Part 1. 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=0IeLack5NL4> (accessed: 16.11.2014).

²⁰ Три сестры. 2006. Мастерская Петра Фоменко. Ч. 1.

Tri sestry. 2006. Masterskaya Petra Fomenko. Part 1.

²¹ 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'nyy roman // Teleperedacha «Novosti so-druzhestva kul'tury» [Moscow, 2012]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=uSS2oG33g_g (accessed: 10.08.2014).



О.В. Федунина (Москва)

ЖАНРЫ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: спецкурс для студентов филологических специальностей

Представленные методические разработки легли в основу спецкурса «Жанры криминальной литературы», прочитанного автором-составителем на историко-филологическом факультете Института филологии и истории РГГУ. Основной целью курса, рассчитанного на 26 часов (из них 10 часов – лекционных и 16 – семинарских занятий), является ознакомление студентов различных филологических специальностей с основными тенденциями и проблемами в изучении криминальной литературы. Рассматривается ее статус как наджанрового образования, ставятся вопросы о разграничении относящихся к этой области жанров и адекватном описании их структуры. При этом особое внимание уделяется рассмотрению четырех основных жанров криминальной литературы расследования: классического детектива, «авантюрного расследования», полицейского романа и «расследования жертвы». Предлагаемая общая аналитическая схема базируется на трехмерной жанровой модели М.М. Бахтина.

Ключевые слова: массовая литература; криминальная литература; жанр; Бахтин; метажанр; классический детектив; «авантюрное расследование»; полицейский роман; «расследование жертвы».

Предлагаемые вниманию читателей методические разработки могут быть использованы при подготовке курсов, посвященных поэтике жанров криминальной литературы или массовой литературе в целом. Они прошли апробацию в рамках спецкурса «Жанры криминальной литературы», прочитанного автором-составителем в первом семестре 2014–2015 учебного года для студентов-филологов ИФИ РГГУ.

Пояснительная записка

Цель дисциплины состоит в том, чтобы существенно расширить, уточнить и углубить представления студентов-филологов о криминальной литературе как области массовой, дать представление о ее основных жанрах, их специфике и генезисе.

Спецкурс, посвященный изучению основных жанров криминальной литературы, адресован студентам различных филологических специальностей. В целом он рассчитан на 26 часов. *Лекционные занятия* в объеме 10 часов предполагают диалогическое общение со слушателями курса по проблемам, связанным с определением и статусом криминальной литературы, а также разграничения основных ее жанров. *Практическая работа* по закреплению теоретических положений, имеющих ключевое значение для освоения курса, осуществляется также на семинарских занятиях, на которые отводится 16 аудиторных часов. Семинарские занятия предполагают анализ произведений, которые являются наиболее репрезентативными с точки зрения принадлежности к тому или иному жанру криминальной литературы. В ходе занятий активно используется иллюстративный



материал – таблицы, позволяющие наглядно продемонстрировать специфику того или иного жанра криминальной литературы.

Основные вопросы, затронутые в ходе чтения курса, связаны с тем, что в сложившейся научной традиции массовая литература в целом (и криминальная как одна из ее областей) зачастую не рассматривается в качестве достойного материала для серьезного исследования именно поэтики произведений. Отсюда тенденция к акценту скорее на взаимосвязи определенных процессов в современном обществе и причинах популярности детективов, любовных романов и т.д. (т.е. уход в исследовательское поле *социологии литературы*). В этом плане показательны названия разделов в учебном пособии М.А. Черняк: «Массовая литература XX века в условиях индустриального общества» и «Массовый писатель и массовый читатель в условиях новой социокультурной ситуации» (Черняк М.А. Массовая литература XX века. М., 2009. С. 5–25, 204–214). Это, безусловно, важно с точки зрения функционирования текстов на книжном рынке, но нередко уводит от того, что относится к «реальности текста» и его внутренней структуре.

Что касается собственно криминальной литературы, то здесь на первый план выходит проблема традиционного использования слова «детектив» по принципу «три-в-одном»: и в качестве обобщающего наименования для всей литературы такого рода, и для обозначения вполне конкретного жанра, и как номинации героя-сыщика. Перед студентами ставится вопрос о необходимости найти адекватное понятие, которым можно обозначить эту область массовой литературы, и предлагается использовать в качестве такового понятие *криминальная литература*. Оно несколько шире термина «детективная проза» (Н.Д. Тамарченко) и позволяет охватить такие жанры, где сюжет не исчерпывается только «детективной» составляющей (например, крутой детектив и шпионский роман) или где вообще нет расследования.

Далее обозначается общая типология криминальной литературы, которая разделяется на две ветви: с расследованием в основе сюжета и ту линию, где оно или находится на периферии, или вовсе отсутствует. Спецкурс посвящен основным жанрам *криминальной литературы расследования*, генезис и специфика которых выявляются в ходе совместной со слушателями работы над анализом текстов: классическому детективу, полицейскому роману, «авантюжному расследованию» (термин Н.Н. Кириленко) и «расследованию жертвы» (термин О.В. Федунинной). В основе общей аналитической схемы, которую предлагается применять для определения жанровой принадлежности произведения, лежит *трехмерная модель жанра* М.М. Бахтина. Она адаптируется к конкретному материалу, причем классификация проводится по всем основным аспектам поэтики, значимым для криминальной литературы: типы героя-сыщика и преступника как его антагониста; характер преступления и метод его расследования; хронотоп; константные мотивы, в том числе связанные с игрой, ее изображением и оценкой в произведении; соотношение случайности и необходимости в сюжете; представление о норме и возможности ее восстановления после завершения расследования, во многом определяющее картину мира, характерную для данного жанра; субъектная организация, вопрос о кругозоре героев; композиционно-речевые формы, типичные для



конкретных жанров криминальной литературы. Рассматривается также проблема идеального адресата (имплицитного читателя) каждого из перечисленных жанров. Таким образом, в ходе анализа оказываются охваченными все три измерения бахтинской модели жанра, который предстает как особый тип речевого целого, действительности героя и ее взаимоотношений с миром автора / читателя.

Зачет по итогам изучения дисциплины выставляется на основании защиты студентом исследовательского проекта, который представляет собой аналитически аргументированный жанровый анализ одного из текстов, не совпадающего с подробно рассмотренными в ходе лекционных и семинарских занятий по курсу.

Задачи дисциплины:

- ознакомление с основными подходами к изучению массовой литературы и «детектива», наиболее важными проблемами, связанными со статусом этих явлений и жанровыми номинациями;
- расширение и систематизация представлений о специфике бытования жанров в высокой и массовой литературе, а также о типологии и генезисе эпических жанров криминальной литературы;
- развитие навыков анализа художественного текста с выходом на проблему жанровой принадлежности конкретного произведения.

Требования к результатам освоения дисциплины:

В результате изучения дисциплины студент должен

знать:

- основные подходы к изучению массовой литературы и криминальной как одной из ее областей;
- обязательную литературу по общим вопросам курса и по отдельным темам;
- наиболее значимые тенденции в бытовании жанров в области высокой и массовой литературы;

уметь:

- хорошо ориентироваться в системе понятий, описывающих жанровую структуру произведений, которые относятся к криминальной литературе;
- определять их жанровую принадлежность и аргументировать свой выбор;
- применять свои знания в анализе художественного текста любого эпического жанра криминальной литературы;

владеть:

- основной терминологией дисциплины;
- навыками исследования конкретного историко-литературного материала с точки зрения его жанрового состава.

Содержание курса

Тема 1. Жанры в криминальной литературе и критерии их определения. Проблема «идеального адресата» в криминальной литературе.

Криминальная литература как область массовой, ее типология. Поиск адекватного обобщающего наименования («детектив» и криминальная литература) и статуса (наджанровая структура; понятие метажанра). Жанровый состав криминальной литературы как теоретическая проблема. Трехмерная модель жанра М.М. Бахтина как основа аналитической схемы: тип героя-сыщика, сюжет, хронология, субъектная организация, картина мира, речевой уровень произведения. Жанр как «типическая концепция адресата» (М.М. Бахтин). Исследователи о «читателе детектива»: А.З. Вулис, Н.Н. Вольский, Ю.К. Щеглов и др. Основные понятия и подходы к реконструкции «идеального адресата» произведения: имплицитный читатель (В. Изер); абстрактный читатель и его типы (В. Шмид); образцовый читатель (У. Эко). Модели «идеальных адресатов» в криминальной литературе.

Тема 2. Классический детектив как рационально-игровой жанр.

Классический детектив как один из основных жанров криминальной литературы расследования. Концепция Н.Н. Кириленко: классический сыщик – гротескный и игровой, близкий к маске (Дюпен, Шерлок Холмс, Пуаро, мисс Марпл); игровая стихия в качестве определяющей взаимоотношения сыщика и преступника. Рационально-игровой метод расследования исключительного и странного преступления. Субъектная организация классического детектива; тип «рассказчика-комментатора происходящих событий» (В.Е. Балахонов). Характерные композиционно-речевые формы; особая роль финального объяснения «великого сыщика». Картина мира в классическом детективе.

Тема 3. «Авантюрное расследование»: жанр-близнец классического детектива?

Постановка проблемы. Арсен Люпен М. Леблана как особый тип сыщика-преступника; произведения Э. Габорио и Г. Леру. «Авантюрное расследование» – самостоятельный жанр криминальной литературы (концепция Н.Н. Кириленко). Сопоставление с жанровой структурой классического детектива: особенности субъектной организации и соотношение кругозоров персонажей; хронология «авантюрного расследования»: чередование замкнутого и разомкнутого пространства, быстрого и медленного времени; возможность разомкнутого финала. Роль игры и случая; традиции авантюрного романа. Современный этап развития жанра: циклы Б. Акунина о Фандорине и Пелагии; романы К. Изнера.

Тема 4. Полицейский роман как неигровой жанр криминальной литературы. Социалистическая модель жанра.

Наименование жанра в разных национальных традициях и проблема перевода (police procedural, roman policier, полицейский роман и др.). Тип сыщика-профессионала; командное расследование; параллельные линии

в сюжете (криминальная и связанная с частной жизнью героев). Роль случая в успехе расследования. Негативная оценка игры, маски как чужой личности и т.д. Картина мира, определяемая возможностью лишь частичного восстановления нормы. Американская (Э. Макбейн) и европейская (Ж. Сименон; П. Валё и М. Шеваль; Ф.Д. Джеймс; А. Маринина) модели жанра. Две линии в «милицейской» литературе советского периода: криминально-идеологическая («Дело “пестрых”» А. Адамова, «Ищите “Волка”!» Л. Сапожникова и Г. Степанидина) и криминально-этическая («Испытательный срок» П. Нилина, «Эра милосердия» бр. Вайнеров). Герой-новичок и проблема испытания на профессионализм и человечность. Преступник как воплощение «внутреннего врага»; влияние советского шпионского романа.

Тема 5. «Расследование жертвы»: специфика героя и жанра.

Проблема жанровой номинации (триллер, саспенс, «черный» роман, роман-загадка, психологический детектив и т.д.); отсутствие единого определения и адекватного описания жанровой структуры; «расследование жертвы» – наименование жанра по типу героя-сыщика. Герой / героиня-потенциальная жертва как основной субъект расследования. Сентиментальный готический роман как один из истоков жанра («Удольфские тайны» А. Радклиф). Интуитивный метод расследования. «Винтовая лестница» («Some Must Watch», 1933) Э.Л. Уайт как один из первых образцов жанра. Роль случая и признания преступника в успехе расследования. Невозможность полного восстановления нормы в финале.

Планы семинарских занятий

Семинары 1–2. Классический детектив как рационально-игровой жанр.

Вопросы:

1) Кто является основным субъектом речи и видения в «Убийствах на улице Морг» Э. По? С чьей точки зрения показан ход расследования? Насколько ограничен кругозор этого героя?

2) Что известно читателю о Дюпене, методе его расследования? Сколько времени длится расследование, насколько оно успешно? Требуются ли для раскрытия дела перемещения в пространстве, испытывает ли сыщик затруднения при этом?

3) Дайте краткую характеристику изображенному в новелле Э. По преступлению. Как сыщик относится к жертвам? Можно ли говорить о том, что нормальное течение жизни полностью восстанавливается после завершения расследования?

4) Как реализуется жанровая структура классического детектива в «Рейгетских сквайрах» А. Конан Дойля и «Тайне “Звезды Запада”» А. Кристи?

5) Что можно сказать о значении игры в мире классического детектива? Каково соотношение случайностей и закономерностей в сюжете?



Источники:

Конан Дойль А. Рейгетские сквайры / Пер. Т. Рузской // Конан Дойль А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М., 1966. С. 111–131. (Библиотека «Огонек»).

Кристи А. Тайна «Звезды Запада» / Пер. с англ. П. Рубцова // Кристи А. Пуаро ведет следствие: детективные рассказы. М., 2012. С. 5–40. (Вся Кристи).

По Э. Убийства на улице Морг / Пер. Р. Гальпериной // По Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Проза. М., 1993. С. 85–116.

Литература:

Основная:

Вольский Н.Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. Гл. 4. Заключительное определение детектива // Вольский Н.Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006.

Дмитриева Л.П. К вопросу о составе детективных новелл Э. По // Вестник ТГПУ. 2009. Вып. 4 (82). С. 143–147.

Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–39; № 4 (15). С. 23–40; 2011. № 1 (16). С. 13–24.

Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л., 1984.

Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Поэзия. Проза. Поэтика: Избранные работы. М., 2012. С. 86–107.

Дополнительная:

Анциферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. Иваново, 1994. С. 21–36.

Вай Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990. С. 38–41.

Тугушева М. Под знаком четырех. М., 1991. С. 17–48; 86–129; 153–191.

François M. Le stéréotype dans le roman policier // Cahiers de Narratologie. 2009. № 17. Stéréotype et narration littéraire. URL: <http://narratologie.revues.org/1095>.

Lits M. Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. (Collection paralittérature – 4).

Symons J. The Detective Story in Britain. London, 1962.

Семинар 3. «Авантюрное расследование»: жанр-близнец классического детектива?

Вопросы:

1) Чем Арсен Люпен принципиально отличается от классического сыщика (Дюпена, Шерлока Холмса, Пуаро, мисс Марпл)? Может ли сыщик в классическом детективе выступать в роли удачливого преступника? Какова роль маски в «авантюрном расследовании», есть ли отличия от функций

этого мотива в классическом детективе?

2) С чьей точки зрения показаны события в «Аресте Арсена Люпена» Леблана и «Любовнице смерти» Акунина? Можно ли сказать, что здесь один основной субъект расследования, кругозор которого перекрывает кругозоры остальных персонажей, как это было в классическом детективе?

3) Насколько «авантюрный сыщик» успешен в роли следователя? Как долго длится расследование, и в каком пространстве оно проходит?

4) В чем заключается метод расследования?

5) Изображается ли частная жизнь героя? Как соотносится эта сюжетная линия с криминальной?

6) Какие композиционные формы речи характерны для «авантюрного расследования», по сравнению с классическим детективом? Можно ли говорить, исходя из проведенного анализа, о самостоятельном жанре криминальной литературы?

Источники:

Акунин Б. Любовница смерти. М., 2004. (Новый детектив).

Леблан М. Арест Арсена Люпена // Леблан М. Арсен Люпен – благородный грабитель / Пер. В.В. Жуковой. М., 2001. С. 5–30. (Арсен Люпен. Кн. 1).

Литература:

Балахонов В.Е. От Лекока до Люпена // Габорио Э. Дело вдовы Леруж; Леру Г. Духи Дамы в черном; Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель. М.; Минск, 1991. С. 3–22.

Кириленко Н.Н. «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95.

Ранчин А. Романы Бориса Акунина и классическая традиция: Повествование в четырех главах с предупреждением, нелирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 235–266.

Семинар 4–5. Полицейский роман как неигровой жанр криминальной литературы. Соцреалистическая модель жанра.

Вопросы:

1) Чем отличается мотивировка, по которой герои полицейского романа участвуют в расследовании, от доминирующей в классическом детективе и «авантюрном расследовании»?

2) В чем заключается метод расследования? Каков состав его участников? Сколько преступлений расследуют сыщики одновременно?

3) Как можно охарактеризовать время и пространство в полицейском романе? Можно ли сказать, что сыщики в «Розанне» П. Валё и М. Шеваль, а также команда Гордеева в «Мужских играх» А. Марининой достигают полного успеха в расследовании? Восстанавливается ли норма?

4) Выделите специфические черты соцреалистической модели жанра (материал по выбору).





Источники:

Основные:

Адамов А.Г. Дело «пестрых». М., 1958.

Валё П., Шеваль М. Розанна / Пер. с швед. Б. Злобина, Е. Рымко. М.; СПб., 2011.

Маринина А. Мужские игры. М., 2014.

Нилин П.Ф. Испытательный срок // Нилин П.Ф. Знакомое лицо: Повести, рассказы. М., 1975. С. 217–357.

Дополнительные:

Вайнер А., Вайнер Г. Эра милосердия. М., 2011.

Джеймс Ф.Д. Пристрастие к смерти / Пер. с англ. И.Я. Дорониной. М.; Владимир, 2008. (Классика).

Коннелли М. Блондинка в бетоне / Пер. с англ. С.Г. Певчева. М., 2008. (The International Bestseller).

Макбейн Э. Личный враг полицейских / Пер. с англ. М. Брухнова. М., 1993.

Сименон Ж. Петерс Латыш. М., 1992. (Весь Мегрэ. Т. 1).

Литература:

Основная:

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

Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009. С. 132–175.

Дополнительная:

Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986. С. 324–371.

Auriac Y. Le polar, un genre infrequentable? // Le français dans tous ses états: Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français. № 31. Le roman policier. URL: <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse31a.html>.

Casta I. Héritier ou parvenu: le roman criminel en France // Romanesques: Centre d'Etudes des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires. URL: <http://www.romanesques.fr/articles/isabelle-casta-heritier-ou-parvenu/>.

Dove G.N. The Police Procedural. Bowling Green, Ohio, 1982.

Семинар 6. «Расследование жертвы»: специфика героя и жанра.

Вопросы:

1) По какой причине героиня «Лесной смерти Б. Обэр» включается в расследование? Насколько случайно она сталкивается с преступлениями?

2) Верит ли она Виржини, свидетельнице преступлений? И верят ли ей самой, когда Элиза пытается что-то объяснить окружающим? Пытается ли она играть вслед за убийцей и испытывает ли наслаждение от игры, как классический сыщик?



3) Насколько героиня успешна в роли сыщика? В чем заключается ее метод, является ли она единственным субъектом расследования? Кто раньше остальных персонажей догадывается о личности и мотивах убийцы?

4) Как можно охарактеризовать преступника и сами преступления?

5) Как в романе «Лесная смерть» решается вопрос о праве карать преступника?

6) Можно ли сказать, что нормальное течение жизни полностью восстанавливается после установления личности и гибели убийцы?

Источники:

Основные:

Обэр Б. Лесная смерть / Пер. с фр. Е. Капитоновой. СПб., 2001.

Дополнительные:

Александр П., Ролан М. Увидеть Лондон и умереть / Пер. М. Ваксмахера // Современный французский детективный роман. М., 1989. С. 138–255.

Буало П., Нарсежак Т. Та, которой не стало / Пер. Л. Завьяловой // Современный французский детективный роман. М., 1989. С. 26–135.

Уайт Э.Л. Винтовая лестница / Пер. с англ. Р. Шидфара // Смена. 1991. № 5. С. 176–273.

Литература:

Основная:

Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 192–224.

Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Благовещенск, 2013.

Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии // Как сделать детектив. М., 1990. С. 42–76.

Федунина О.В. Кругозор героев и жанр в криминальной литературе // Жанры в историко-литературном процессе / Под ред. Т.В. Мальцевой. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161–171.

Федунина О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.

Дополнительная:

Малкина В.Я., Полякова А.А. Введение. «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 15–32.

Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). С. 23–37.

Todorov Tz. Typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris, 1971. P. 55–65.



Семинары 7–8. Защита исследовательских проектов.

Представление и защита студентами исследовательских проектов: жанровый анализ самостоятельно выбранного материала, не совпадающего с подробно рассмотренным на лекциях и семинарах.

Структура дисциплины (тематический план)

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 1 зачетную единицу, 26 часов (10 – лекционных и 16 – семинарских).

№ п/п	Раздел дисциплины	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу аспирантов и трудоемкость (в часах)				Формы текущего контроля успеваемости	Форма итогового контроля
		Лекции	практические занятия	семинары	самостоятельная работа		
1	Жанры в криминальной литературе и критерии их определения. Проблема «идеального адресата» в криминальной литературе	2					
2	Классический детектив как рационально-игровой жанр	2		4			
3	«Авантюрное расследование»: жанр-близнец классического детектива?	2		2			



4	Полицейский роман как неигровой жанр криминальной литературы. Соцреалистическая модель жанра	2		4		
5	«Расследование жертвы»: специфика героя и жанра	2		2		
6	Защита исследовательских проектов			4		
	Итого	10		16	26	Зачет

Образовательные технологии

Лекции: проблемные, предполагающие диалогическое общение со студентами по проблемам, связанным с изучением жанров криминальной литературы. Используются возможности интерактивной связи (электронная почта, скайп).

Семинары: анализ студентами произведений, предложенных преподавателем в качестве наиболее репрезентативных для того или иного жанра криминальной литературы.

Зачет: представление студентами и обсуждение результатов их самостоятельной работы с конкретным историко-литературным материалом из области криминальной литературы.

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Рекомендованный список учебной и научной литературы, а также постоянное консультативное общение через интернет.

Список источников и литературы по курсу

Источники

Основные:

Адамов А.Г. Дело «пестрых». М., 1958.

Акунин Б. Любовьница смерти. М., 2004. (Новый детектив).

Валё П., Шеваль М. Розанна / Пер. с швед. Б. Злобина, Е. Рымко. М., 2011.

Конан Дойль А. Рейгетские сквайры / Пер. Т. Рузской // Конан Дойль А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М., 1966. С. 111–131. (Библиотека «Ого-



нек»).

Кристи А. Тайна «Звезды Запада» / Пер. с англ. П. Рубцова // Кристи А. Пуаро ведет следствие: детективные рассказы. М., 2012. С. 5–40. (Вся Кристи).

Леблан М. Арест Арсена Люпена // Леблан М. Арсен Люпен – благородный грабитель / Пер. В.В. Жуковой. М., 2001. С. 5–30. (Арсен Люпен. Кн. 1).

Маринина А. Мужские игры. М., 2014.

Нилин П.Ф. Испытательный срок // Нилин П.Ф. Знакомое лицо: Повести, рассказы. М., 1975. С. 217–357.

Обэр Б. Лесная смерть / Пер. с фр. Е. Капитоновой. СПб., 2001.

По Э. Убийства на улице Морг / Пер. Р. Гальпериной // По Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Проза. М., 1993. С. 85–116.

Дополнительные:

Александр П., Ролан М. Увидеть Лондон и умереть / Пер. М. Ваксмахера // Современный французский детективный роман. М., 1989. С. 138–255.

Буало П., Нарсежак Т. Та, которой не стало / Пер. Л. Завьяловой // Современный французский детективный роман. М., 1989. С. 26–135.

Вайнер А., Вайнер Г. Эра милосердия. М., 2011.

Джеймс Ф.Д. Пристрастие к смерти / Пер. с англ. И.Я. Дорониной. М., 2008. (Классика).

Коннелли М. Блондинка в бетоне / Пер. с англ. С.Г. Певчева. М., 2008. (The International Bestseller).

Макбейн Э. Личный враг полицейских / Пер. с англ. М. Брухнова. М., 1993.

Сименон Ж. Петерс Латыш. М., 1992. (Весь Мегрэ. Т. 1).

Уайт Э.Л. Винтовая лестница / Пер. с англ. Р. Шидфара // Смена. 1991. № 5. С. 176–273.

И. Учебные и справочные издания

Бавин С.П. Зарубежный детектив XX века в русских переводах: Популярная библиографическая энциклопедия. М., 1991.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.

Николина Н.А., Литовская М.А., Купина Н.А. Массовая литература сегодня: Учебное пособие. М., 2009.

Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.

Черняк М.А. Массовая литература XX века: Учебное пособие. М., 2009.

II. Основная литература

Анциферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. Иваново, 1994. С. 21–36.



Балахонов В.Е. От Лекока до Люпена // Габорио Э. Дело вдовы Леруж; Леру Г. Духи Дамы в черном; Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель. М.; Минск, 1991. С. 3–22.

Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 192–224.

Вольский Н.Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006.

Дмитриева Л.П. К вопросу о составе детективных новелл Э. По // Вестник ТГПУ. 2009. Вып. 4 (82). С. 143–147.

Изер В. Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 23–40.

Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Благовещенск, 2013.

Кириленко Н.Н. «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95.

Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–39; № 4 (15). С. 23–40. 2011. № 1 (16). С. 13–24.

Кириленко Н.Н. К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ. 2012. № 18 (98). С. 25–31. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика).

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

Ранчин А. Романы Бориса Акунина и классическая традиция: Повествование в четырех главах с преувеличением, нелирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 235–266.

Руднев В. Читатель-убийца // Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философии текста. М., 2000. С. 374–394.

Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии // Как сделать детектив. М., 1990. С. 42–76.

Федунина О.В. Кругозор героев и жанр в криминальной литературе // Жанры в историко-литературном процессе / Под ред. Т.В. Мальцевой. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161–171.

Федунина О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.

Шевякова Э.Н. Игра с романной техникой массовой литературы: «перекрестие» вымысла в романах Жана Эшноза // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Четвертые Андреевские чтения. М., 2006. С. 49–57.

Шмид В. Нарратология. М., 2003. (Studia philologica).

Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Поэзия. Проза. Поэтика: избранные работы. М., 2012. С. 86–107.

Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М., 2002



III. Дополнительная

Вай Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990. С. 38–41.

Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986.

Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008.

Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

Кестхейи Т. Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе. Будапешт, 1989.

Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л., 1984.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория прозы. СПб., 1997. С. 817–826.

Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).

Тамарченко Н.Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» (к вопросу о типе романа у Достоевского) // Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературной науке XX века. Ижевск, 1993. С. 126–147.

Тугушева М. Под знаком четырех. М., 1991.

Тюна В.И. Литература и ментальность. М., 2009. С. 132–175.

Auriac Y. Le polar, un genre infrequentable? // Le français dans tous ses états: Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français. № 31. Le roman policier. URL: <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse31a.html>.

Casta I. Héritier ou parvenu: le roman criminel en France // Romanesques: Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires. URL: <http://www.romanesques.fr/articles/isabelle-casta-heritier-ou-parvenu/>.

Dove G.N. The Police Procedural. Bowling Green, Ohio, 1982.

François M. Le stéréotype dans le roman policier // Cahiers de Narratologie. 2009. № 17. Stéréotype et narration littéraire. URL: <http://narratologie.revues.org/1095>.

Lits M. Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. (Collection paralittérature – 4).

Symons J. The Detective Story in Britain. London, 1962.

Todorov Tz. Typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris, 1971. P. 55–65.

IV. Общие работы по теории жанра

Бахтин М.М. Эпос и роман / Сост. С.Г. Бочаров. СПб., 2000.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010.

Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. М., 2003. (Бахтин под маской).



Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Сетевая словесность. 01.02.2006. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>

Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 69–87.

Тюна В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.

Required reading

Adamov A.G. Delo «pestrykh». Moscow, 1958.

Akunin B. Lyubovnitsa smerti. Moscow, 2004. (Novyy detektiv).

Vale P., Sheval' M. Rozanna / Translated from the Swedish by B. Zlobin, E. Rymko. Moscow; Saint-Petersburg, 2011.

Konan Doyle' A. Reygetskie skvayry / Translated by T. Ruzskaya // Konan Doyle' A. Sobranie sochineniy: In 8 volumes. Vol. 2. Moscow, 1966. P. 111–131. (Biblioteka «Ogonek»).

Kristi A. Tayna «Zvezdy Zapada» / Translated from the English by P. Rubtsov // Kristi A. Puaro vedet sledstvie: detektivnye rasskazy. Moscow, 2012. P. 5–40. (Vsya Kristi).

Leblan M. Arest Arseny Lyupena // Leblan M. Arsen Lyupen – blagorodnyy grabitel' / Translated by V.V. Zhukova. Moscow, 2001. P. 5–30. (Arsen Lyupen. Book 1).

Marinina A. Muzhskie igry. Moscow, 2014.

Nilin P.F. Ispytatel'nyy srok // Nilin P.F. Znakomoe litso: Povesti, rasskazy. Moscow: Sovremennik, 1975. P. 217–357.

Ober B. Lesnaya smert' / Translated from the French by E. Kapitonova. Saint-Petersburg, 2001.

Po E. Ubiystva na ulitse Morg / Translated by R. Gal'perina // Po E. Sobranie sochineniy: In 4 volumes. Vol. 3. Proza. Moscow, 1993. P. 85–116.

Aleksandr P., Rolan M. Uvidet' London i umeret' / Translated by M. Vaksmakher // Sovremennyy frantsuzskiy detektivnyy roman. Moscow, 1989. P. 138–255.

Bualo P., Narsezhak T. Ta, kotoroy ne stalo / Translated by L. Zav'yalova // Sovremennyy frantsuzskiy detektivnyy roman. Moscow, 1989. P. 26–135.

Vayner A., Vayner G. Era miloserdiya. Moscow, 2011.

Dzheyms F.D. Pristrastie k smerti / Translated from the English by I.Ya. Doronina. Moscow; Vladimir, 2008. (Klassika).

Konnelli M. Blondinka v betone / Translated from the English by S.G. Pevchev. Moscow, 2008. (The International Bestseller).

Makbeyn E. Lichnyy vrag politseyskikh / Translated from the English by M. Brukhnov. Moscow, 1993.

Simenon Zh. Peters Latysh. Moscow: Rossiyskoe pravo, 1992. (Ves' Megre. Vol. 1).

Uayt E.L. Vintovaya lestnitsa / Translated from the English by R. Shidfar // Smena. 1991. № 5. P. 176–273.

Bavin S.P. Zarubezhnyy detektiv XX veka v russkikh perevodakh: Populyarnaya bibliograficheskaya entsiklopediya. Moscow, 1991.



- Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy. Moscow, 2003.
- Nikolina N.A., Litovskaya M.A., Kupina N.A. Massovaya literatura segodnya: Uchebnoe posobie. Moscow, 2009.
- Poetika: Slovar aktual'nykh terminov i ponyatiy. Moscow, 2008.
- Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. Teoriya literaturnykh zhanrov / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2011.
- Chernyak M.A. Massovaya literatura XX veka: Uchebnoe posobie. Moscow, 2009.
- Antsiferova O. Yu. Detektivnyy zhanr i romanticheskaya khudozhestvennaya sistema // Natsional'naya spetsifika proizvedeniy zarubezhnoy literatury XIX–XX vekov. Problema zhanra. Ivanovo, 1994. P. 21–36.
- Balakhonov V.E. Ot Lekoka do Lyupena // Gaborio E. Delo vdovy Leruzh; Leru G. Dukhi Damy v chernom; Leblan M. Arsen Lyupen – dzhentl'men-grabitel'. Moscow; Minsk, 1991. P. 3–22.
- Bualo P., Narsezhak T. Detektivnyy roman // Kak sdelat' detektiv. Moscow, 1990. P. 192–224.
- Vol'skiy N.N. Legkoe chtenie: Raboty po teorii i istorii detektivnogo zhanra. Novosibirsk, 2006.
- Dmitrieva L.P. K voprosu o sostave detektivnykh novell E. Po // Vestnik TGPU. 2009. Issue 4 (82). P. 143–147.
- Izer V. Vymysloobrazuyushchie akty. Glava iz knigi «Vymyshlennoe i vo-obrazhaemoe: nabrosok literaturnoy antropologii» // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. № 27. P. 23–40.
- Kireeva N.V. Postmodernistskaya literatura USA: osobennosti zhanrovoy poetiki. Blagoveshchensk, 2013.
- Kirilenko N.N. «Avantyrnoe rassledovanie» ili klassicheskiy detektiv // Novyy filologicheskiy vestnik. 2012. № 2 (21). P. 80–95.
- Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra // Novyy filologicheskiy vestnik. 2009. № 2 (9). P. 27–47; № 3 (10). P. 105–115; № 4 (11). P. 74–84; 2010. № 1 (12). P. 16–39; № 4 (15). P. 23–40. 2011. № 1 (16). P. 13–24.
- Kirilenko N.N. K voprosu ob istokakh zhanra klassicheskogo detektiva (zametki) // Vestnik RGGU. 2012. № 18 (98). P. 25–31. (Filologicheskie nauki. Literaturovedenie. Fol'kloristika).
- Kirilenko N.N., Fedunina O.V. Klassicheskiy detektiv i politseyskiy roman: k probleme razgranicheniya zhanrov // Novyy filologicheskiy vestnik. 2010. № 3 (14). P. 17–32.
- Ranchin A. Romany Borisa Akunina i klassicheskaya traditsiya: Povestvovanie v chetyrekh glavakh s preuvedomleniem, neliricheskim otstupleniem i epilogom // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 67. P. 235–266.
- Rudnev V. Chital' ubiytsa // Rudnev V. Proch' ot real'nosti: issledovaniya po filosofii teksta. Moscow, 2000. P. 374–394.
- Seyers D. Predislovie k detektivnoy antologii // Kak sdelat' detektiv. Moscow, 1990. P. 42–76.
- Fedunina O.V. Krugozor geroev i zhanr v kriminal'noy literature // Zhanry v istoriko-literaturnom protsesse / Ed. by T.V. Mal'tseva. Vyp. 5. Saint-Petersburg, 2013. P. 161–171.



- Fedunina O.V. «Sledovatel'-zhertva» v kriminal'noy literature: k voprosu o tipologii geroya i zhanra // Novyy filologicheskiy vestnik. 2012. № 2 (21). P. 130–141.
- Shevyakova E.N. Igra s romannoy tekhnikoy massovoy literatury: «pereotkrytie» vymysla v romanakh Zhana Eshnoza // Literatura XX veka: itogi i perspektivy izucheniya. Chetvertye Andreevskie chteniya. Moscow, 2006. P. 49–57.
- Shmid V. Narratologiya. Moscow, 2003. (Studia philologica).
- Shcheglov Yu.K. K opisaniyu struktury detektivnoy novelly // Shcheglov Yu.K. Poeziya. Proza. Poetika: izbrannyye raboty. Moscow, 2012. P. 86–107.
- Eko U. Shest' progulok v literaturnykh lesakh. Moscow, 2002
- Vay Dayn S.S. Dvadsat' pravil dlya pisaniya detektivnykh romanov // Kak sdelat' detektiv. Moscow, 1990. P. 38–41.
- Vulis A. V mire prikladyucheniya. Poetika zhanra. Moscow, 1986.
- Goticheskaya traditsiya v russkoy literature / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2008.
- Kavelti Dzh.G. Izuchenie literaturnykh formul / Translated from the English by E.M. Lazareva // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. № 22. P. 33–64.
- Kestkheyi T. Anatsomiya detektiva: Sledstvie po delu o detektive. Budapesht, 1989.
- Kovalev Yu.V. Edgar Allan Po. Novellist i poet. Leningrad, 1984.
- Lotman Yu.M. Massovaya literatura kak istoriko-kul'turnaya problema // Lotman Yu.M. O russkoy literature: Stat'i i issledovaniya (1958–1993). Istoriya russkoy prozy. Teoriya prozy. Saint-Petersburg, 1997. P. 817–826.
- Malkina V.Ya. Poetika istoricheskogo romana: problema invarianta i tipologiya zhanra. Tver', 2002. (Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya; Prilozhenie).
- Tamarchenko N.D. O zhanrovoy strukture «Prestupleniya i nakazaniya» (k voprosu o tipe romana u Dostoevskogo) // Roman F.M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v literaturnoy nauke XX veka. Izhevsk, 1993. P. 126–147.
- Tugusheva M. Pod znakom chetyrekh. Moscow, 1991.
- Tyupa V.I. Literatura i mental'nost'. Moscow, 2009. P. 132–175.
- Auriac Y. Le polar, un genre infrequentable? // Le français dans tous ses états: Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français. № 31. Le roman policier. URL: <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse31a.html>.
- Castá I. Héritier ou parvenu: le roman criminel en France // Romanesques: Centre d'Etudes des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires. URL: <http://www.romanesques.fr/articles/isabelle-casta-heritier-ou-parvenu/>.
- Dove G.N. The Police Procedural. Bowling Green, Ohio, 1982.
- François M. Le stéréotype dans le roman policier // Cahiers de Narratologie. 2009. № 17. Stéréotype et narration littéraire. URL: <http://narratologie.revues.org/1095>.
- Lits M. Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. (Collection paralittérature – 4).
- Symons J. The Detective Story in Britain. London, 1962.



Todorov Tz. Typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris, 1971. P. 55–65.

Bakhtin M.M. Epos i roman / Ed. by S.G. Bocharov. Saint-Petersburg, 2000.

Leyderman N.L. Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory. Ekaterinburg, 2010.

Medvedev P.N. (Bakhtin M.M.) Formal'nyy metod v literaturovedenii: Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuyu poetiku. Moscow, 2003. (Bakhtin pod maskoy).

Podlubnova Yu. Zhanr i metazhanr: k probleme razgranicheniya // Setevaya slovesnost'. 01.02.2006. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>

Tamarchenko N.D. «Estetika slovesnogo tvorchestva» M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya. Moscow, 2011. P. 69–87.

Tyupa V.I. Diskurs / Zhanr. Moscow, 2013.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

О.Л. Довгий (Москва)

«МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ» И «РУСАЛКА»: к теме «Пушкин и Барри Корнуолл»

Статья продолжает серию публикаций автора о творческом диалоге А.С. Пушкина и английского поэта Барри Корнуолла (Barry Cornwall). Сравнительный анализ текстов позволил включить произведения Корнуолла в число возможных источников выражения «магический кристалл»; тематические, образные и текстуральные переключки отмечены между пушкинской «Русалкой» и поэмами Барри Корнуолла.

Ключевые слова: А.С. Пушкин; Барри Корнуолл; «магический кристалл»; «Русалка».

Подзаголовок статьи снимает вопрос, который может возникнуть при чтении первой части названия, – что общего между «магическим кристаллом» и «Русалкой»? – и фактически уничтожает интригу. Действительно речь пойдет о «расширении сферы влияния» Барри Корнуолла (Barry Cornwall) на А.С. Пушкина. Осмысление творческого диалога А.С. Пушкина и его «последнего литературного собеседника» (Н.В. Яковлев) нельзя отнести к самым насущным заботам пушкиноведения. Список работ, посвященных этой теме, не слишком обширен¹. В поле зрения компаративистов попадают, как правило, «Драматические сцены» и несколько стихотворений Корнуолла – и произведения Пушкина, созданные в Болдинскую осень 1830 г., в период интенсивного чтения сочинений английского поэта. Включение в этот круг новых текстов (как пушкинских, так и корнуолловских) может значительно обогатить наши представления о творческом взаимодействии поэтов. Тексты, о которых пойдет речь в статье, были сопоставлены нами в кандидатской диссертации в 1990 г.², но в печати эти материалы появляются впервые.

«Магический кристалл»

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в мутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал³...

(Ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы:
VI, 190).



Как заметил А.Е. Махов, «смысл и функция загадочного выражения “магический кристалл” по-прежнему остаются нераскрытыми: является ли оно просто названием бытовавшей в пушкинскую эпоху реалии – особого орудия гадания, как считал Н.О. Лернер, или же метафорическим обозначением другого, но не менее реального предмета – чернильницы, как считал В.В. Набоков; а может быть, перед нами – поэтический образ, вообще не имеющий прямой предметной соотнесенности?»⁴.

Об этом кристалле существует богатая литература⁵, в число возможных источников попали многие тексты, русские и зарубежные, – однако сочинений Барри Корнуолла среди них нет. А между тем, в его произведениях «магический кристалл» встречается несколько раз. Позволим себе пространные выписки из сочинений Корнуолла с собственными подстрочными переводами, поскольку произведения этого поэта пока известны только узкому кругу специалистов и еще ждут своего издания.

Драматическая сцена «The Temptation» («Искушение»)

Граф Ортиц и его приятель Мордакс на кладбище.

(Mordax blows, and a Mirror is seen)

Count

What is here? Methinks I see
A mighty glass set in an ebon frame.

Mordax

Right, sir: true Madagascar; black as hate.
Now then we'll show you what our art can do;
Wilt have a ghost from Lapland or Japan?
Speak! For't will cost a minute, and some rhyme

.....

Count

Now let us look on that which is to be.

Mordax

My glass is there: yet, ere you gaze, think well.
The future - -

Count

Bid it come, as terrible
As tempest or the plague, I'll look upon it
And dare it to answer...
Quick! Unveil

Your dusky mirror, you, lords of the mansion⁶ (p. 163–165. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы. Все выделения курсивом в тексте сделаны нами. – О.Д.).

(Мордакс дует, и появляется зеркало).



Граф:

Что это? Мне кажется, я вижу

Огромное зеркало в раме из черного дерева.

Мордакс:

Вы правы, сэр; настоящее Мадагаскарское, черное, как ненависть
А теперь мы покажем вам, на что способно наше искусство:
Хотите привидения из Лапландии или Японии?
Скажите! Для этого потребуется одна минута и кое-какие стишки

....

Граф:

А теперь давайте посмотрим, что нас ждет в будущем.

Мордакс:

Вот мое зеркало: но прежде, чем смотреть,
Подумайте хорошенько.
Будущее –

Граф:

Прикажи ему прийти, каким бы ужасным,
Как шторм или чума, оно ни было, я взгляну
И осмелюсь спросить ответа: скорее! Откройте
Ваше мутное зеркало, Вы, слуги дьявола!

Здесь магическое зеркало – просто инструмент для гадания, при помощи которого Мордакс вызывает мертвых из могил и различных духов со всех концов света («даль и вечность»). Не забудем также: для того, чтобы зеркало заговорило, нужны стихи, т.е. даже здесь, в предметном случае, поэзия и магия неразрывны. Обратим внимание и на упоминание чумы, столь релевантной для болдинского творчества Пушкина.

Поэма «A Haunted Stream» («Источник, населенный духами»)

Come then, my stream, and I will sing of thee...

Tho to me

Art the glass of memory, where the mind
Sees, charm'd and soften'd by thy murmuring, things
It elsewhere dare not dream of; things that fled
With early youth, and went – I know not whither:
Shadows forgot, and hope that perish'd – (p. 139).

(Сюда, ручей, и я буду петь о тебе... / Ты для меня, / Как зеркало памяти, в котором память, очарованная / И размягченная твоим бормотанием, видит вещи, / О которых в другом месте не посмеет мечтать; / То, что исчезло / Вместе с ранней юностью и ушло – я не знаю, куда: / Забытые тени, погибшие надежды).



Здесь случай иной. Сам предмет (зеркало) отсутствует, но воображению поэта водная поверхность представляется «стеклом памяти» («glass of memory») – своего рода «магическим зеркалом», в котором он различает «даль и вечность». Водная стихия в творчестве Корнуолла – это большая тема, дающая простор для астрофилологических наблюдений⁷. Но в данном случае нам важна связь водной стихии и поэтического воображения; поэт, в изображении Корнуолла, очень часто принимает посланные свыше поэтические видения у воды.

Поэма «The Fall of Saturn» («Падение Сатурна»)

I dream – I dream – I dream –
Of shadow and light, – of pleasure and pain,
Of Heaven, – of Hell. – And visions seem
Streaming for ever athwart my brain.
The present is here, and the past that fled
So quick, is returned with its buried dead,
And the future hath bared its scrolls of fame,
And I see the «IS» and the «WAS» the same,
In spirit alike, but changed in name...
...And now – I see as in some *magic glass*
Radiant enchantments: – First, far streaming bright,
Dazzling the shining earth with looks of light,
A figure like a God (p. 129).

(Я грежу – я грежу – я грежу... / О тени и свете, – о наслаждении и боли / О Небе – об Аде – И видения кажутся / Непрерывным потоком, струящимся в моей голове / Вот настоящее, и прошлое, что пролетело / Так быстро, возвращается вместе со своими давно похороненными мертвецами / И будущее развернуло свои свитки славы / И я вижу, что «ЕСТЬ» и «БЫЛО» – это одно и то же, / У них тот же дух, просто сменивший имя... / И вот – я вижу, словно в каком-то магическом зеркале, / Волшебное сияние ...).

Эта ситуация наиболее близка к пушкинской: здесь, «как в смутном сне», являются не просто «даль и вечность», но и определенные, очень конкретные сюжеты, отделенные временем и пространством. Предмет отсутствует. Функции «магического зеркала» выполняет «смутный сон».

Итак, у Корнуолла «магический кристалл» (или «магическое зеркало») выступает в трех обликах:

- 1) непосредственно предмет – зеркало, – который дает возможность увидеть прошлое и будущее, если произнести поэтическое заклинание;
- 2) вода, напоминающая поэту зеркало и тем самым раскрепощающая воображение, дает возможность принимать видения;
- 3) поэтические видения рождаются без посредства какого-либо предмета из сознания поэта, затуманенного «смутным сном», точнее, из подсознания.

Диапазон смыслов корнуолловского «магического стекла» – от реаль-



ного орудия гадания до поэтического образа – дает право текстам английского поэта быть включенными в число источников, помогающих раскрыть тайну пушкинского «магического кристалла». Тем более, что восьмая глава «Онегина», где возникает это выражение, написана в Болдине в 1830 г. – как раз в период интенсивного чтения Корнуолла.

Тема водной стихии, присутствия потусторонних сил позволяет сделать переход к следующему произведению, о котором пойдет речь.

«Русалка»

О связи «Русалки» с произведениями Корнуолла позволяет говорить, во-первых, общая тема загробной мести, сближающая «Русалку» с «Маленькими трагедиями»⁸; во-вторых, общая для Пушкина и Корнуолла вера в народные предания, в приметы. Для обоих поэтов «лес и дол видений полны». Многочисленные нимфы ручьев и рек населяют произведения английского поэта – каждая со своей историей, которая произошла когда-то давно, но время от времени рассказывается разным людям и дает пищу воображению поэта. Поэтому не будет большой неожиданностью обнаружить параллели поэзии Корнуолла с «Русалкой».

В стихотворении «*Marcelia*» речь идет о посещении поэтом «знакомых печальных мест» – могилы бедной Марселии. Описание местности дано в траурном тоне, сознательно нагнетается мысль о смерти, присутствующей здесь во всем:

It was a dreary place: The shallow brook
That ran throughout the wood, there took a turn
And widen'd: all its music died away,
And in the place a silent eddy told
That there the stream grew deeper. The dark trees
Funeral (Cypress, yew, and shadowy pine,
And spicy cedar) cluster'd, and at night
Shook from their melancholy branches sounds
And sighs like death: 't was strange, for through the day
They stood quite motionless, and look'd methought
Like monumental things, which the sad earth
From its green bosom had cast out in pity,
To mark a young girl's grave. The very leaves
Disown'd their natural green, and took a black
And mournful hue... (p. 146).

(Это было мрачное место: Мелкий ручеек, / Что бежал через лес, здесь делал поворот / И становился шире: его музыка умирала вдали, / И молчаливый водоворот свидетельствовал о том, / Что здесь поток становился глубже. Темные похоронные / Деревья (Кипарис, тенистая сосна, / Ароматный кедр) стояли плотно и по ночам / Из их густых ветвей раздавались звуки / И вздохи, похожие на смерть: И это было странно, т.к. днем / Они стояли недвижно, и казались / Памятниками, которые грустна земля / Исторгла из своей зеленой груди из жа-



лости, / Чтобы отметить могилу молодой девушки. Даже листья / Сменили свой зеленый цвет на черный траурный оттенок).

По тональности это описание очень похоже на монолог Князя, пришедшего на место, где он когда-то был счастлив с дочерью мельника, и которое стало местом ее гибели. Во всем ему видятся печальные перемены, следы смерти:

Знакомые, печальные места!
Я узнаю окрестные предметы –
Вот мельница! Она уж развалилась;
Веселый шум колес ее умолкнул;
Стал жернов – видно, умер и старик...
Тропинка тут вилась – она заглохла...
Что это значит? листья,
Поблекнув вдруг, свернулись и с шумом
Посыпались как пепел на меня...
(VII, 204–205)

Здесь есть и текстуальное совпадение: у Корнуолла листья, сменившие свою зеленую окраску на черную; у Пушкина – листья, поблекшие и ставшие, как пепел, т.е. также изменившие окраску; в обоих случаях – «почерневшие от горя».

Далее в стихотворении Корнуолла поэт рассказывает о какой-то необъяснимой силе, что его влечет в эти печальные места, особенно в лунные ночи, когда в шуме листьев ему слышится грустный голос, рассказывающий давнюю историю:

And yet I love
To loiter there: and when the rising moon
Flames down the avenue of pines, and looks
Bed and dilated through the evening mists,
And chequer'd as the heavy branches sway
To and fro with the wind, I stay to listen,
And fancy to myself that a sad voice,
Praying, comes moaning through the leaves...

(И все-таки я люблю/ бродить здесь: и когда восходящая луна проливает свое сияние на ряды сосен и кажется сонной и больной в вечерних туманах и поделенной на квадраты колышанием тяжелых ветвей пол ветром, я останавливаюсь и прислушиваюсь, и воображаю, что печальный голос, исполненный мольбы и стенаний, доносится сквозь листву...)

Ср.:

Неволью к этим грустным берегам
Меня влечет неведомая сила.



Все здесь напоминает мне былое...).

Различие в том, что у Пушкина к печальным берегам влечет непосредственного виновника горестных перемен в этих местах, а у Корнуолла – поэта, который очень лично воспринимает местные предания. У Корнуолла вся повесть – воображаемая: ее поведал почудившийся поэту «печальный голос».

А история в обоих случаях похожая – судьба покинутой девушки Марселии, буквально: девушки, которой пренебрегли («Neglected girl»). Фразу «Marcelia, poor Molini's daughter» – можно перевести как «Марселия, дочь бедного Молини» и как «Марселия, бедная дочь Молини». Эпитет «бедный» можно рассматривать не только как оценку материального состояния, но, скорее, как выражение сострадания, жалости. Отметим как общую черту двух произведений и тот факт, что в обоих случаях у девушки есть отец, а о матери не сказано ни слова. Марселия любила богатого человека; он женился на другой, и она утопилась, не в силах пережить горе:

He wed,
And then the girl grew sick and pined away,
And drown'd herself for love.

(Он женился и тогда девушка сделалась больна, начала чахнуть и утопилась из-за любви).

И у Пушкина, и у Корнуолла произведение не закончено. У Корнуолла финальные строки обещают продолжение:

Some day or other
I'll tell you all the story...
(Когда-нибудь я расскажу вам / Всю историю до конца).

«Русалка» по жанру очень близко примыкает к «Маленьким трагедиям», особенно богатым на реминисценции из Корнуолла. Общее у Корнуолла и Пушкина – голос из другого, загробного мира. У Корнуолла именно этот печальный голос, несомненно принадлежащий самой Марселии, и рассказывает повесть. У Пушкина голос невидимой певицы (безусловно, дочери Мельника) поет жалобную песню на свадьбе Князя. В «Русалке» тема загробной ревности звучит в полную силу. Возможно, у английского поэта была мысль написать еще одну драматическую сцену, где нашлось бы место его любимому мотиву – появлению мертвой из могилы; и мотив загробной верности/ревности включился бы сам собой. Поэт, слышащий голос погибшей девушки, может обратиться к ней с поэтическим призывом покинуть могилу и явиться ему. И мы могли бы прочесть историю загробной мести покинутой девушки. Но это уже из области фантазийной реконструкции сюжета.

Хотя поэтическое призывание умершей Марселии у Корнуолла есть – буквально на предыдущей странице книги находится стихотворение «Заклинание» («An Invocation»):



If, at this dim and silent hour,
Spirits have a power
To wander from their homes of light,
And on the winds of night
To come, and to a human eye
Stand visible, like mortality –
Come thou, the lost Marcelia, thou... (p. 145).

(Если, в этот сумрачный тихий час, / У духов есть власть / покидать свои
светлые обиталища / и прилетать на ночных ветрах / и становиться видимыми
человеческому глазу, / представлять в обличье смертных, / Приди, утраченная
Марселия...)

Стихотворение Корнуолла «Заклинание» не раз анализировалось в
связи с одноименным пушкинским; мы лишь отмечаем еще одну ниточку,
связывающую «Русалку» – через Корнуолла – с болдинским творчеством
Пушкина.

В поэме «Письмо Боккаччо» (*The Letter of Boccaccio*) Корнуолл расска-
зывает возлюбленной о своей прошлой любви – юной Олимпии, жившей
в лесу, в домике, окруженном со всех сторон соснами и дубами. Сама она
казалась лесной богиней. Встречи с ней остались самым поэтическим вос-
поминанием юности героя – как для пушкинского Князя воспоминания
о встречах с дочерью мельника. История имела печальный конец: герой
покинул Олимпию:

I had gone
Like an erratic fire upon my course...
(Как непостоянный огонь, я пошел своим путем...)

Девушки уже нет живых:

She perish'd in her youth; nor should I now
Have told thus much... (p. 125).

(Она погибла в юности,
И мне не следовало так много говорить об этом).

Корнуолл не сообщает, как умерла Олимпия, но отчаяние, с которым
герой говорит своей вине, не исключает самоубийства из-за любви, в кото-
ром повинен герой поэмы. Обратим внимание и на глагол: «погибла», а не
умерла своей смертью.

Поэму «Источник, населенный духами» («*A Haunted Stream*») мы уже
упоминали в связи с «магическим кристаллом»; есть в нем и параллели с
«Русалкой».

В поэме есть вставная песня, которую исполняет «the Naiad of the



stream» (Наяда, живущая в ручье), – видимо, старшая из наяд. Начинается
песня так:

Look upon these «yellow sands»,
Colour'd by no mortal hands...

Вспомним, как начинается песня, которую поет «один голос» на свадь-
бе Князя:

По камушкам по желтому песочку
Пробегала быстрая речка...

Голос, русалка, река и – наконец – упоминание желтого песка. Все эти
совпадения вряд ли чисто типологические.

Главная русалка рисует картину русалочьих плясок на берегу:

Look upon these glassy waters
Where earth's loveliest daughters
Bathe their limbs and foreheads fair,
And wring their dark and streaming hair... (p. 139).

(Взгляни на эти зеркальные воды,
В которых прелестнейшие дочери земли
Омывают свои прекрасные тела и лица,
И выжимают свои темные струящиеся волосы).

Ср. у Пушкина песню русалок:

Любо нам ночной порою
Дно речное покидать,
Любо вольной головою
Высь речную разрезать.
Подавать друг дружке голос,
Воздух звонкий раздражать,
И зеленый, влажный волос
В нем сушить и отряхать
(VII, 204).

Русалки Корнуолла резвятся и играют в лучах луны, и выжимают во-
лосы, как и пушкинские; но среди них есть одна, не принимающая в играх
участия. Это царица Титания («*The blue-eyed queen Titania*»), чью грудь
сжимает скорбь. Корнуолл не раскрывает причину скорби, оставляя про-
стор для воображения.

Вспомним, что дочь Мельника становится «русалкою холодной и мо-
гучей», она тоже названа «царицей».

Описание русалочьих плясок заканчивается так:

But hark! My master Ocean calls,
And I must hie to his coral halls (p. 139).

(Но слышите? Мой повелитель Океан зовет,
и я должна спешить в его коралловые залы).

Ср. у Пушкина:

Но пора, пора, пора.
Ожидает нас царица,
Наша строгая сестра
(VII, 209).

«Коралловые залы» Корнуолла в чем-то сродни «терему русалок», куда должны спешить пушкинские лунные плясуньи.

Выше мы отмечали связь этой поэмы с пушкинским «магическим кристаллом». Населенный духами ручей – это «Glass of memory», зеркало памяти. Следовательно, мир русалок (с их песнями, плясками, горестями) тоже увиден поэтом «сквозь магический кристалл».

У Корнуолла можно выделить две темы, присутствующие в пушкинской «Русалке»: тема самоубийства бедной девушки, которая после смерти не лишилась возможности общаться с миром живых; и тема русалок как особого мира со своими устоями, обычаями, со своим правителем. Обе темы могут стать предметом поэзии – если они восприняты поэтом благодаря волшебному «зеркалу памяти», помогающему вызывать в воображении самые фантастические картины.

Подведем итог. Рассмотрев несколько произведений Корнуолла «сквозь призму Пушкина», мы отметили тематические, образные, текстуальные параллели в творчестве двух авторов.

Безусловно, мы далеки от мысли абсолютизировать влияние Корнуолла на Пушкина – хотя там, где речь идет о Болдинском творчестве и особенно о «Маленьких трагедиях», удержаться от такого соблазна и трудно. Но и пренебрегать внимательным изучением диалога Пушкина с его последним литературным собеседником тоже не стоит. Тщательное параллельное прочтение текстов этих поэтов принесет еще немало открытий.

¹ *Рак В.Д.* Корнуолл Барри // Пушкин и мировая литература. Материалы к Пушкинской энциклопедии. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=321> (дата обращения 13.12.2014); *Довгий О.Л.* Тема возмездия в «Маленьких трагедиях» Пушкина и сочинениях Барри Корнуолла // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 69–89; *Довгий О.Л.* К вопросу об источниках «Медного всадника»: Пушкин и Барри Корнуолл // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 125–132. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика).

Rak V.D. Kornuoll Barri // Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k Pushkinskoy

entsiklopedii. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=321> (accessed: 13.12.2014); *Dovgiy O.L.* Tema vozmezdiya v «Malen'kikh tragediyakh» Pushkina i sochineniyakh Barri Kornuolla // Novyy filologicheskiy vestnik. 2010. № 3 (14). P. 69–89; *Dovgiy O.L.* K voprosu ob istochnikakh «Mednogo vsadnika»: Pushkin i Barri Kornuoll // Vestnik RGGU. 2011. № 7 (69). P. 125–132. (Filologicheskie nauki. Literaturovedenie i fol'kloristika).

² *Кулагина О.Л.* Пушкин и Барри Корнуолл: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1990. С. 18.

Kulagina O.L. Pushkin i Barri Kornuoll: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Moscow, 1990. P. 18.

³ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М.; Л., 1937–1949.

Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy: In 17 volumes. Moscow; Leningrad, 1937–1949.

⁴ *Махов А.Е.* «Магический кристалл» // Русская речь. 1991. № 3. С. 3.

Makhov A.E. «Magicheskiy kristall» // Russkaya rech'. 1991. № 3. P. 3.

⁵ *Дубровина М.Н.* Магический кристалл // Ежемесячные сочинения. 1904. № 4. С. 419–427; *Лернер Н.О.* Пушкинологические этюды // Звенья. Т. 5. М.; Л., 1935; *Мурьянов М.* Магический кристалл // Временник пушкинской комиссии: 1967–1968. Л., 1970; *Тархов А.Е.* Комментарий к роману «Евгений Онегин» // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., 1978; *Безродный М.В.* Еще раз о пушкинском «магическом кристалле» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 161–167; *Махов А.Е.* «Магический кристалл» // Русская речь. 1991. № 3. С. 3–7.

Dubrovina M.N. Magicheskiy kristall // Ezhemesyachnye sochineniya. 1904. № 4. P. 419–427; *Lerner N.O.* Pushkinologicheskie etyudy // Zven'ya. Vol. 5. Moscow; Leningrad, 1935; *Mur'yanov M.* Magicheskiy kristall // Vremennik pushkinskoy komissii: 1967–1968. Leningrad, 1970; *Tarkhov A.E.* Kommentariy k romanu «Evgeniy Onegin» // Pushkin A.S. Evgeniy Onegin. Moscow, 1978; *Bezrodnyy M.V.* Eshche raz o pushkinskom «magicheskom kristalle» // Vremennik Pushkinskoy komissii. Issue 22. Leningrad, 1988. P. 161–167; *Makhov A.E.* «Magicheskiy kristall» // Russkaya rech'. 1991. № 3. P. 3–7.

⁶ Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris, 1829.

⁷ *Довгий О.Л.* Прозерпина и Клеопатра // Апокриф. Культурологический журнал Александра Махова и Игоря Пешкова. 1994. № 3.

Dovgiy O.L. Prozerpina i Kleopatra // Apokrif. Kul'turologicheskiy zhurnal Aleksandra Makhova i Igorya Peshkova. 1994. № 3.

⁸ *Довгий О.Л.* Тема возмездия в «Маленьких трагедиях» Пушкина и сочинениях Барри Корнуолла. С. 69–89.

Dovgiy O.L. Tema vozmezdiya v «Malen'kikh tragediyakh» Pushkina i sochineniyakh Barri Kornuolla. P. 69–89.



О.Е. Незовибатько (Самара)

ГОГОЛЬ И ПАСКАЛЬ

(к вопросу о литературно-философских сближениях)

В статье рассматриваются основания идейной общности рассуждений Паскаля и Гоголя о человеке в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Мыслях». Выявляется структурно-типологическое подобие двух текстов на событийно-сюжетном и мотивно-образном уровне, анализируются способы объединения собрания писем и собрания мыслей в собственно книгу, целостное высказывание.

Ключевые слова: Гоголь; Паскаль; типология; «внутренний человек»; религиозное обращение.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь, рассуждая о поприще и предназначении человека, неоднократно возвращается к нескольким проблемным вопросам: отношению человека к самому себе, к миру и к Богу. Неоднозначность и непоследовательность в отношении писателя к миру определяется тем, что человек не может поместить в него свои подлинные надежды и чаяния, хотя бы потому что познание природы человека происходит за рамками жизни социальной. В данном случае познать – «это значит понять, что спасти подлинные ценности человек может, лишь отказавшись от мира, избрав отшельничество»¹.

Эта мысль близка Гоголю и варьируется в его письмах. В наброске о значении прирожденных страстей писатель замечает: «...не кривое, а прямое понимание души встречается лишь у подвижников-отшельников. То, что говорят о душе запутавшиеся в хитросплетенной немецкой диалектике молодые люди, – не более как призрачный обман. Человеку, сидящему по уши в житейской тине, не дано понимания природы души»² (далее произведения Гоголя цитируются по этому изданию, с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами). «Житейская тина» (ср. с «клеюхой стихийности мира» у Сковороды) отделяет человека от самого себя, создает дистанцию между ним и видимым миром. И если человек Сковороды способен вырваться из «клеюхой стихийности», создать новую связь человека с миром, основанную на «сродности», то у Гоголя гармония в этой сфере становится достижимой с отказом от мира и при соотношении своего действия с Богом. Он чувствует, что «всех нас озирает свыше небесный полководец, и ни малейшее наше дело не ускользает от его взора» (VI, 155).

Эти несколько ключевых моментов – переживание своего несоответствия окружающей действительности, ощущение непрестанного присутствия Бога, отказ от участия в жизни мира как форма заботы о своем спасении – дают повод для сближения воззрений Паскаля и Гоголя. Перечисленные узловые сюжеты, внутри которых возможен вопрос о типологической связи текстов обоих авторов, встроены в рассуждения французского мыслителя ровно по той же логике, что у Гоголя. Логика поприща и «сродного» места актуализировала вопрос о взгляде человека на самого себя, на мир и Бога. Эта структура взгляда воспроизводится в размышлениях Паскаля: «порядок мысли – начинать с себя, со своего Создателя и



своего назначения»³ (далее ссылки на «Мысли о религии» Паскаля даются по указанному источнику).

Сопоставление мировосприятия французского мыслителя и русского писателя было намечено Л. Толстым в письме Н. Страхову:

«...Сильное впечатление у меня было <...> при перечитывании в третий раз в моей жизни переписки Гоголя. Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад. Значение писателя вообще определено там (письмо его к Языкову) так, что лучше сказать нельзя. Да и вся переписка (если исключить немногое частное) полна самых существенных, глубоких мыслей. <...> 35 лет лежит под спудом в высшей степени трогательное и значительное житие и поучения подвижника нашего цеха, нашего русского Паскаля...»⁴.

Сначала параллель Паскаль – Гоголь рождается у Толстого из типологии судеб и биографий писателей. Религиозное обращение, имевшее место в жизни каждого из них, привело к пренебрежению ко всему, сделанному прежде, к убежденности в новом особом знании, благодаря которому человек видит себя и вещи в совершенно другом свете.

Помимо конкретно жизненных событий существует и идейное основание для толстовского сравнения. Афористичная характеристика Гоголя как русского Паскаля сформулирована автором с отсылкой к тексту «Выбранных мест из переписки с друзьями» в целом и отдельно к двум письмам к Языкову о «Предметах для лирического поэта в нынешнее время». В тексте этого письма намеченная концепция поэта-пророка, взывающего к своему народу, не имеет отношения к «Мыслям» Паскаля. Однако в отдельности образы человека, противостоящего потоку страстей, и «дремлющего человека» обнаруживают связь с философским трудом Паскаля.

«Дремлющий человек» Гоголя отказывается от спасения своей души, «уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души» (VIII, 280). Заданная образная цепочка соотносится с рядом фрагментов «Мыслей». Образы света, светских приемов и танцев, объединенные семантикой вихря-кружения, в котором растушевывается образ человека-центра, вокруг которого происходят все события, перекликаются с прямым вопросом Паскаля «А о чем думает свет?» и его ответом на него: «...он помышляет о танцах, музыке, пении, стихах, играх и т. д., думает, как бы подраться, сделаться царем, не задумываясь при этом, что значит быть царем и что значит быть человеком».

Во второй части гоголевского высказывания смыслообразующим является образ плоти, который для религиозного сознания есть знак губительных влечений человека, тленности и неполноты, незавершенности субъекта. Следование закону плоти представляется антиценностью. Облечение в «тленную одежду», отказ от духовных «риз спасения» предстает негативной реализацией слов апостола Павла: «если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (Второе послание к коринфянам, 4:16). Забывшийся «среди вялой и бабьей светской жизни»



(VIII, 281), человек, по мнению Гоголя, губит душу свою со всех сторон, становится пленником закона греховного. Изображение Гоголем современного человека строится как скрытая антитеза речи апостола Павла о «внутреннем/духовном человеке». Такой же прием – создание обратного соответствия – ранее использован Паскалем. Мир человека описывается им как пространство «похоти плоти или похоти зрения, или гордости жизни, *похоти плотской, и похоти очес, и гордости житейской* (1Ин. 2:16)»; как место отчуждения человека от Бога. Гоголевское описание «прекрасного, но дремлющего человека» полностью сопровождает суждение Паскаля о состоянии, «в каком находятся теперь люди. У них остается некоторое представление о счастье их первобытного состояния, но они повергнуты в бедствия своего ослепления и плотских побуждений, сделавшихся их второй природой».

Первоначально Паскалю, как и Гоголю, представляется возможным такое существование в мире, которое позволит обрести «внутреннего человека», по выражению Гоголя, «направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной» (VIII, 369). Особый акцент ставится им, как и русским писателем, на понимании человеком своего призвания: «необходимо иметь сознание своего назначения и добрую волю, чтобы согласовать ее с волею всемирной души». Паскаль видит в человеке силы не погружаться в поток страстей, не дать «им увлекать себя, но крепко держатся – не стоя, а сидя в низкой и прочной ладье, из которой они никогда не поднимаются до рассвета; но, мирно отдохнув в ней, простирают руки к имеющему поднять их, поставив на ноги и укрепить на ступенях священного Иерусалима, где они уже безопасны от ударов и нападений гордости». В процитированном фрагменте «Мыслей» человек протягивает руку к Богу, обращаясь за спасением. У Гоголя же поэт должен бросить человеку «с берега доску и закричать во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу» (VIII, 280).

Образная система высказываний писателей, связанная с метафорой мореплавания и бури, актуализирует идею личного спасения и подчеркивает условность окружающей действительности на пути человека к себе и Богу. Данная метафора укоренена в литературной традиции и встречается еще у античных авторов (например, в «Размышлениях» Марка Аврелия: «Ищут себе уединения в глуши, у берега моря, в горах. Вот и ты об этом тоскуешь. Только как уж по-обывательски все это, когда можно пожелать только и сей же час уединиться в себе»⁵), не говоря о христианской словесности. В тексте Паскаля фрагмент о нахождении гавани-Иерусалима подводит к мысли о том, что «счастье окажется ни внутри, ни вне нас: оно в Боге...». «Величие Мудрости, которая может быть только в Боге, невидимо ни людям плоти, ни людям ума», – уверяет французский философ, но оно видимо человеку внутреннему. К этому мнению приходит и Гоголь, разочаровавшийся в идее поприща – места обретения счастья и единства с внутримировой жизнью, и выбирающий жизнь под устремленным на него взглядом Бога. Если ранее для Гоголя место и должность сделали тем, что есть «для плывущего по морю пристань и твердая земля» (VI, 242), то в трактате «Правило жития в мире», известном также под названием «О любви к Богу и самовоспитании», писатель утверждает, что «...к миру он привяжется потому только, что Бог поместил его среди мира и повелел

привязаться к нему; но и в мире возлюбит он только то, что есть в нем образ и подобие Божие» (VI, 304).

Это мироощущение Гоголя было подмечено Розановым, справедливо почувствовавшим, что для Гоголя существует только «один Бог над землею, да яркие звезды в небе, – с которыми умеет говорить пустынный-поэт <...> и умеет смотреть на них, вверх; а как оглянется кругом – все вдруг начинает уходить под землю, вниз: и целая планета становится могилою своего обитателя-человека»⁶. Сопоставление Гоголя и Паскаля, ранее возникавшее в письмах Толстого, продолжает Розанов. Говоря о «тайной внутренней инквизиции», которой подвергли себя оба автора, Розанов создает типологию человека, пребывающего в «метафизическом безумии»⁷. Из типологии личности писателей в его построениях возникает предположение о родстве «Мыслей» Паскаля и «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, которое имеет и философско-эстетические основания.

Розанов следующим образом определяет доминанту гоголевского письма: «самая суть пафоса и вдохновения у Гоголя шла по обратному, антимонументальному направлению: пустыня, ничего»⁸. Интерпретацию художественных особенностей мира Гоголя Розанов строит как отрицание монументальности, «отрицание нужности портрета»⁹. Эта характеристика вполне отображает эстетику Паскаля, в которой действует особое соответствие «между интерьерным и экстерьерным, спонтанностью внутреннего и детерминированностью внешнего»¹⁰, существует недоверие к окружающему миру, ведь это мир, где согрешил Адам, который не был сотворен грешником. Мир для Паскаля исполнен «вещей, стремящихся ввергнуть нас во внешнее. <...> Наши страсти влекут вас наружу, хотя бы даже и не представлялось предметов, способных вызвать их. Внешние предметы искушают и влекут вас к себе даже тогда, когда мы о них и не думаем. Поэтому, сколько бы ни говорили философы: войдите внутрь себя, там ваше благо, – им не верят». В этом отношении к миру Паскалем закладывает то, что развивается после религиозного поворота Гоголем. Требование отказа от мира и невозможность окончательно разорвать связь с ним выражается в молитвенной просьбе Гоголя и приводит к диалектике описания глубины как высоты. Погружение в глубины своей души одновременно есть и прорыв к божественному: «да обесцвечивает душа моя ко всему, кроме Единого Тебя, да обезответствует сердце мое к житейским скорбям и бурям» (VI, 410).

Следующую черту, объединяющую системы Паскаля и Гоголя, можно обозначить как диалектическую связь счастья и несчастья, безысходности и надежды. В текстах обоих писателей стадия переживания несчастья сменяется его осознанием, безнадежность открывается как надежда, «но она открывается лишь для того, чтобы сразу же исчезнуть»¹¹. Так как человек не может возложить «надежды ни на кого из живущих на земле» (VI, 410), то переживание мира сопрягается для него с чувством тревоги. Этому мы находим подтверждение у Гоголя: «Земля наша не может быть и на минуту покойна, это мы должны помнить всегда. Тревоги следуют одни за другими; сегодня одни, завтра другие» (VI, 302). Для Паскаля также характерна напряженность осмысления связи человека и мира, исходящая из того, что субъект не может продвигаться от видимого к сущности и действовать так, как если бы, согласно формуле янсенистов, жизни не существовало.



В определенный момент оба писателя переносят свои надежды из религиозной сферы в сферу морали, полагаясь на возможность реализации нравственной идеи и «очищение души от мирской скверны» (XIV, 35). Значимо также, что эти надежды личные (как и христианство – религия частная), это чаяния отдельного человека, с его сомнением и неуверенностью. В данной связи Гоголь и Паскаль обращаются к идее «внутреннего человека», возможной и реальной для религиозного сознания. По сути, мышление религиозного человека основано на противопоставлении самому себе части своего существа, создании из него субъекта отличного от него самого. Для движения к «внутреннему человеку», который есть не-Я, не конкретный субъект, а возможность идеала, человек должен предстать как отрицающий сам себя. В самой идее «внутреннего человека» заложен принцип разделения на Я и не-Я, Я идеальное и Я реальное, ведь «мы не можем разместить идеал вне нас самих, опасаясь стать объектом; мы можем поместить его только в нас, опасаясь утратить его в качестве идеала»¹².

Сложная в своей противоречивости взаимозависимость человека и мира сводится к тому, что «существование становится для греховного, земного человека надеждой, достоверностью сердца, а это означает *недостовойной и парадоксальной достоверностью*, поскольку человек не может больше находить в одиночестве и в уходе от мира свое верное и действительное убежище и только *в мире* или, по крайней мере, перед лицом мира он должен выражать и свой отказ от любой относительной ценности и стремление к подлинным ценностям и к трансцендентному»¹³. Настоящий парадокс, очевидно, волнует Гоголя. Он то готов уйти с головой в избавительный «труд, который заставляет целиком всего человека обратиться к себе» (VI, 178), то отстаивать необходимость участия в социальной жизни, мотивируя это тем, что «человек, не знающий, в чем его должность, где его место, не определивший себе ничего и не остановившийся ни на чем, пребывает ни в мире, ни вне мира, не узнает, кто ближний его, кто братья, кого нужно любить, кому прощать» (VI, 244). В системе Паскаля парадокс желания отказа от мира и неизбежности присутствия в мире, вероятно, проистекает из знаменитого пари, из того факта, что автором до крайней степени доводится идея скрытого (скрывшегося) Бога.

В итоге отправная точка последующих размышлений, способная вывести из дурной бесконечности парадокса, находится обоими авторами в представлении о «внутреннем человеке». В сущности, идея «внутреннего человека» из идеи сугубо религиозной и регулятивной переходит в текстах Паскаля и Гоголя в план практической философии. «Внутренний человек» уже не предстает решением вопроса: *как я должен жить*, но ставит принципиальную другую проблему – *что я должен делать*. Если в религиозной культуре «внутренний человек» – это один из компонентов оппозиции «внешнее/внутреннее», варьирующей более широкое противопоставление дух/плоть, то в художественно-философском сознании это та ценностная установка, которая обозначает разницу между вневременной моралью и верой и создает «конкретную целостность биографического, исторического и эсхатологического времени»¹⁴.

В идее «внутреннего человека» объединяются все стремления к духовному идеалу, фактически формулируется нравственный императив – дей-



ствовать в соответствии с универсальным требованием, соотнося поступки с вечностью, а не с ограниченной временной перспективой. Из ощущения причастности к вечному, а не временному вырастает гоголевский вопрос, записанный за несколько дней до кончины («Как поступить, чтобы признательно и благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок? И страшная История Всех событий Евангельских...» – VI, 414) и трагическое предписание Паскаля («Иисус будет в агонии до конца мира: нельзя спать в это время»).

Поскольку концепция «внутреннего человека» предполагает формирование мнения о действиях субъекта не по внешнему, объективному результату, а по истинному, внутреннему стимулу, то и взгляд Бога направляется на него. Как пишет Паскаль: «Бог смотрит только на внутреннего человека; Церковь судит только по внешности. Бог разрешает от греха, как только видит раскаяние в сердце; Церковь – когда видит раскаяние в делах. Бог создаст Церковь чистую внутренне; своею внутренней и вполне духовной чистотой она смутит внутреннее нечестие надменных мудрецов и фарисеев». По этой же причине «Бог не смотрит на лица и не берет даров (Втор. 10:17). Заповедано обрезание сердца. *Итак, обрежьте крайнюю плоть сердца вашего, и не будьте впредь жестоковольны, Ибо Господь, Бог ваш, есть Бог богов и Владыка владык, Бог великий и страшный, Который не смотрит на лица* (Втор. 10:16, 17; Иер. 4:4)».

Представление о том, что сокровенного человека знает только Бог, проскальзывает и в переписке Гоголя: «внутренний человек только Богу известен» (XIII, 326). Стоит отметить, что образ «внутреннего человека» в обоих случаях обусловлен некоторой закрытостью, замкнутостью. Как отмечает Делёз в работе «Складка. Лейбниц и барокко», замкнутость имеет следующий смысл: «совершенное и законченное действие таково, что оно перенимает нечто от души, включающей в себя единство производимого движения. <...> Саму свободу составляет не детерминизм – пусть даже и внутренний, – а интериорность»¹⁵. Интериорность возникает из опыта христианского обращения (в котором важно даже не само религиозное содержание, но процесс) и нивелирует значение внешнего, акцентируя «пространственность внутреннего места»¹⁶.

В человеке имеется потребность превзойти самого себя, но для религиозного сознания эта потребность должна соединиться с замыслом Бога о человеке. В силу этого замысла для нас может оказаться, по выражению Паскаля, «недоступным понимание нашего собственного существа», поскольку Бог «скрыл от нас завязку тайны так высоко, или, вернее, так глубоко, что мы не в состоянии достигнуть ее, и не работой своего ума, а только покорностью его, можем мы действительно познать самих себя». На путь заблуждения человек встает, доверившись себе и своему разуму, поэтому основания для истинного и достоверного действия полагаются только в абсолюте. «У человека нет своей силы; это он должен знать и помнить всегда, – и кто надеется на свою силу, тот слабее всех в мире», – напоминает Гоголь в заметке «Об унынии». Подробнее эта тема реализуется у Паскаля: «Что станется с тобой тогда, о человек, когда ты естественным разумом обнаружишь свое действительное положение?.. Знай же, обуянный гордыней, что и сам ты сплошной парадокс. Смири себя, немощный разум, умолкни, неразумная природа, помни, что человек бесконечно пре-



восходит человека. И услышь от Творца своего о своем действительном положении, тебе покамест неведомом. Слушай Бога».

Здесь мы сталкиваемся с той ситуацией, когда обращенность на себя, приводящая к необходимости самоистолкования и последовательно выражающаяся через метафору зрения и прозрения, исчерпывает возможности объективации говорящего в исповеди. На первый план теперь выходит идея вслушивания в Слово. Подчинив явления своей внутренней жизни закону («Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим», Послание к римлянам 7:22), человек готов прислушаться к истине. Он должен научиться молчать, чтобы слышать ее глас. Если сначала ключевое значение придавалось потере зрения телесного и открытию внутреннего, маркировавшему начало преобразования телесного человека во внутреннего, то для последующего самосовершенствования следует научиться слушать и воспринимать истину, которая должна укорениться и прорасти в субъекте. (См. письмо С.Т. Аксакова Н.В. Гоголю – XIII, 131; письмо Н.В. Гоголя Н.Н. Шереметьевой – XIV, 194). Известно, что техники слушания и молчания являются опорой аскезы. Недаром распространено представление о том, что «добродетели научаются при помощи слуха, ибо добродетель нельзя оторвать от логоса, то есть речи разумной и произносимой <...> Логос только и может проникнуть в нас через уши и благодаря слуху»¹⁷. Важность темы молчаливого вслушивания подчеркнута как Гоголем в письме к Погодину: «Только хорошо войти в себя и услышать голос Его самого», так и Паскалем: «Разве в этом хаосе, в этом чудовищном смятении не слышится нам незаглушимый голос истины об этой раздвоенности природы нашей?».

Доминирование категории голоса прослеживается в системах Паскаля и Гоголя и свойственно пророческой культуре. Голос – основная имеющаяся в данности реальность для пророческого текста. Отсюда вытекает и особенность такого текста: автор пишет не от себя, и пишет не то/не о том, что видит и знает, а то, что он слышит. Он взаимодействует с уже существующей для него текстовой реальностью, которой является голос. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» мы наблюдаем расширение роли категории голоса/молчания на образно-стилистическом уровне. Например, выражение Гоголя «слышит Божью руку на всем, что ни сбывается в ней, и чует приближенье иного Царствия» (VIII, 251) организовано по принципу разомкнутой динамики, характерной для ближневосточной словесности¹⁸, и отсылает к псаломному слышанию пророческой теофании. Другой отрывок из переписки показывает, что слушание является способом убедиться в истине, которую выслушивают и находят в логосе: «кто слышит вечный, неумолкаемо раздающийся в ушах клик Божий, неумолкаемо к нему вопиющий, – тот может быть уподоблен древнему боговидцу, может, подобно ему, разбить листы своей скрыжали...» (VI, 44). В письме «О том, что такое слово», связывая мотив услышанного божьего слова с сознательным принятием молчания, Гоголь повторяет одно из правил аскезы, нацеленное на отделение пассивного, «патетического слушания» от «логического»¹⁹: «Наложи дверь и замки на уста твои, – говорит Иисус Сирах, – растопи золото и серебро, какое имеешь, дабы сделать из них весы, которые взвешивали бы твое слово, и выковать надежную узду, которая бы держала твои уста» (VI, 22). Молчание в данном случае ха-

рактеризует человека, прикоснувшегося к истине, чья душа восприняла обращенное к ней слово.

В «Мыслях» Паскаля в большей мере актуализирована проблема аскезы слушания и двойственной природы восприятия произносимого, чем необходимости молчания. Для Паскаля амбивалентность слова выражена в том, что Господь предстает нам в «Писании Своим словом», но в то же время при некоторых условиях «слово Бога, Бога истинного, представляется неверным буквально, хотя оно верно в смысле духовном». К этому сюжету Паскаль неоднократно возвращается в своих размышлениях: «Одно слово Давида или Моисея, как, например, что Бог обрежет сердца (Втор. 30:6), позволяет нам судить об их духе. Если бы все остальные речи их были двусмысленны, если бы нельзя было с уверенностью сказать, слова ли это философов или христиан, то одно подобное слово определяет все остальные, как одно слово Эпиктета решает противоположно смысл всего остального. Только до этого слова продолжается обоюдоострие, но не далее. (Не ужасно, если бы была ошибка в признании христианской религии истинною; но какое несчастье ошибиться, считая ее ложной!)».

Обе вариации темы слушания/молчания связаны с видом духовной практики, призванной обратить человека к самому себе таким образом, чтобы «речь истины немногую благодаря слушанию и памяти сделалась разговором души с самой собой»²⁰. Для Паскаля и Гоголя обращение к себе созидает человека, т.к., обратившись к себе, он смотрит с позиций этических ценностей.

Помимо типологии личности, обозначенной Розановым через метафору «метафизического безумия», и сходства идейно-содержательного плана двух текстов, основанного на ангажированности по отношению к христианской вере, поле для сравнения создает идеологическая детерминированность «Выбранных мест из переписки с друзьями» и «Мыслей». Идеологическая установка (т.е. как читать и что читать) необходима потому, что оба текста фрагментарны. «Мысли» Паскаля – в формально-жанровом отношении, книга Гоголя же представляет собой письма автора, ответ на которые читателю не дан, тем самым переписка, предполагающая двустороннюю коммуникацию, трансформируется в монолог отправителя. В высказывании, оформленном как последовательность предложений, мыслей, наставлений и мнений, каждый отрывок или каждая формально завершенная единица (например, письмо или запись от определенного числа) может быть осмыслена как самостоятельный текст или выступать в роли контекста для любой другой единицы. Потенциальная возможность каждого участка текста быть собственно текстом и контекстом без текста одновременно вызывает эффект постоянного ускользания и разветвления основной идеи. Сближает оба произведения и способ организации текстовой целостности. Фрагментарность скрепляется фигурой автора, причем во многом знанием об авторе биографическом. Возможные интерпретации ограничиваются самими жизненными ситуациями и событиями, происшедшими с писателями. Биографический контекст объединяет письма и собрание мыслей в собственную книгу, целостное высказывание. Такой способ «собирания» произведения выбран Гоголем, оговаривающим в «Предисловии» материал книги: «Выбираю сам из моих последних писем <...> Прибавляю две-три статьи литературные и, наконец, прилагаю са-



мое завещание...» (VIII, 215). Автор сообщает и о конкретных жизненных фактах, имеющих для него духовный смысл:

«Я был тяжело болен; смерть уже была близко. Собравши остаток сил своих и воспользовавшись первой минутой полной трезвости моего ума, я написал духовное завещание <...> Мне хотелось хотя сим искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного, потому что в письмах моих, по признанию тех, к которым они были писаны, находится более нужного для человека, нежели в моих сочинениях. Небесная милость Божия отвела от меня руку смерти. Я почти выздоровел; мне стало легче. Но, чувствуя, однако, слабость сил моих, которая возвещает мне ежеминутно, что жизнь моя на волоске и приготавливаясь к отдаленному путешествию к Святым Местам, необходимому душе моей....» (VIII, 215).

Жизнь разделяется им на «до» и «после» обращения, события упорядочиваются регрессивно, задавая необходимость ретроспективного видения. Избирательный взгляд становится перспективой, объединяющей совокупность фрагментов, и «обнаруживает зачатки сюжета, динамическую соотношенность зачина и концовки», «поступательное движение от темы смерти к теме Воскресения»²¹.

При издании «Мыслей» Паскаля роль предисловия, определяющего стратегию прочтения, взяло на себя слово сестры Паскаля. Предисловие в форме жизнеописания эксплицирует связь между индивидуальным бытием автора и общим характером апологетического дискурса.

Подмеченная читателями типология личности и судьбы Паскаля и Гоголя распространилась также и на их произведения. За счет фактов биографии происходит сбирание художественного целого книги мыслей и книги писем, но не исчерпывается ими. Значимая для обоих писателей идея «внутреннего человека» обуславливает не только эффект идеологической целостности и завершенности текстов, но и дает повод для их сближения и выявления структурно-типологического подобия. На событийно-сюжетном уровне, насколько возможно говорить собственно о сюжете²² двух произведений, нами отмечено авторское сходство в выборе ситуаций (обращение, прозрение, переживание отчаяния и др.), которые создают иллюзию линейного повествования, оголяющего внутреннюю жизнь человека.

Раскрывающийся в текстах Паскаля и Гоголя интерес к интериорности возводится в первом случае в метод размышления о человеке, во втором предстает литературным принципом, переводящим внимание автора от полноты и уникальности своего личного внутреннего опыта к способам его объективации в художественном слове.

¹ Гольдман Л. Сокровенный Бог / Пер. с фр. В.Ю. Быстрова. М., 2001. С. 257. *Gol'dman L. Sokrovennyy Bog / Translated from the French by V.Yu. Bystrov. Moscow, 2001. P. 257.*

² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М., 2009. Сочинения. Т. 6. С. 259.

Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 17 volumes. Moscow, 2009. Sochineniya. Vol. 6. P. 259.



³ Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1892. URL: <http://www.reformed.org.ua/2/222/> (дата обращения 19.12.2014).

Paskal' B. Mysli o religii. Moscow, 1892. URL: http://www.reformed.org.ua/2/222/ (accessed: 19.12.2014).

⁴ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1984. Избранные письма. Т. 19. С. 152–153.

Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 volumes. Moscow, 1984. Izbrannye pis'ma. Vol. 19. P. 152–153.

⁵ Марк Аврелий Антонин. Размышления / Пер. А.К. Гаврилова. Л., 1985. С. 17. (Литературные памятники).

Mark Avreliy Antonin. Razmyshleniya / Translated by A.K. Gavrillov. Leningrad, 1985. P. 17. (Literaturnye pamyatniki).

⁶ Розанов В.В. От чего не удался памятник Гоголю? // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 298.

Rozanov V.V. Ot chego ne udalsya pamyatnik Gogolyu? // Rozanov V.V. Mysli o literature. Moscow, 1989. P. 298.

⁷ Там же. С. 295.

Ibid. P. 295.

⁸ Там же. С. 298.

Ibid. P. 298.

⁹ Там же. С. 297.

Ibid. P. 297.

¹⁰ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1997. С. 51.

Delez Zh. Skladka. Leybnits i barokko / Translated from the French by B.M. Skuratov. Moscow, 1997. P. 51.

¹¹ Валь Ж. Несчастное сознание в философии Гегеля / Пер. с фр. В.Ю. Быстрова. СПб., 2006. С. 39.

Val' Zh. Neshchastnoe soznanie v filosofii Gegelya / Translated from the French by V.Yu. Bystrov. Saint-Petersburg, 2006. P. 39.

¹² Там же. С. 96.

Ibid. P. 96.

¹³ Гольдман Л. Указ. соч. С. 341.

Gol'dman L. Op. cit. P. 341.

¹⁴ Там же. С. 318.

Ibid. P. 318.

¹⁵ Делез Ж. Указ. соч. С. 124.

Delez Zh. Op. cit. P. 124.

¹⁶ Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. URL: http://ecdejavu.ru/m/Memory_Augustin.html (дата обращения 19.12.2014).

Riker P. Pamyat', istoriya, zabvenie. Moscow, 2004. URL: http://ecdejavu.ru/m/Memory_Augustin.html (accessed: 19.12.2014).

¹⁷ Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб., 2007. С. 363.

Fuko M. Germenevtika sub'ekta. Saint-Petersburg, 2007. P. 363.



¹⁸ *Аверинцев С.С.* Древнегреческая литература и ближневосточная словесность // *Образ Античности*. СПб., 2004. С. 40–106.

Averintsev S.S. Drevnegrecheskaya literatura i blizhnevostochnaya slovesnost' // *Obraz Antichnosti*. Saint-Petersburg, 2004. P. 40–106.

¹⁹ *Фуко М.* Герменевтика субъекта. СПб., 2007; *Фуко М.* Управление собой и другими. СПб., 2011.

Fuko M. Germenevtika sub"ekta. Saint-Petersburg, 2007; *Fuko M.* Upravlenie soboy i drugimi. Saint-Petersburg, 2011.

²⁰ *Фуко М.* Герменевтика субъекта. С. 379.

Fuko M. Germenevtika sub"ekta. P. 379.

²¹ *Маркович В.М.* О некоторых парадоксах книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» // *Феномен Гоголя*. СПб., 2011. С. 373.

Markovich V.M. O nekotorykh paradoksakh knigi Gogolya «Vybrannye mesta iz perepiski s druz'yami» // *Fenomen Gogolya*. Saint-Petersburg, 2011. P. 373.

²² *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 373–387; *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. М., 1997.

Markovich V.M. Op. cit. P. 373–387; *Goncharov S.A.* Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste. Moscow, 1997.

В.Ш. Кривонос (Самара)



«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Л. ТОЛСТОГО: *текст и нарративная интрига*

Статья посвящена роли нарративной интриги в художественной организации «Записок сумасшедшего» Л. Толстого. Проведенный анализ позволяет выявить структурную функцию начала и конца текста и пересмотреть сложившееся представление о незаконченности толстовской повести.

Ключевые слова: повесть Толстого; записки сумасшедшего; интрига нарративная; история души.

В смысле нарративной формы записок «менее существенно, что» они говорят, «и гораздо существеннее – как они это нечто говорят»¹. Повествование у Толстого ведется от лица героя, излагающего историю своего сумасшествия, конфигурирует же события рассказывания нарративная интрига, выполняющая роль структурирующей текст операции². Поскольку нарративная интрига *сопргает* начальное и финальное события рассказывания³ и связывает таким образом «начало истории с ее концом»⁴, то структурирующая ее роль здесь особенно значима; ведь принято считать (мнение это давно утвердилось и не пересматривалось), что мы имеем дело с незаконченным текстом. В «Записках сумасшедшего» действительно отсутствует сюжетная развязка, так что рассказанная история может показаться и казаться оборванной. Но то, *как* записки *говорят* о герое и о его пути, дает основание усомниться в незабываемости устоявшегося мнения.

Заглавие-цитата, будучи ореольным сообщением⁵, не просто привлекает внимание к *гоголевской* форме повествования, но и наделяет толстовский текст свойством законченности – по образцу текста-предшественника, финальная фраза которого подчеркивает, что сумасшествие Поприщина является необратимым: «А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?»⁶. Ср. у Толстого: «Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом»⁷. (Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте). Поступок героя, адресуя к заглавию записок и указывая на характер его *сумасшествия*, свидетельствует о необратимости случившейся с ним нравственной метаморфозы. Конец текста, отмеченный не как случайный обрыв сюжета, но как его сознательная остановка, делается, как это обычно и бывает в случае кажущейся незаконченности, «мощным генератором смысла»⁸. Возвращая к началу текста, в чем и состоит его структурная функция, конец и усиливает, и проясняет смысл художественного высказывания Толстого.

Начало записок датировано определенным днем, особо памятным для героя. Дело идет о событии, которое раскрывает семантику и нарративный потенциал заглавия, отсылающего к известной повести Гоголя: «1883. 20 октября. Сегодня возили меня свидетельствовать в губернское правление, и мнения разделились. Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться. Я не высказался, потому



что боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело. Они признали меня подверженным аффектам, и еще что-то такое, но – в здравом уме; они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший» (XII, 43).

Дублирование Толстым *гоголевского* заглавия – не простой «отклик» на связанную с писателем-предшественником «фабульную традицию»⁹. Нарушая предсказуемые читательские ожидания, заглавие толстовской повести акцентирует именно те смыслы, которые существенны для рассказываемой истории. Поприщин, что характерно для писем и дневников душевнобольных, когда они не чувствуют «перед собою непосредственного наблюдателя», откровенно выражает «свои идеи бреда»¹⁰. При этом его записки, как и положено сочинению сумасшедшего, «отрицают возможность того, что их написал сумасшедший»¹¹. У Толстого заглавие принадлежит не автору, как у Гоголя, а самому герою, пишущему именно *записки сумасшедшего*; склонности к бредовому помешательству и вообще каких-либо признаков психической болезни он в своем тексте не выказывает, но настаивает, даже вопреки врачебному заключению, на своем сумасшествии и желании и дальше делать свое *сумасшедшее дело*.

Поприщин не сознает, что он психически болен, воспринимая собственные безумные фантазии как действительность; он и живет в мире своего бреда. Герой Толстого все то, что с ним реально происходит, объясняет своим сумасшествием, которое выражается в реакциях на неожиданно действующие раздражители, не являющиеся продуктом его воображения. Будучи дилетантом в психиатрии, он отвергает, тем не менее, результаты медицинского освидетельствования, поскольку врачи обсуждают состояние его *психики*, а он имеет в виду состояние своей *души*, для подобного освидетельствования недоступное.

Дата, открывающая записки, единственная зафиксированная дата в повествовании, обозначает день, когда герой начинает их вести; отсутствие далее каких-либо других дат указывает, что в один и тот же день он и приступает к написанию записок, и завершает их. Рассказ, как было замечено, начинается «с того момента, когда все основные события в повествовании уже произошли»¹². Точнее, произошли события, которыми отмечен внешний ход жизни героя, повествование же должно передать их внутренний смысл, важный для общего смысла записок: «Расскажу по порядку, как и отчего оно взялось, это освидетельствование, как я сошел с ума и как выдал свое сумасшествие» (XII, 43). Последовательное чередование взаимосвязанных эпизодов образует сюжет рассказываемой истории, но вся их цепочка отложилась в памяти героя как единое событие – событие сумасшествия, порождающее существенную для записок картину души человека. Для понимания этой картины simultанность названного события не менее важна, чем порядок рассказывания, что подчеркивают повторяющиеся мотивы внезапного страха, необъяснимого ужаса, гнетущей тоски и неотвратимо наступающей смерти.

Вот герой отправляется со слугой в поездку, чтобы выгодно купить имение. В дороге он «вдруг проснулся», так как ему «стало чего-то страшно» и представилось, что он умрет «тут в чужом месте»; при виде «домика» в Арзамасе, где они решили остановиться, ему стало «жутко», а в комнате, показавшейся «мрачной», стало «еще жутче» (XII, 46). Здесь он,



как и в дороге, внезапно пробуждается, чувствуя, что ему «еще больше страшно было»; он «видел, чувствовал, что смерть наступает, и вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть», отчего происходило мучившее его «внутреннее раздираение» (XII, 47). Все, что прежде его занимало, теперь «стало ничто»; попытавшись заснуть, он «вдруг вскочил от ужаса», захвативший «духовной тоской» (XII, 47–48). И с тех пор, по его признанию, над ним всегда висел «страх этой тоски» (XII, 48). Поехав «неожиданно в Москву» и едва войдя «в маленький номер», он вновь почувствовал, как в нем «вдруг арзамасский ужас шевельнулся» (XII, 49). А ночью «опять мучительно разрывалась душа с телом» – и встает все «тот же вопрос», зачем жить, если «вдруг смерть» (XII, 50).

В том, что происходит с героем, автор усматривает «смертное мучение бытовой плоти, “всей кожей” отвращающей приближение кончины»¹³. В его поведении заметны, если воспользоваться специальным понятием, такие проявления соматизированной депрессии, мучительные для *бытовой плоти*, как «острое чувство невыносимой тоски» и, главное, «ощущение надвигающейся смерти»¹⁴. Сюда же нужно добавлять и особенности депрессивного восприятия, окрашивающего окружающий мир «в мрачные тона»¹⁵, а также порождаемый депрессией «страх перед страхом и перед вызывающими страх ситуациями»¹⁶. Напомним, что именно реакции на раздражители, так неожиданно на него действующие, герой, прибегая к самодиагнозу, и считает формой сумасшествия. Но не само по себе слово *сумасшедший* важно для него, когда он характеризует с его помощью свои чувства и поступки, а то содержание, которое он в это слово вкладывает.

В записках действительно обнаруживается, в полном соответствии с врачебным диагнозом, подверженность героя астеническим аффектам, но рассказ его о себе выходит за границы медицинского случая, так как посвящен не патологиям психики, а мытарствам души. Поскольку лицемерные этих мытарств доступно только самому герою, то идея собственного сумасшествия, овладевшая им, вовсе не является бредовой, а картина, которую он рисует, кажется реалистичной и психологически достоверной. Не мучения человеческой плоти, но хождения души по мукам – вот что в первую очередь интересует и волнует Толстого не только в «Записках сумасшедшего», но и в других его произведениях, представляющих «собой “историю души” за некоторый промежуток времени», в течение которого персонаж «проходит ряд состояний», причем они «взаимно не безразличны»¹⁷. Смену *ряда состояний* и фиксируют последовательно изложенные эпизоды; так запечатлевается в нарративной структуре повести история души.

С героем «только в первом детстве, до десяти лет», было «что-то похожее» на его «теперешнее состояние, но и то только припадками, а не так, как теперь, постоянно» (XII, 43). При виде чужого унижения ему становилось «больно, и страшно, не понятно», на него находил «ужас, холодный ужас»; «первыми припадками» его «теперешнего сумасшествия» были «рыдания» и «отчаяние», а однажды он даже «стал биться головой об стену» (XII, 44). Потом, до тридцати пяти лет, он «жил как все» (XII, 43), «не было никаких признаков» его «сумасшествия», но на «десятом году» женитьбы с ним случился «первый припадок» после его «детства», связанный с решением «купить имение», но так, чтобы получить его «да-



ром», т.е. путем обмана «дурака», не знающего в подобных делах «толку» (XII, 45).

Решение, принятое героем, отвечает усвоенному им образу мысли: следуя нормам поведения, обычным для круга людей, к которому принадлежит, он, подобно *всем*, впускает в свою жизнь ложь, затуманивающую его взгляд на себя самого. Нанесенные ему в детстве душевные травмы вызвали припадки, с которых и началось его сумасшествие, пока чувство ужаса не было приглушено привычным и правильным, как он полагал, ходом жизни; новый припадок, в ином уже возрасте, когда жизнь, казалось бы, сложилась и приняла окончательные формы, служит сигналом душевного неблагополучия, почему герой и засомневался в своей нормальности. У него, как подсказывает ему опыт детских припадков, нет другого понятия, чем *сумасшедший*, чтобы определить свое чувство инаковости по отношению к окружающему его миру. Дело обстоит так, что либо «он точно болен и нуждается в лечении, либо весь мир болен и живет в безумии»¹⁸. Признание же себя больным означает в его случае неприятие того ужаса, который причиняет ему невыносимое страдание (согласно распространенному мнению, «безумие – это защита организма от невыносимого страдания», не выносит же человек «лжи мира»¹⁹). Этим ужасом наполнен теперь для него мир, принимаемый *всеми* за нормальный.

Совершенно не случайно в той жизненной ситуации, в которой оказался герой, средоточием ужаса становится для него «номерок» в Арзамасе: «Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная» (XII, 47). Форма квадрата, правильного четырехугольника, потому так мучительно им переживается, что она является символическим воплощением герметично замкнутого пространства, из которого нет выхода. За физическим планом бытия герою, ощутившему вдруг неправильность собственной жизни, открывается план метафизический; вопросы, задаваемые им самому себе, показывают, что в *квадратной комнатке* он чувствует себя, как в метафизической ловушке: «Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? – Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое именье ничего не прибавит и не убавит мне» (XII, 47).

Рассказываемая история строится как конфигурация эпизодов, каждый из которых имеет свою границу, замыкающую героя в пределах все одного и того же круга неразрешимых вопросов. Они преследуют его и в дороге, и в комнатке, и в коридоре, куда он выходит, «думая уйти» от того, что его мучило, но «оно вышло» за ним «и омрачало все»; герой вновь пытается «заснуть, забыться», но не может «уйти от себя» (XII, 47). Его толкает и поднимает все «то же чувство ужаса» – и ужас этот «квадратный» (XII, 48), т.е. безвыходный. Герой не верит в мистику и боится, о чем даже сожалеет, не привидений, как боится их ребенок, но смерти, чей «голос», отвечающий ему «неслышно» (XII, 47), является его собственным голосом, потому что, как убеждается он позже, в московской уже гостинице, где ужас вновь повторяется, боится он себя, хоть и отклоняет эту мысль как «вздор» (XII, 49). И вот от себя-то он и стремится уйти и убежать, пока не приходит к нему понимание, что даже во сне от себя он не скроется; сон всякий раз внезапно обрывается, словно выталкивая его в действитель-



ность, где он оказывается наедине с самим собой. И даже попытка молиться не помогает ему избавиться от тягостного состояния, тем более что молится он, «оглядываясь и боясь», что его «увидят» (XII, 48). Молится, как и живет, с оглядкой на *всех*.

Между тем обращение к молитве – важнейший момент в истории души героя, запросы которой он до тех пор игнорирует, пока не почувствовал, что сам загнал себя в ситуацию жизненного тупика. Приехав в имение, которое он собирался купить, герой «опять на ночь молился» и на этот раз «заснул без тоски» (XII, 48). По возвращении домой он хоть и продолжает жить, как ему казалось, «по-прежнему», но все-таки «уже не по-прежнему», так как потерял интерес к тому, чем занимался прежде, «стал молиться и ходить в церковь» и «стал набожен» (XII, 49). Осознание бессмысленности прежнего хода и устройства жизни и стремление наполнить ее новым смыслом говорит о попытке героя побороть все еще владеющие им страх и ужас, одолеть то «несчастье», которое «случилось с ним» и в виде «страшного осадка» было «на дне души» (XII, 48), наконец, победить смерть в самом себе.

Герой молится, чтобы разорвать круг мучающих его вопросов и получить ответ, «зачем» жить и «что» он «такое», однако «ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать» (XII, 50). И хоть жизнь героя, по его самоощущению, заметно изменяется после московской и арзамасской ночи, отсутствие ответа повергает его в апатию. Он «молился, но больше как обычай» и «на всякий случай», жена же считала, что его «толки о вере, о Боге происходили от болезни», и требовала, чтобы он «лечился»; герой знал, что его «слабость и болезнь происходили от неразрешенного вопроса» в нем, которому он «старался не давать ходу» (XII, 51). Болезненное состояние, принимаемое женою за психическое расстройство, отражает блуждания его души, метафорой которых становится эпизод, когда он, отправившись на охоту, «вдруг почувствовал», что «потерялся»; в лесу на него «нашел весь арзамасский и московский ужас, но в сто раз больше» (XII, 51–52).

Мысль о смерти нередко посещает толстовских персонажей, но действует на них по-разному; в кризисах Пьера, как было замечено, «безнадежная смерть» лишает его «существование смысла и цели», тогда как для князя Андрея она предстает событием, «которое заставляет думать о цели и смысле»²⁰. Путь, по которому хотел бы двигаться герой «Записок сумасшедшего», смысл движения и цель пути – все это по-прежнему сокрыто от него, о чем и говорит пережитый им на охоте страх смерти: «Смерть здесь? Не хочу. Зачем смерть? Что смерть?» (XII, 52). Встреча со смертью, которая в нем самом, провоцирует последний и самый острый кризис, случившийся с героем, и вместе с тем позволяет преодолеть его усилием души; когда он «вышел на дорогу», выпросив молитвой прощенье, то ему «радостно было» (XII, 52).

С тех пор в герое усиливается религиозное настроение, давшее повод заподозрить у него психические отклонения, поскольку, перестав заниматься делами, он «начал читать Священное писание», но больше всего «читал жития святых», представлявшие «примеры, которые все возможнее и возможнее казались для подражания» (XII, 52). Герой видит теперь себя совсем не таким, каким знают его и жена, и близкое окружение, каким



знал себя он сам, пока не открыл в себе другого человека – себя самого; именно его глазами – своими глазами – он и смотрит на мир. Было замечено: «Обнаружение того, что Толстой считает в человеке коренным и основным, он обставляет наиболее серьезными катастрофическими обстоятельствами»²¹. Испытание, которое проходит душа героя в *катастрофических обстоятельствах*, как раз и раскрывает в нем *коренное и основное*, что ранее обнажалось в припадках, а теперь стало проявляться в поступках, вызвавших сомнение в его психическом здоровье.

Опять попытавшись «по старой привычке» извлечь выгоду из покупки понравившегося ему имения, он «вдруг устыдился» (XII, 52) и сказал жене, что выгода «будет основана на нищете и горе людей»; «вдруг» его «просветила истина того», что он «сказал», что и было начало его «сумасшествия» (XII, 53). А через месяц, когда он побывал в церкви и «хорошо молился», началось «полное сумасшествие»; ему «вдруг ясно стало», что «нет и смерти и страха», и «прежнего раздиранья» в нем больше нет, и он «уже ничего» не боится: «Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть» (XII, 53).

В изложенной Толстым истории находят «притчевый смысл», выраженный в формуле, которая, однако, кажется слишком общей, чтобы объяснить с ее помощью переворот в сознании героя: «пагубное заблуждение – спасительное прозрение»²². Да и не укладывается история героя в подобного рода схему. И дело не в том, что «“прозрение” в форме сумасшествия», характерное для сюжетики Достоевского, к которой, по мнению исследователя, отсылает толстовская повесть, «нетолстовский художественный ход»²³. У Толстого вообще не идет речь о «прозрении» в какой бы то ни было форме; нарративная интрига в его повести, соединяя финал с началом, ведет к другому объяснению *сумасшествия* героя.

Л.В. Пумпянский, разбирая гоголевские «Записки сумасшедшего», определил сумасшествие как «один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродно смерти»²⁴. Безумие Поприщина, превратившегося в *испанского короля*, действительно можно рассматривать как его метафорическую смерть. Герой Толстого подвержен *аффектам*, характерным для депрессивного состояния, но остается, что подтвердило освидетельствование, в *здравом уме*. Выход из депрессии, уподобляемой в специальной литературе «временной смерти» и называемой «своеобразной подготовкой к новой жизни», толкуется как «воскресение», что дает основание говорить о соотносительности депрессии «с обрядом инициации»²⁵. В толстовской повести просматривается связь нарративной интриги с сюжетом инициации (см. о роли обряда инициации в создании универсальных сюжетных интриг²⁶). Пройдя символическое испытание смертью, герой умирает для прежней жизни, которой живут *все*, и возрождается к новой жизни, став *тем, что есть*, т.е. самим собой. В литературе сюжетная схема, включающая в себя смерть и новое рождение, служит «языком, на котором реализуются тексты о “прозрении” или внезапном изменении сущности героя»²⁷. У Толстого дело идет, еще раз повторим, не о «прозрении», подготовленном испытанием, через которое пришлось пройти герою, но об изменении его сущности, произошедшем действительно внезапно, *вдруг*.

Что происходит в заключительном эпизоде, где описывается движение



героя от начала его сумасшествия к полному сумасшествию? Хотя безумие героя является мнимым, что отличает поведение юродивых²⁸, но в его разрыве с прежним образом жизни, если сравнивать, например, с Касатским-Сергием, и в признании себя *сумасшедшим* нет черт «юродственного ухода»: его путь – это не путь «скитальца “на чужой стороне”»²⁹. Начало и конец пути героя отмечены в его записках как значимые пределы, выраженные, как это характерно для древней словесности и для религиозной модели мира, *предметно и персонажно*³⁰. Неслучайно он черпает примеры для подражания в житиях святых; структура житийного рассказа явилась примером для организации нарративной интриги в повести. Отмеченность конца пути служит и отмеченностью конца текста, подтверждая, что рассказанная в «Записках сумасшедшего» *история души* героя завершена и не требует продолжения. Сначала вновь открытая им вечная истина просветила его, а затем, когда он внутренне преобразился, его совсем осветил свет – свет его воскресшей души.

¹ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 582.

Farino E. Vvedenie v literaturovedenie. Saint-Petersburg, 2004. P. 582.

² Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 2. С. 46.

Riker P. Vremya i rasskaz. Moscow; Saint-Petersburg, 2000. Vol. 2. P. 46.

³ Тюна В.И. Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 147.

Tyuna V.I. Diskursnye formatsii. Ocherki po komparativnoy ritorike. Moscow, 2010. P. 147.

⁴ Тюра В. Narrative Strategies // The living Handbook of Narratology. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-strategies> (accessed: 29.10.2014).

⁵ Левин Ю.И. Симультианность в искусстве (попытка типологического подхода) // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 614–615.

Levin Yu.I. Simul'tannost' v iskusstve (popytka tipologicheskogo podkhoda) // Levin Yu.I. Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika. Moscow, 1998. P. 614–615.

⁶ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л., 1938. С. 214. Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochineniy: In 14 volumes. Vol. 3. Moscow; Leningrad, 1938. P. 214.

⁷ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 53.

Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 volumes. Moscow, 1982. Vol. 12. P. 53.

⁸ Заславский О.Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // Sign Systems Studies. 2006. Vol. 34–1. P. 267.

Zaslavskiy O.B. Strukturnye paradoksy russkoy literatury i poetika psevdoborvannogo teksta // Sign Systems Studies. 2006. Vol. 34–1. P. 267.

⁹ Назиров Р.Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа, 2005. С. 115.

Nazirov R.G. Fabula o mudrosti bezumtsa v russkoy literature // Nazirov R.G. Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod. Issledovaniya raznykh let. Ufa, 2005. P. 115.

¹⁰ Попов Н.М. Лекции по общей психопатологии. Казань, 1897. С. 236.

Popov N.M. Lektsii po obshchey psikhopatologii. Kazan', 1897. P. 236.

¹¹ Куянджич Д. Метод сумасшествия (Гоголь) // Куянджич Д. Воспаление языка. М., 2003. С. 60.



Kuyundzhich D. Metod sumasshestviya (Gogol') // Kuyundzhich D. Vospalenie yazyuka. Moscow, 2003. P. 60.

¹² *Шульц С. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: топика и нарратив // Гоголезнавчі студії. Вип. 7 = Гоголеведческие студии. Вып. 7. Ніжин, 2001. С. 64.*

Shul'ts S. «Zapiski sumasshedshego» Gogolya i «Zapiski sumasshedshego» L. Tolstogo: topika i narrativ // Gogoleznavchi studii. Issue 7 = Gogolevedcheskie studii. Issue 7. Nizhin, 2001. P. 64.

¹³ *Исупов К.Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994. С. 38.*

Isupov K.G. Russkaya filosofiya smerti (XVIII–XX vv.) // Smert' kak fenomen kul'tury. Syktyvkar, 1994. P. 38.

¹⁴ *Тополянский В.Д., Струковская М.В. Психосоматические расстройства. М., 1986. С. 31.*

Topolyanskiy V.D., Strukovskaya M.V. Psikhosomaticheskie rasstroystva. Moscow, 1986. P. 31.

¹⁵ *Руднев В.П. Словарь безумия. М., 2005. С. 120.*

Rudnev V.P. Slovar' bezumiya. Moscow, 2005. P. 120.

¹⁶ *Телле Р. Психиатрия с элементами психотерапии. Минск, 1999. С. 108.*

Telle R. Psikhiatriya s elementami psikhoterapii. Minsk, 1999. P. 108.

¹⁷ *Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 145.*

Skaftymov A.P. Idei i formu v tvorchestve L. Tolstogo // Skaftymov A.P. Nrvastvennyye iskaniya russkikh pisateley. Moscow, 1972. P. 145.

¹⁸ *Шестов Л.И. На Страшном Суде (Последние произведения Л.Н. Толстого) // Шестов Л.И. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 104.*

Shestov L.I. Na Strashnom Sude (Poslednie proizvedeniya L.N. Tolstogo) // Shestov L.I. Sochineniya: In 2 volumes. Moscow, 1993. Vol. 2. P. 104.

¹⁹ *Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М., 2007. С. 138–139.*

Rudnev V. Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya: Izbrannyye raboty. Moscow, 2007. P. 138–139.

²⁰ *Бочаров С.Г. «Мир» в «Войне и мире» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 238.*

Bocharov S.G. «Mir» v «Voynе i mire» // Bocharov S.G. O khudozhestvennykh mirakh. Moscow, 1985. P. 238.

²¹ *Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 155.*

Skaftymov A.P. Op. cit. P. 155.

²² *Ауэр А.П. О поэтике «Записок сумасшедшего» Л.Н. Толстого // Ауэр А.П. Русская литература XIX века: Традиция и поэтика. Коломна, 2008. С. 67.*

Auer A.P. O poetike «Zapisok sumasshedshego» L.N. Tolstogo // Auer A.P. Russkaya literatura XIX veka: Traditsiya i poetika. Kolomna, 2008. P. 67.

²³ *Шаулов С.С. Ф.М. Достоевский в «Записках сумасшедшего» Л.Н. Толстого: функции псевдобιοграфического контексте // Вестник ЧелГУ. 2012. № 21 (275). Филология. Искусствоведение. Вып. 68. С. 143–144.*

Shaulov S.S. F.M. Dostoevskiy v «Zapiskakh sumasshedshego» L.N. Tolstogo: funktsii psevdobiograficheskogo kontekste // Vestnik ChelGU. 2012. № 21 (275). Filologiya. Iskusstvovedenie. Issue 68. P. 143–144.

²⁴ *Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция:*



Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 329.

Pumpyanskiy L.V. Gogol' // Pumpyanskiy L.V. Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. Moscow, 2000. P. 329.

²⁵ *Руднев В.П. Словарь безумия. С. 117–118.*

Rudnev V.P. Slovar' bezumiya. P. 117–118.

²⁶ *Тюна В.И. Интрига как нарратологическая универсалия // Универсалии русской литературы. Вып. 5. Воронеж, 2013. С. 41–42.*

Tyuna V.I. Intriga kak narratologicheskaya universaliya // Universalii russkoy literatury. Issue 5. Voronezh, 2013. P. 41–42.

²⁷ *Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 235.*

Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya. Moscow, 1996. P. 235.

²⁸ *Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л., 1984. С. 80.*

Panchenko A.M. Smekh kak zrelishe // Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. Smekh v drevney Rusi. Leningrad, 1984. P. 80.

²⁹ *Поньрко Н. Наследие древнерусской культуры в жизни и творчестве Льва Толстого // Текст и традиция: Альманах. СПб., 2013. № 1. С. 107.*

Ponyrko N. Nasledie drevnerusskoy kul'tury v zhizni i tvorchestve L'va Tolstogo // Tekst i traditsiya: Al'manakh. Saint-Petersburg, 2013. № 1. P. 107.

³⁰ *Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 260.*

Toporov V.N. Prostranstvo i tekst // Tekst: semantika i struktura. Moscow, 1983. P. 260.



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

«ЭЛЕГИЯ» А.И. ВВЕДЕНСКОГО: МОТИВ СМЕРТИ В ЗАГЛАВИИ И ЭПИГРАФЕ

Статья посвящена выявлению и анализу интертекстуальных связей стихотворения А.И. Введенского «Элегия», однако формат краткой статьи позволил уделить внимание лишь семантике заглавия и эпиграфа. Определены семь интертекстуальных пластов произведения, актуализирующихся в тексте и повлиявших на выбор поэтом заглавия и эпиграфа. Так, заглавие отсылает к поэзии XVIII и XIX вв., но в то же время предстает в качестве «предмета», как его понимали обэриуты. Эпиграф же резонирует с большим количеством претекстов: от «Слова о полку Игореве» и «Поучения Владимира Мономаха» до произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, соратника Введенского по ОБЭРИУ И. Бахтерева и научных трудов О.М. Фрейденберг. Образ «телеги смерти» имеет также театральные, музыкальные и живописные источники. Работая со столь различными, но объединенными темой смерти, претекстами, Введенский создает произведение, написанное как бы из «мира мертвых». Любая реалья и идея в стихотворении уравнивается с другой, потенциально «смертельна», погранична и служит средством связи и/или расторжения связи двух миров.

Ключевые слова: Введенский; «Элегия»; интертекстуальность; семантика; влияние.

Несмотря на то, что о важнейшем в русской литературе XX в., «программном» стихотворении А.И. Введенского «Элегия» (1940) написано не очень много работ, в статьях, где говорится о произведении, даны интерпретации многим мотивам и реалиям¹. И все же большое количество интертекстуальных отсылок остаются нераскрытыми. В данной статье мы попытаемся, учитывая уже сделанные исследователями наблюдения, дать толкование лишь заглавию стихотворения и эпиграфу. Это позволит лучше понять замысел Введенского, создававшего «итоговое» произведение: значимое отличие «Элегии» от предыдущего творчества подчеркивал и сам поэт, и его друзья, например, Я.С. Друскин².

Излишне категоричным и, более того, неверным представляется утверждение С. Кудрявцева о том, что «принципиальная установка авторов (Обэриутов. – С.Б., Л.Л.) на несемiotичность очевидна, поэтому все попытки расшифровывать “чистую” заумь или придумывать способы ее толкования (равно как и поиски источников текстов или их исторических аналогов) допустимы, конечно, но малопродуктивны, да и вообще не о том»³. О чем же о том, исследователь так и не говорит. На наш взгляд, попытки такой расшифровки не только весьма продуктивны и вообще о том, но и позволяя понять у Введенского то, что многие литературоведы называют «бессмыслицей», «заумью», а, следовательно, понять и внутренний мир поэта, причины соседства и/или столкновения образов на одном текстовом пространстве, регулярности появления тем и мотивов в творчестве в целом. Исследование интертекстуальных связей в творчестве Введенского оправданно тем более, что сам поэт написал однажды слова, содержащие повод к поискам источников его творчества: «Перед каждым



словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени»⁴. Аргументом здесь служит и мнение исследователей, хотя и пришедших к заключению, что «“система знаков” осознана уже ранним Введенским, хотя и ее отдельные подробности и детали, к сожалению, пока остаются неразгаданными»⁵, тем не менее, продуктивно занимавшихся «изучением системы чужих голосов в “Элегии”»⁶. Творчество как «система знаков» у позднего Введенского еще более сложно и нуждается в глубоком прочтении, учитывающем эволюцию поэта. Поскольку «основой поэтики Введенского» является «прием столкновения словесных смыслов», а столкновение «является средством выражения его ощущения дробления мира и времени»⁷, необходимо для начала опознать и понять эти самые смыслы. Это позволит подойти к решению и проблемы «сюжетов» Введенского, которые пока «далеко не прояснены, вследствие чего они не подлежат описанию. Можно попытаться описать лишь его поэтический мир <...> раскрыть инварианты его своеобразного видения мира»⁸. При том, что такие попытки предпринимаются, вскрытие интертекстуальных связей позволит определить сюжеты предшественников, которые интерпретирует и сталкивает между собой, которыми играет и из которых строит свои тексты Введенский.

«Элегия» состоит из девяти эквивалентных восьмистрочных строф – 72 строк, что «указывает на символическую роль числа 9 (9; 9x8=72, если свести к простому числу: 7+2=9)» и «связывает “Элегию” с классической традицией мировой поэзии, начиная с Данте»⁹. К таким не слишком конкретизированным связям следует добавить достаточно прямо демонстрируемое поэтом каббалистическое основание игры со строфикой: «сведение» 72 к 9 следует прочитывать как гематрию количества строк и, будучи последовательными, складывать 9 (количество строф) и 9 (72=7+2=9), что даст 18, гематрия же этого числа вновь 9.

Чтобы удовлетворительно вскрыть интертексты, необходимо определить смысловые пласты и хотя бы некоторые произведения, которые обыгрывает поэт. А. Стоун-Нахимовски отметила наличие в его творчестве претекстов, относящихся к трем временам: мифологическому, XIX в. и «времени поэта», а также автореминисцентный слой¹⁰, часть которого позже была вскрыта М.Б. Мейлахом¹¹. Обобщая и развивая сделанное исследователями, можно попытаться обрисовать для «Элегии» более полную картину интертекстуальных пластов и дать перечень авторов произведений, «представляющих» эти пласты. В силу ограниченного объема статьи сделаем это кратко:

1. автобиографический;
2. автоцитатный;
3. литературный:
 - древнерусская литература («Слово о Полку Игореве», «Поучение Владимира Мономаха»);
 - поэзия XVIII в. (Г.Р. Державин);
 - литература XIX в.: русская (романтизм: В.А. Жуковский, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов; реализм: Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой); немецкая (И.В. Гете); французская (Ш. Бодлер);
 - русская литература первой трети XX в. (символизм: В.С. Со-



ловьев, Д.С. Мережковский¹², А.А. Блок, Андрей Белый, М.А. Волошин; футуризм: В.В. Хлебников, В.В. Маяковский; акмеизм: Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам; обэриуты: И. Бахтерев, Д. Хармс).

4. живописный:

- живопись и графика эпохи европейской Реформации (П. Брейгель Старший, Г. Гольбейн Младший);
- реалистическая неоклассическая живопись (В.А. Серов);
- живопись и графика романтизма (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов);
- живопись и графика «исторического авангарда»¹³;

5. музыкальный (М.И. Глинка, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, Д.Д. Шостакович, революционные и советские песни);

6. библейский (ветхозаветный, новозаветный, апокалипсический);

7. эзотерический¹⁴ (каббалистический; алхимический; оккультный: Бхагавадгита, П.Д. Успенский, Г.И. Гурджиев).

Не обязательно, что в какой-либо детали текста работают сразу все пласты, поскольку каждый из них наделен своими функциями и обладает особой регулярностью проявления в произведении. Несмотря на большое количество выделенных смысловых слоев, их перечень остается открытым. Необходимо учесть также обыгрывание Введенским традиционных для романтизма и актуальных для литературы первой трети XX в. мотивов безумия, бреда, одиночества, мистической призрачности мира, противопоставления маргинального героя толпе и др.

Уже заглавие стихотворения, написанного в 1940 г., отсылает к отдаленному прошлому, особенно каким оно виделось во 1920–30-е гг., к безвозвратно ушедшему, к тому, чему нет и уже принципиально не может быть места в советской действительности. Жанр элегии, распространенный в второй половине XVIII – первой трети XIX в.¹⁵, к моменту написания «Элегии» выглядел совершенно архаичным, особенно в глазах обэриутов. Возможно, привкус архаизма чувствовал уже и Лермонтов, назвавший одно из своих последних стихотворений «Думой»¹⁶ (1838). «Элегия» Введенского выглядит как «переписывание» этого программного для Лермонтова произведения в новых условиях, как текст, продолжающий его через столетие и в то же время как параллельный, развивающий мысли Лермонтова и полемизирующий с ним¹⁷. Впрочем, подобный подход был использован Введенским и в отношении подобных важнейших текстов и других авторов. «Элегия» – принципиально новое решение старой задачи поэта «оплакать», и новизна его заключается в безысходном трагизме и пессимизме, необращенности к социуму, расчете на узкий круг слушателей, автокоммуникативности, граничащей с аутичностью. В текстах предшественников и современников Введенский с его «установкой <...> на жизнь, как движение к смерти»¹⁸ «вычитывает» только тему смерти и все, что с нею связано и к ней подводит. Смерть у Введенского, как правило, связана с присутствием в интертекстах (рядом с живыми героями, умершими или в отношении их) иноплеменика или его произведения. Смерть случается или наблюдается авторами-предшественниками на чужбине.

Введенский дает стихотворению название «Элегия», актуализируя внеисторический потенциал этого слова как «предмета» в обэриутовском по-



нимании¹⁹. «Элегия» как «предмет», понимание которого было сходным у обэриутов с феноменологическим пониманием «предмета» у Э. Гуссерля и Г. Шпета²⁰, «держит» на себе и содержит в себе разнородные смыслы, на которые (как «предмет») разъята – в соответствии с характеристикой Введенского в декларации ОЭРИУ, где сказано, что он «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности»²¹. Компендиумом этих «разбросанных» частей «Элегии» является текст стихотворения, предстающий наглухо закупоренным интертекстуальным резервуаром. В свою очередь, эти обезличенные до неопознаваемости, очищенные от историзма, фрагментарные и самодостаточные интертекстуальные смыслы, носителями которых являются находящиеся в динамике и мелькающие перед читателем «вещи» (также в обэриутовском понимании), и создают «Элегию» как «предмет», фокусируясь в заглавии как статичной, «веками неизменной» умозрительной точке. При этом интертекстуальные смыслы, опосредованные в отношении заглавия личными местоимениями «я» и «мы» поэта и его единомышленников, от имени которых он говорит, и которые сами имеют статус «предметов»²², эквивалентных «предмету»-«Элегии», восходят к определенному перечню источников. Если «Элегия» как умозрительный «предмет» предстает явной, то эти скрытые источники – тайным полюсом «материальных» лиц и событий, отразившихся в истории и искусстве, но видимых поэтом в вечности. Введенский намеренно не дает читателю-современнику «вспомнить» их, поскольку тот сам выброшен из истории и выбросил ее из своего духовного мира. Из-за этого он так же намеренно устраняет темпоральность текста (строфы ведь без видимого ущерба для целого могут быть расположены и в других соотношениях друг с другом) – дабы не создавать иллюзию историчного нарратива и не «выводить из идеального в область дурного исторического»²³.

Эпиграф – «*Так сочинилась мной элегия / О том, как ехал на телеге я*»²⁴, «как утверждал И. Бахтерев, взят из его стихотворения (1927) также под названием «Элегия»»²⁵. У Бахтерева соответствующие строки являются заключительным суммированием картины, описанной ранее:

Шуми-шуми, богов стихия,
Под зелень ночи стих и я.
Шуми-шуми, ночей стихия,
Заканчиваю элегию.
Там – на своей телеге я²⁶.

Во втором варианте «Элегии», написанном Бахтеревым в 1928 г., приведенные пять строк редуцируются до двух:

Шуми-шуми, богов стихия.
Заканчиваю писать стихи я²⁷.

Последняя строка также могла быть актуальна для Введенского, который, очевидно, писал «Элегию» с установкой на ее финальность относительно всего предыдущего творчества. Он начинает свою «Элегию» там,



где Бахтерев заканчивает свою. На «родство» указывает и то, «что отдельные мотивы того и другого стихотворения внешне совпадают (ср. у Бахтерева мотивы выхода в “желтый сад”, “плача” и “телеги”)»²⁸. Введенский оценивает и подхватывает пассаистичность жанра стихотворения, обозначающего Бахтеревым, однако из цитаты сохраняет лишь «вполне изысканную составную рифму» («Элегия» – «Телеге я»)»²⁹. Причины сильной переработки цитаты коренятся в изменении смысла, которые произвел Введенский за счет включения в эпиграф отсылок к нескольким претекстам. Так, К. Ичин опознала присутствие в «Элегии» следов стихотворений А.С. Пушкина «Телега жизни» (1823), «Дорожные жалобы» (1829), а также «Пира во время чумы» (1830)³⁰. Добавим, что есть там и отсылки к «Путешествию в Арзрум» (1829, 1835), а также к «Слову о полку Игореве», «Поучению Владимира Мономаха» и античному театру.

В «Путешествии в Арзрум» автор описывает, как на «арбе» (но не на «телеге») везут тело убитого в Персии А.С. Грибоедова:

«Отдохнув несколько минут, я пустился далее и на высоком берегу реки увидел против себя крепость Гергеры. Три потока с шумом и пеной низвергались с высокого берега. Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” – спросил я их. “Из Тегерана”. – “Что вы везете?” – “Грибоеда”. – Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис»³¹.

Эпиграф, в котором восточная «арба» превращена в «телегу», озвучивает взгляд живущего Пушкина на свое кавказское путешествие (при том, что он ехал сначала в «коляске», а затем верхом), и, так сказать, взгляд мертвого Грибоедова на себя, которого везут на «арбе», взгляд на себя как из мира мертвых, так и из мира живых, тем более что и Грибоедов, у которого перед последней поездкой в Персию было тяжелое предчувствие, и Пушкин, будучи тезками, могли воспринимать друг друга как двойников и проецировать судьбу друг друга на свою. (Взгляд Введенского на классиков подкрепляется интерпретацией последней встречи Пушкина и Грибоедова, данной Ю.Н. Тыняновым в романе «Смерть Вазир-Мухтара» (1928). Остается открытым вопрос, читал ли Введенский этот роман).

«Элегия» – не единственный текст, в котором Введенский обращается к разным видам смерти, проживаемым из посмертного состояния героя. Особенно показательны в этом отношении, к примеру, его предыдущие произведения «Большой который стал волной» (1929), «Четыре описания» (1931–1934), «Кругом возможно Бог» (1931).

В «Путешествии в Арзрум» есть еще один эпизод, предшествующий упомянутому, в котором появляется телега смерти:

«Мы достигли Владикавказа, прежнего Капкая, преддверия гор. Он окружен осетинскими аулами. Я посетил один из них и попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряженная двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и с громким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаками в лоб. Женщины стояли смиренно. Мертвеца вынесли на бурке...

...like a warrior taking his rest
With his martial cloak around him;

положили его на арбу. Один из гостей взял ружье покойника, сдул с полки порох и положил его подле тела. Волы тронулись. Гости поехали следом. Тело должно было быть похоронено в горах, верстах в тридцати от аула. К сожалению, никто не мог объяснить мне сих обрядов»³².

Телега смерти – это и образ живописи. Так, телега, наполненная черепами, которой управляет Смерть (или живой покойник, играющий на музыкальном инструменте), присутствует на картине «Триумф смерти» (1562) Питера Брейгеля Старшего. Трагический карнавал, «Пляска смерти» стала частой темой во фламандской живописи эпохи Реформации. Так, цикл гравюр «Пляска смерти» (1523–1526) Ганса Гольбейна Младшего подхватывал традицию соответствующих изображений. Печальные аналогии революционной советской России с эпохой Реформации напрашивались не только Введенскому. Эта же тема многократно разрабатывалась и в литературе, и в музыке. Кроме баллады И.В. Гете, написанной в 1815 г., следует назвать стихотворения Ш. Бодлера (1857), Р.М. Рильке (1907), Андрея Белого (1909), А.А. Блока (1912, 1914). При всей якобы нелюбви Введенского к музыке³³, он мог слышать и помнить и вокальный цикл «Песни и пляски смерти» (1875–1877) М.П. Мусоргского, написанный на стихи А.А. Голенищева-Кутузова и в свою очередь являющийся одним из многочисленных произведений на данную тему.

Строку «Так сочинилась мной элегия» можно трактовать двояко: автор служил «инструментом», средством написания, и/или автор «состоит» из элегии (а элегия – из него), поэтому «сюжет» и композиция стихотворения представляют интерес как своего рода антропоморфное образование, что выводит на соответствующие понятия алхимии и Каббалы. (Ср. с названием стихотворения «Приглашение меня подумать» (1931–1934), в котором также поэт выставляет себя инструментом, предстает в страдательной роли, используя при этом «прием *детской речевой ошибки*»³⁴).

Телега у Введенского и похоронна, и театральна. О связи этих функций писала в книге «Поэтика сюжета и жанра» (1936) О.М. Фрейденберг, к трудам которой Введенский и в 1930-х мог испытывать такой же интерес, как к работам ее коллеги И.Г. Франк-Каменецкого в 1920-х³⁵. Мысль о функции телеги О.М. Фрейденберг повторила и в более поздней работе «Образ и понятие» (1953):

«До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и “показывавшая” убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие. Повозка и была зачаточной сценой»³⁶.

«В римской похоронной обрядности актер, в маске и в одежде покойного, стоял на повозке и изображал умершего во всех его манерах и отличиях. Актер <...> в известном аспекте и был покойником, и на лице его маска была недаром.



В частности, погребальная повозка и актер, представитель умершего, дают ту же театральную повозку и то же театральное божество смерти, каким был в генезисе мифологический герой Адраст, Неизбежный. Потому-то и происхождение греческой драмы связывается с повозкой: комедия-де зародилась на телегах, при обрядах перекрестных шуток и сквернословия, а трагедия ввел Теспис, на телеге разъезжавший с актерами и дававший на ней несложные представления. С телег <...> происходили музыкальные состязания и обряд инвективы, священной брани, понимаемой как “очищение”. Если мы представим себе элементы, олицетворяющиеся в повозке и в ее обряде, как то: смерть, производительный акт, фаллизм, смех, сквернословие, победу, музыкальный поединок, рассказ, инвективу и очищение, – мы найдем все, что потом забудет о повозке и будет приурочено к одной сцене. Но рядом с этим повозка останется и на эстраде греческого и елизаветинского театров. Во времена Шекспира мы все еще видим передвигающуюся на колесах сцену; как показывают современные гравюры, это театр в виде ящика, осененный сверху завесами, с одной стороны открытый; под ним четыре колеса. Еще характернее в старинной Англии так называемый pageant: это была повозка в два этажа, и часто одно действие разыгрывалось на одной из них, другое – на другой, причем актеры переходили с повозки на повозку. Я назвала их более характерными потому, что их двухэтажность уводит нас к исконным театральным формам. Такие же переезжающие с места на место эстрады мы видим и при Сервантесе; одна редкая книга, в старинных гравюрах иллюстрирующая испанский рассказ XVII века, приносит нам известие о телеге, с которой загримированные чертями и чудовищами исполнители поют песню срама и инвективы. В нетронутым виде такая телега существовала и в Греции. Называлась она “эккиклема” и представляла собой высокие деревянные подмости на колесах, с находящимся на них тронem; это было одновременно и сиденье, и эстрада, и повозка. Всего интереснее то, что она (в чистом виде прием повторения!) вкатывалась на эстраду и специально привозила на себе трупы героев, убитых за сценой: вот любопытный образец театральных подмостков, которые еще не перестали быть ни телегой ни дрогами. Конечно, эти театральные подмости смерти – древнейшая сцена, ставящая знак равенства между собой и той погребальной повозкой, на которой актер мимировал покойного. Когда в Греции такая телега, якобы Тесписа, приуроченная к праздникам Диониса, переезжает с места на место и дает представления, она сливается с “передвигающимся храмом” и, в частности, с кораблем на колесах. Каждая повозка и каждый перевозной храм есть, в сущности, телега ‘Тесписа’, “божественного”: особенно эта неразличимость между храмовым ее характером и театральным видна тогда, когда она передвигается с театром марионеток или вертепом, тем же храмовым ящиком, где находятся боги-куклы. Теспис, разъезжающий на повозках, показывает обычную картину шествия (или езды) самого бога (“божественного”) на свои собственные страсти, на предстоящую борьбу со смертью, где его ждет либо растерзание либо победа. Если же мы вспомним еще раз “медное море” в виде огромного храмового сосуда на колесах; если услышим, что библейский образ тоже знал трон на колесах, подобно эккиклеме, и мыслил его себе находящимся в небесном чертоге рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, – то пойдем, как однородны по существу и внешне различны сценические или храмовые формы и в главном и в частности»³⁷.

«Возвращение» Введенского к временам зарождения театра свиде-



тельствует, если рассматривать «Элегию» как показатель реверса истории и применить к эпиграфу наблюдения О.М. Фрейденберг, что поэт демонстрирует уничтожение «длительности во времени и перспективы (в пространстве)» и сразу иллюстрирует это показом (живого) покойника (= себя), для которого нет уже ни времени, ни пространства, и вся жизнь осталась в прошлом. История замыкается на себя, ее конец зеркально воспроизводит начало, и тем самым она исчезает. Эта мысль была прямо высказана и самим поэтом в стихотворении «Значенье моря» (1930): «чтобы было все понятно / надо жить начать обратно»³⁸.

Замыкая историю, Введенский уже в эпиграфе к «Элегии» обращает современность не только на первоначала театра, на начало новейшей русской литературы (на произведения и жизненные «тексты» Грибоедова, Пушкина, Лермонтова), но и на начало русской литературы – на «Слово о полку Игореве» и на «Поучение Владимира Мономаха» (XII в.). (За указание этих источников эпиграфа Введенского благодарим Т.Д. Савченко).

В одном отрывке «Слова...» находим и телеги, и лебедей, появляющихся у Введенского в 9-й строфе:

«А половци неготовами дорогами
побѣгоша къ Дону великому:
крычатъ тѣлѣгы полунощы,
рцы, лебеди роспущени»³⁹.

В «Поучении Владимира Мономаха» еще живой автор писал о себе, еще живом:

«Сидя на санях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до этих дней, грешного, сохранил. Дети мои или иной кто, слушая эту грамотку, не посмейтесь, но кому из детей моих она будет любя, пусть примет ее в сердце свое и не станет лениться, а будет трудиться. Прежде всего, Бога ради и души своей, страх имейте Божий в сердце своем и милостыню подавайте нескудную, это ведь начало всякого добра. Если же кому не любя грамотка эта, то пусть не посмеются, а так скажут: на дальнем пути, да на санях сидя, безлепицу молвил»⁴⁰.

Сани, которые в русском сознании предстают «атрибутом смерти и изгнания», присутствуют и в созданной в допетровское время известной лубочной картинке «Мыши kota погребают», которая «рассказывала о коте, названном “казанским”, его взаимоотношениях с мышами (под которыми подразумевались преимущественно русские) и взаимоотношениях мышей между собой. Лубок имел нравоучительную и антиклерикальную направленность, это яркий образец социальной сатиры»⁴¹, что при его проекции на «Элегию» позволяет говорить об аналогичной (но в то же время трагической) карнавальности, которую эпиграф задает произведению. Если учесть интерпретацию лубка как народной сатиры на императора (анакронично – Петра I), то эпиграф Введенского проводит тождество ‘поэт (= Введенский) – император (Петр I) или, шире, – правитель страны (Сталин)’.



Остается открытым и вряд ли будет решен вопрос о том, в каком отношении находится «Элегия» к не дошедшей до нас «Грежкой элегии», которая значилась под номером 27 в переписанном в 1927 г. Д. Хармсом «Оглавлении Шуркиной Тетради»⁴². Сближать их может «грецкая» тема – тема античного театра; черный «цвет» (грецкого ореха, а также йода, омонимичного с буквой иврита י) – пессимистического содержания; тот же год (если «Грецкая элегия» была написана в 1927 г.), когда создал свою «Элегию» в двух вариантах И. Бахтерев; внимание к Пушкину и его произведениям (в частности, темы бала, путешествия и гор). От «Грежкой элегии» остались лишь фрагменты, по которым трудно судить о целом:

точные свечи сияли
С Онегиным
вообще же это был Урал
едут люди на осле
едет нимфа а не князь⁴³.

Название йода (как химического элемента) совпадает с древнееврейской литерой йод или йуд (י) – 10-й буквой алфавита – ср. с 9-строфной (каждая строфа – из двух катренов) «Элегией», в которой функцию 10-й (а по счету первой из десяти) фактически выполняет эпитафия, вводящий главную тему стихотворения – тему смерти и функционирующий относительно последующего текста подобно сфере Кетер в Древе сфирот. Таким образом, «Элегия» получает семантику и символику литеры, что подкрепляется иероглифичностью письма Введенского, отмеченной Я.С. Друскиным, а позже исследователями. Как отмечает Д. Грелли, «иероглифы являются основой поэтики бессмыслицы Введенского, это сложные слова, непонимаемые, которые отсылают в соседние миры, в абсолют. <...> Введенский, <...> учившийся на китайском отделении Восточного факультета <...> увеличивает условный, иероглифический характер слов до такой степени, что его поэтическое слово можно даже рассматривать как древнюю идеограмму, состоящую из сочетания разных элементов, элементов разных измерений (миров) и систем коммуникации»⁴⁴.

«Согласно одному из учеников Абулафии, анонимному автору трактата *Шаарей Цедек*, человек является последним из сложных существ (что утверждали Маймонид и Абулафия) и поэтому представлен буквой *йуд*, то есть числом десять, которое считается последним из первоначальных чисел. <...> Буква *йуд* в иврите соответствует числу десять, а если рассмотреть буквы, из которых состоит ее название (*йуд-вав-далет*), то можно заметить, что числовое значение букв *вав-далет* также равно десяти. Следовательно, форма названия *йуд* содержит в себе два *йуда*: один символизирует человеческую сторону, другой – божественную. Каждый из них графически изображается в виде полукруга – визуальной формы буквы *йуд* в еврейском алфавите. Прилепление друг к другу этих полукругов приводит к образованию полного (замкнутого) круга»⁴⁵.

На иврите с буквы йод начинается имя Тетраграмматона, и, будучи заключенной в треугольник, она сияет «на Востоке Ложи, над головой До-



сточного Мастера». «В английских и американских ложах она заменена на литеру G». С точки зрения масона 33° А. Пайка, «в Каббале Йод – символ Единства, Верховного Божества – представляет собой первую букву Священного Имени; кроме того, это символ Великой Триады Каббалы. <...> Это – Созидательная Энергия Божества, представленная в форме точки, заключенной в Круг бесконечности». В градусе ученика она «служит символом невыраженного Божества, безымянного Абсолюта»⁴⁶.

В свете этого небезынтересно отметить характерный для Введенского пример «материализации» высоких символов. С учетом омонимического тождества йода с каббалистическим и масонским י (= G) и «Грецкая элегия», и «Элегия» 1940 г. (если существовала связь второй с первой) могут интерпретироваться (и, возможно, виделись самому Введенскому) как в разной степени профанные варианты приобщения к Верховному Божеству, посвящения (в частности, во второй градус), успеха/неуспеха алхимического Великого Делания и получения философского камня и превращения/непревращения в него самого поэта. (Йод (י) в каббале соотносится с lapis⁴⁷). Р. Генон отмечал, что три буквы י «сами по себе рассматривались» в масонстве «как форма божественного имени, каковое вполне естественно представлялось выражением Троицы», и привел также слова о. Анизана о том, что «Сердце Христово, часть Троицы, есть “принцип упорядочения”»: *Proedestinatio Christi est ordinis origo* [Предназначение Христово быть источником порядка]»⁴⁸.

Бессмертие, к которому поэт, испытавший трагическое разочарование в этом мире и этим миром, хотел «лететь без промедленья», включает и оккультный, и христианский планы. Создавая «Элегию» как аналог «книги, написанной внутри и отвне» [Откр. 5: 1], Введенский строил ее «отвне» непроницаемой, произведением, подлинная жизнь которого протекает в ином мире, воспринимаемого из этого мира как мир мертвых. Он уходил туда, поскольку в этом мире, чему свидетельством «Элегия», «смертью захвачены все рубежи времени и пространства человеческого бытия»⁴⁹. «Внутри» же иного мира «сняты» пространство и время, и в нем происходит творческий диалог с предшественниками. «Элегия» представляет огромный ответ на их размышления о смерти. Она написана как бы из посмертного состояния, при этом совмещает разнородные претексты – от апокалипсических до гурджиевских, от пушкинских до блоковских. Любая реальность и идея в стихотворении уравнивается с другой, потенциально «смертельна», погранична, и служит средством связи и/или расторжения связи двух миров. Снимая узнаваемость претекстов и обыгрывая литературную, музыкальную, живописную классику и другие источники, оказывающиеся во внутреннем и внешнем пространстве и времени «Элегии» уравниваемыми смертью и лишь выброшенными из времени оболочками первоисточников, Введенский совмещал упреки поколению с исповедью, выражал свое отношение к советской «бесовской» современности – и получался «абсурд», который на деле оказывается не более абсурден, чем окружавшая его действительность. В «Элегии» нет уже экзистенциального страха, как в «Елке у Ивановых»⁵⁰; Введенский преодолел его, выйдя из состояния ожидания смерти в состояние, когда она уже принята, а сам он находится уже *post mortem*.



¹ *Ичин К.* Заметки к разбору «Элегии» А. Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 50. Wien, 2002. P. 219–221.

Ichin K. Zametki k razboru «Elegii» A. Vvedenskogo // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 50. Wien, 2002. P. 219–221.

² *Мейлах М.Б.* Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 198–199.

Meylakh M.B. Primechaniya // Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Moscow, 1993. Vol. 2. P. 198–199.

³ *Кудрявцев С.* От издателя // 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. 5–6.

Kudryavtsev S. Ot izdatelya // 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. 5–6.

⁴ *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 78. *Vvedenskiy A.I.* Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Moscow, 1993. Vol. 2. P. 78.

⁵ *Ичин К., Йованович М.* Символика воды и огня в творчестве А. Введенского // Поэт Александр Введенский. С. 96.

Ichin K., Yovanovich M. Simvolika vody i ognya v tvorchestva A. Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskiy. P. 96.

⁶ *Ичин К.* Указ. соч.

Ichin K. Op. cit.

⁷ *Греппи Д.* «Оглянись, мир мерцает». А. Введенский и кинематографическое изображение раздробленности времени // Поэт Александр Введенский. С. 62–63.

Greppi D. «Oglyanis', mir mertsayet». A. Vvedenskiy i kinematograficheskoe izobrazhenie razdroblennosti vremeni // Poet Aleksandr Vvedenskiy. P. 62–63.

⁸ *Ичин К., Йованович М.* Указ. соч. С. 68.

Ichin K., Yovanovich M. Op. cit. P. 68.

⁹ *Ичин К.* Указ. соч. P. 221.

Ichin K. Op. cit. P. 221.

¹⁰ *Stone-Nakhimovsky A.* Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 5. Wien, 1982.

¹¹ *Мейлах М.Б.* Указ. соч. Т. 2. С. 199.

Meylakh M.B. Op. cit. Vol. 2. P. 199.

¹² *Ичин К.* Указ. соч. P. 223–224.

Ichin K. Op. cit. P. 223–224.

¹³ *Смирнов И.П.* Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000. С. 98–196.

Smirnov I.P. Megaistoriya. K istoricheskoy tipologii kul'tury. Moscow, 2000. P. 98–196.

¹⁴ *Мейлах М.Б.* «Что такое есть потец?» // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 6; *Кацис Л.* «Кругом возможно Бог»



А. Введенского: Попытка разгерметизации, или Еще раз о «гибели Маяковского как литературном факте» // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана / Ed. by K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford, 1994. P. 434. (Stanford Slavic Studies. Vol. 8).

Meylakh M.B. «Chto takoe est' potets?» // Vvedenskiy A.I. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 volumes. Moscow, 1993. Vol. 2. P. 6; *Katsis L.* «Krugom vozmozhno Bog» A. Vvedenskogo: Popytka razgermetizatsii, ili Eshche raz o «gibeli Mayakovskogo kak literaturnom fakte» // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Temy i variatsii: Sb. statey i materialov k 50-letiyu Lazarya Fleishmana / Ed. by K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford, 1994. P. 434. (Stanford Slavic Studies. Vol. 8).

¹⁵ *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.

Frizman L.G. Zhizn' liricheskogo zhanra. Russkaya elegiya ot Sumarokova do Nekrasova. Moscow, 1973.

¹⁶ *Stone-Nakhimovsky A.* Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 5. Wien, 1982. P. 160–165; *Ичин К.* Указ. соч. P. 220, 222–223.

Stone-Nakhimovsky A. Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 5. Wien, 1982. P. 160–165; *Ичин К.* Op. cit. P. 220, 222–223.

¹⁷ *Буров С.Г., Ладенкова Л.С.* Лермонтовские претексты в стихотворении «Больной который стал волной» А.И. Введенского // М.Ю. Лермонтов в XXI веке: Антология. Пятигорск, 2014. С. 64–71.

Burov S.G., Ladenkova L.S. Lermontovskie preteksty v stikhotvorenii «Bol'noy kotoryy stal volnoy» A.I. Vvedenskogo // M.Yu. Lermontov v XXI veke: Antologiya. Pyatigorsk, 2014. P. 64–71.

¹⁸ *Ичин К.* Указ. соч. P. 222.

Ichin K. Op. cit. P. 222.

¹⁹ ОБЭРИУ (декларация) // Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 457–458.

ОБЕРИУ (deklaratsiya) // Vanna Arkhimeda. Leningrad, 1991. P. 457–458.

²⁰ *Ямпольский М.* Беспамятство как исток. (Читая Хармса). М., 1998. С. 17–25 и др.

Yampol'skiy M. Bespamyatstvo kak istok. (Chitaya Kharmsa). Moscow, 1998. P. 17–25 et al.

²¹ ОБЭРИУ (декларация) // Ванна Архимеда. С. 458.

ОБЕРИУ (deklaratsiya) // Vanna Arkhimeda. P. 458.

²² *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 20.

Yampol'skiy M. Op. cit. P. 20.

²³ Там же. С. 14.

Ibid. P. 14.

²⁴ *Введенский А.И.* Указ. соч. Т. 2. С. 68.

Vvedenskiy A.I. Op. cit. Vol. 2. P. 68.

²⁵ *Герасимова А.* Вступительная статья «Об Александре Введенском». Примечания // Введенский А.И. Все. М., 2011. С. 325.

Gerasimova A. Vstupitel'naya stat'ya «Ob Aleksandre Vvedenskom». Primechaniya



// Vvedenskiy A.I. Vse. Moscow, 2011. P. 325.

²⁶ *Бахтерев И.* Обэриутские сочинения: В 2 т. М., 2013. Т. 1. С. 36.

Bakhterev I. Oberiutskie sochineniya: In 2 volumes. Moscow, 2013. Vol. 1. P. 36.

²⁷ Там же. Т. 1. С. 38.

Ibid. Vol. 1. P. 38.

²⁸ *Ичин К.* Указ. соч. P. 221.

Ichin K. Op. cit. P. 221.

²⁹ *Лекманов О.* Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf (дата обращения 10.12.2014).

Lekmanov O. Pushkinskiy kanon v «Elegii» Aleksandra Vvedenskogo // Stat'i na sluchay: sbornik k 50-letiyu R.G. Leybova. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf (accessed: 10.12.2014).

³⁰ *Ичин К.* Указ. соч. P. 225–227.

Ichin K. Op. cit. P. 225–227.

³¹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 4-е. Л., 1977–1979. Т. 6. С. 451.

Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy: In 10 volumes. 4th edition. Leningrad, 1977–1979. Vol. 6. P. 451.

³² Там же. С. 439.

Ibid. P. 439.

³³ *Порет А.* Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 353.

Poret A. Vospominaniya o Daniile Kharmse // Panorama iskusstv. Issue 3. Moscow, 1980. P. 353.

³⁴ *Валиева Ю.* Бедный детский человек. К аксиологии пространства А. Введенского // Поэт Александр Введенский. С. 46.

Valieva Yu. Bednyu detskiy chelovek. K aksiologii prostranstva A. Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskiy. P. 46.

³⁵ Там же. С. 48–49, 54.

Ibid. P. 48–49, 54.

³⁶ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 281.

Freydenberg O.M. Mif i literatura drevnosti. Moscow, 1998. P. 281.

³⁷ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 192–194.

Freydenberg O.M. Poetika syuzheta i zhanra. Moscow, 1997. P. 192–194.

³⁸ *Введенский А.И.* Указ. соч. Т. 1. С. 116.

Vvedenskiy A.I. Op. cit. Vol. 1. P. 116.

³⁹ Слово о полку Игореве. М.; Л., 1950. С. 12–13.

Slovo o polku Igoreve. Moscow; Leningrad, 1950. P. 12–13.

⁴⁰ Поучение Владимира Мономаха // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века. М., 1978. С. 393.

Pouchenie Vladimira Monomakha // Pamyatniki literatury Drevney Rusi. Nachalo rus-skoj literatury. XI – nachalo XII veka. Moscow, 1978. P. 393.

⁴¹ *Фаизов С.Ф.* Кот Казанский: татарин и царь в восприятии русского после «взятия» Казанского, Астраханского и Сибири // <http://nnm.me/blogs/jkar/>



<http://nnm.me/blogs/jkar/> kot_kazanskiy_tatarin_i_car_v_vospriyatii_russkogo_posle_vzyatiya_kazanskogo_astrahanskogo_i_sibi/ (дата обращения 13.12.2014).

Faizov S.F. Kot Kazanskiy: tatarin i tsar' v vospriyatii russkogo posle «vzyatiya» Kazanskogo, Astrakhanskogo i Sibiri // http://nnm.me/blogs/jkar/kot_kazanskiy_tatarin_i_car_v_vospriyatii_russkogo_posle_vzyatiya_kazanskogo_astrahanskogo_i_sibi/ (accessed: 13.12.2014).

⁴² *Хармс Д.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб., 2002. Т. 1. С. 156–157.

Kharms D. Polnoe sobranie sochineniy: In 6 volumes. Zapisnye knizhki. Dnevnik: In 2 books. Saint-Petersburg, 2002. Vol. 1. P. 156–157.

⁴³ *Введенский А.И.* Указ. соч. Т. 2. С. 95–96.

Vvedenskiy A.I. Op. cit. Vol. 2. P. 95–96.

⁴⁴ *Гренни Д.* Указ. соч. С. 58.

Greppi D. Op. cit. P. 58.

⁴⁵ *Идель М.* Каббала: новые перспективы. М.; Иерусалим, 2010. С. 127–128.

Idel' M. Kabbala: novye perspektivy. Moscow; Ierusalim, 2010. P. 127–128.

⁴⁶ *Пайк А.* Мораль и Догма Древнего и принятого Шотландского Устава: В 3 т. М., 2007–2008. Т. 1. С. 18.

Payk A. Moral' i Dogma Drevnego i prinyatogo Shotlandskogo Ustava: In 3 volumes. Moscow, 2007–2008. Vol. 1. P. 18.

⁴⁷ *Юнг К.Г.* Эон. М., 2009. С. 374.

Yung K.G. Eon. Moscow, 2009. P. 374.

⁴⁸ *Генон Р.* Масонство и компаньонаж. Легенды и символы вольных каменщиков. Воронеж, 2009. С. 122–123.

Genon R. Masonstvo i kompan'onazh. Legendy i simvol'y vol'nykh kamenshchikov. Voronezh, 2009. P. 122–123.

⁴⁹ *Валиева Ю.* Указ. соч. С. 41.

Valieva Yu. Op. cit. P. 41.

⁵⁰ *Вестстейн В.Г.* Абсурд, смерть и Бог. Несколько заметок о пьесе А.И. Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. С. 294.

Veststeyn V.G. Absurd, smert' i Bog. Neskol'ko zametok o p'ese A.I. Vvedenskogo «Elka u Ivanovykh» // Poet Aleksandr Vvedenskiy. P. 294.



О.А. Лекманов (Москва)

ТИМУР КИБИРОВ НА ФОНЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

В заметке рассматриваются цитаты из песенной лирики Булата Окуджавы в поэзии Тимура Кибирова. В частности, отмечается систематическое помещение цитат из знаковых для эпохи песен Окуджавы в контекст пропагандистских советских текстов. Ставится вопрос о причинах такого иронического характера рецепции.

Ключевые слова: Кибиров; Окуджава; советская поэзия; подтекст.

«Отношение к Окуджаве тех моих товарищей, что чуть помоложе, мне непонятно», – признался однажды многолетний соучастник Кибирова по группе «Альманах» Михаил Айзенберг¹. «Одномерным, нерассуждающе односторонним» называет отношение младшего поэта к Окуджаве вообще-то благоволящий к творчеству Кибирова Н.А. Богомолов².

Привести примеры кибировской односторонности и немножко порассуждать о ее причинах мы и попытаемся в нижеследующей заметке.

Начать, по-видимому, стоит с того, что Окуджава для Кибирова – явление не только и, кажется, не столько советского периода русской поэзии, сколько самой советской жизни, энциклопедию которой Кибиров прилежно и с ненавистью составлял в своих вещах второй половины 1980-х гг.

Недаром в кибировском стихотворении 1988 г. («О доблести, о подвигах, о славе...») в одном перечислительном ряду предлагается поговорить «о Лигачеве иль об Окуджаве». Поэтому же Кибиров не забыл упомянуть об окуджавских песнях в своем описании типовой времяпрепровождения «хороших» советских студентов (здесь и далее курсив в цитатах везде мой. – *О.Л.*):

На первой картошке с Наташей
Угловой он начал дружить,
в общаге и в агитбригаде,
на лекциях. Так бы и жить

им вместе – ходить по театрам
и *петь Окуджаву*. Увы!
Судьба обещала им счастье
и долгие годы любви.

(«*Баллада об Андрюше Петрове*», 1988)

Со сходными целями цитата из Окуджавы инкрустирована в мысленный монолог типовой советской «хорошей» и «прогрессивной» учительницы, не справляющейся с «бездуховными» подопечными:

Но они ничего, ничего не хотят!
И глумятся, несчастные панки.



Где ж надежды оркестрик? Где гул канонад?
Бригантина, Каховка, Тачанка?

(«*В новом, мамой подаренном зимнем пальто...*»,
1988)

Возможный визуальный источник этого фрагмента – фильм Динары Асановой «Ключ без права передачи» (1976), где как раз «хорошая» «оппозиционная» учительница вместе со своими учениками поет песню Окуджавы «Давайте восклицать...» и где в кадре появляется сам автор песни.

Обратим внимание на то, что цитата из Окуджавы возникает у Кибирова в обрамлении отсылки к пропагандистским и романтическим советским песням, часть которых прямо предсказывают окуджавскую поэтику. Это «Песня о барабанщике» («Мы шли под грохот канонады...») в вольном переводе с немецкого Михаила Светлова, его же «Каховка», «Бригантина поднимает паруса...» Павла Когана и «Тачанка-ростовчанка...» Михаила Рудермана³.

В других кибировских произведениях этого периода, например, в его поэме «Лесная школа» (1986), цитаты из Окуджавы тоже окружены строками из нарочито советских, а порою – откровенно пропагандистских текстов:

Возле самой границы, ты видишь овраг!
Там скрывается бешеный враг –
либо я, либо ты, либо сам Пентагон!
О, *зеленые крылья погон!*

И (в соседстве с отсылкой к популярной в начале шестидесятых годов песне «Письмо на Усть-Илим», а также к Эдгару По):

*Мама, мама, дежурю я по февралю,
В Усть-Илиме пою: Улялю!*⁴

Вполне закономерно, что самым цитируемым в стихах младшего поэта окуджавским текстом стала его «Песенка о комсомольской богине», вероятно, представлявшаяся Кибирову наиболее выразительным образцом наивности, сервильности и вызывающего безбожия шестидесятников («И никаких богов в помине»). Ернические цитаты из этой песни отыскиваются в кибировском стихотворении «Любовь, комсомол и весна» (1988):

Она в кожанке старой, в кумачовой
косынке, но *привычно потянулись*
девические пальцы к кобуре...

а также в длинном послании Кибирова «Л.С. Рубинштейну» (1988):

Ух и добрые мы люди!

Кто ж помянет о былом –
глазки вон тому иуде!..
Впрочем, это о другом...

в соседстве с иронической цитатой из широко известной и тоже программно «безбожной» оруджавской песни («К черту сказки о богах!»):

*Не пропойцы мы, и вовсе
не причем маркиз де Сад!
Просто мы под сердцем носим
то, что носят в Госиздат!*

Цитатами из «Песенки о комсомольской богине» прослоена и отпевающая советскую эпоху поэма Кибирова «Сквозь прощальные слезы» (1987). Сначала отзвук этой песни слышится во вступлении к поэме:

Пахнет булочной там, за углом.

Сравним у Оруджавы: «На углу, у старой *булочной*...». А затем «Песенка о комсомольской богине» несколько раз цитируется в самой поэме. В первый раз – встык с реминисценцией из оруджавского же «Сентиментального марша» (и с русским текстом «Марсельезы»):

Гнусных идиолов сталинских скинем,
Кровь и прах с наших ног отряхнем.
*Только о комсомольской богине
Спой мне – ах, это, брат о другом.
Все равно мы умрем на гражданской –
Трынь да брынь – на гражданской умрем,
На венгерской, на пражской, душманской...
До свиданья, родимый райком!*

А потом снова, в этой же главе поэмы:

Спой же песню, стилижка дурная,
В брючках-дудочках, с конским хвостом,
Ты в душе-то ведь точно такая,
Спой мне – ах, это, брат о другом.

Развернутый итог своим претензиям к Оруджаве Кибиров с почти публицистическим пылом подвел в послании «Художнику Семену Файбисовичу» (1988), воспользовавшись цитатами из оруджавской песни «На фоне Пушкина снимается семейство...»:

И никуда нам, приятель, не деться.

Обречены мы на вечное детство,
на золотушное вечное детство!
Как обаятельны – мямлит поэт –
все наши глупости, даже злодейства...
Как обаятелен душка-поэт!
Зря только Пушкина выбрал он фоном!
Лучше бы Берию, лучше бы зону,
Брежнева в Хельсинки, вора в законе!
Вот на таком-то вот, лапушка, фоне
мы обаятельны 70 лет!

А в своем длинном послании «Летние размышления о судьбах изящной словесности» (1992) Кибиров издевательски намекнул на историческую нестыковку воспевания Оруджавой «комиссаров в пыльных шлемах» в одном тексте и «кавалергарда», чей «век не долуг», в другом. Автор послания сконструировал название некоего исторического романа из ключевых фрагментов двух знаменитых песен Оруджавы – уже упомянутого выше «Сентиментального марша» и «Песенки о кавалергарде»:

Кавалергард на той единственной гражданской.

Судя по глумливому продолжению оруджавской строки «Каждый слышит, как он дышит» в стихотворении Кибирова «Центон» (1999), его отношение к старшему поэту и после смерти Оруджавы ни на йоту не улучшилось.

Здесь, нужно заметить, что нелюбовь к творчеству автора «Союза друзей» и «Путешествия дилетантов» Кибиров разделяет, как минимум, с двумя своими поэтическими товарищами.

Один из них, Сергей Гандлевский, еще в 1980 г., в стихотворении «Вот наша улица, допустим...» набросал такой групповой портрет московской интеллигенции этой эпохи:

Мы здесь росли и превратились
В угрюмых дядь и глупых тетей.
Скучали, малость развратились –
Вот наша улица, Господь.
Здесь с оруджававской пластинкой,
Староарбатскою грустинкой
Годами прячут шиш в карман,
Испепеляют, как древлян,
Свои дурацкие надежды.
С детьми играют в города –
Чита, Сучан, Караганда.
Ветшают лица и одежды.
Бездельничают рыбаки
У мертвой Яузы-реки.



Второй поэт, Михаил Кукин, в интервью Леониду Костюкову практически пересказал своими словами цитирующийся чуть выше фрагмент кибиrowsкого послания «Художнику Семену Файбисовичу»: Окуджава, заметил он, «как говорят в народе, подкузьмил... очень многим. Потому что в чем-то отвлек, развлек, как-то смягчил, приглушил трагизм XX века. И, скажем, чтение воспоминаний Надежды Яковлевны Мандельштам, чтение стихов самого Мандельштама, особенно поздних, чтение Бродского, чтение Веночки Ерофеева, – оно шло вразрез со стихами о Наталье и гусаре, который в нее влюблен. Вот для меня лично – шло вразрез. Причем не просто вразрез, “это такая эстетика, а это другая эстетика”. Я все-таки могу сказать, наверное, даже жестче – я видел в этом фальшь и ложь»⁵.

Как видим, Гандлевский, Кибиrow и Кукин сходно высказались о роли Булата Окуджавы в советской послевоенной истории и в истории самосознания советской интеллигенции 1960-х – начала 1990-х гг. Все три поэта чрезвычайно скептически отнеслись к той миссии, которую вольно или невольно взвалил на свои плечи поздний Окуджава. В отличие от «сверх-демократических» Рождественского, Евтушенко, Высоцкого, Визбора и других шестидесятников, автор «Виноградной косточки» чем дальше, тем больше ассоциировался для многих и многих читателей и слушателей с чем-то навсегда уходящим, утонченным, благородным, дворянским, словом, с персонажами своих собственных романов и романсов...

Наши поэты в пластичности Окуджавы обидно усмотрели гибкость – и вашим, и нашим («Кавалергард на той единственной гражданской»), а в прославленном окуджававском «арбатстве»-«дворянстве» – конформистскую и вместе с тем претенциозную попытку обелить эту режимную московскую улицу. Именно аристократизм арбатского разлива стал для них самой яркой отличительной приметой поэзии и прозы Окуджавы.

Ответил ли старший поэт на претензии младших? Как кажется, ответил в стихотворении «К потомкам», датированным 1995 г. и опубликованным в первом номере «Знамени» за 1997 г.:

Вы размахнетесь крылами – все как надо, что ни взмах,
разноцветные ворота к храмам раскрывая.
Мы ж исчезнем так банально со слезами на глазах.
Будет вам над чем смеяться, недоумевая.
И не то чтобы случайно: мол, ошиблись в тесноте,
а намеренно, надменно, как приговорили:
мол, не стоит оправданий, мол, другие вы, не те...
Мы не те? Да вы-то те ли? Те ли? Да и вы ли?
А на рублище елейном, а на праведных шелках —
кровь и ложь, всё наше с вами – то плаха, то пашня...
Нам бы с песней в чисто поле – да оружие в руках!
Нам обняться бы навеки – да в обнимку страшно!

Это стихотворение очевидным образом, хотя и полемически ориентировано на «Думу» Лермонтова с ее горьким финалом:

И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Очень важным представляется то обстоятельство, что в двух последних строках стихотворения Окуджава ненавязчиво воспользовался тремя едва ли не важнейшими символами своей поэзии: песня, война, братские объятия.

В заключение специально оговорим, что мы отнюдь не собираемся брать на себя комическую роль нравственного арбитра в уже отошедшей в историю полемике – это не дело филолога. Свою скромную задачу автор видел лишь в том, чтобы уловить и коротко описать определенный и существенный оттенок в восприятии личности и творчества одной из ключевых фигур истории литературы советского времени.

¹ Айзенберг М. «...И новый плащ одену» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 108.

Ayzenberg M. «...I novyy plashch odenu» // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 1. P. 108.

² Богомолов Н.А. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибиrowа // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибиrowа: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 492.

Bogomolov N.A. «Plast Galicha» v poezii Timura Kibirova // Bogomolov N.A. Ot Pushkina do Kibirova: Stat'i o russkoy literature, preimushchestvenno o poezii. Moscow, 2004. P. 492.

³ Чудакова М.О. Возвращение лирики: Булат Окуджава // Чудакова М.О. Новые работы. 2003–2006. М., 2007.

Chudakova M.O. Vozvrashchenie liriki: Bulat Okudzhava // Chudakova M.O. Novye raboty. 2003–2006. Moscow, 2007.

⁴ Кибиrow Т.Ю., Фальковский И.Л. Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // Philologica. 1987. № 4.

Kibirov T.Yu., Fal'kovskiy I.L. Utrachennyye allyuzii. Opyt avtorizovannogo kommentariya k poeme «Lesnaya shkola» // Philologica. 1987. № 4.

⁵ Михаил Кукин: «Я не пишу, потому что оно молчит» // Полит.ру. 2010. 17 марта. URL: http://www.polit.ru/analytics/2010/03/17/nt201_kukin.html (дата обращения 18.12.2014).

Mikhail Kukin: «Ya ne pishu, potomu chto ono molchit» // Polit.ru. 2010. March 17. URL: http://www.polit.ru/analytics/2010/03/17/nt201_kukin.html (accessed: 18.12.2014).



Д.М. Магомедова (Москва)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII – XX ВВ.

Программа курса для магистратуры

Курс «История русской лирики XVIII – начала XX вв.» относится к одному из трех обязательных курсов вузовского компонента и адресован слушателям магистратуры по специальности 10.01.01 – «Русская литература», а также «Русская литература как иностранная». Предметом курса является русская лирическая поэзия XVIII – начала XX вв. Цель курса – воспроизвести динамическую картину эволюции лирических жанров в литературном процессе. В задачи курса входит: 1) обзор фундаментальных историко-литературных работ, посвященных различным аспектам истории русской лирической поэзии; 2) классификация существующих теоретических моделей лирических жанров; 3) имманентный, сравнительно-исторический и типологический анализ репрезентативных лирических стихотворений, позволяющих выявить закономерности жанровой эволюции русской поэзии.

Ключевые слова: русская лирика; жанровая поэтика; канонические жанры; неканонические жанры; первичные жанры.

Пояснительная записка

Курс «История русской лирики XVIII – начала XX вв.» относится к одному из курсов по выбору по специальности 10.01.01 – «Русская литература». Курс является преемственным по отношению к курсу «Истории русской литературы», который читается по учебному плану подготовки бакалавров и магистров. Материал, который на первой ступени, по программе подготовки бакалавров, изучался фрагментарно, в программе магистратуры изучается с возможной полнотой и с обращением к существующим научным традициям его изучения.

Предметом курса является русская лирическая поэзия XVIII – начала XX вв. *Цель* курса – воспроизвести динамическую картину эволюции лирических жанров в литературном процессе. В *задачи* курса входит: 1) обзор фундаментальных историко-литературных работ, посвященных различным аспектам истории русской лирической поэзии; 2) классификация существующих теоретических моделей лирических жанров; 3) имманентный, сравнительно-исторический и типологический анализ репрезентативных лирических стихотворений, позволяющих выявить закономерности жанровой эволюции русской поэзии.

В большинстве современных фундаментальных работ по истории и теории лирических жанров в истории русской поэзии выделяются две эпохи: эпоха господства канонических жанров (XVIII – начало XIX вв.) и эпоха жанровой деканонизации (вплоть до введения термина «внежанровое стихотворение»). В результате такой классификации полностью меняется категориальная система, утрачивается единство языка описания историко-литературного процесса. В то время как в лирике XVIII – начала XIX в.



идет речь о жанровом субъекте, жанровой стилистике, мотивике, специфике лирического сюжета, тематическом репертуаре, жанровых тяготениях в области метрики, ритмики, строфики, в лирике более поздних десятилетий предлагается весьма спорная классификация по тематике («философская», «гражданская», «любовная», «пейзажная» и т.п. лирика). Неудовлетворительность такой классификации очевидна, и дело не только в том, что исчезает категориальное единство, необходимое для рассмотрения лирики в аспекте исторической поэтики. Тематические рубрики, при всей их традиционности, неизбежно пересекаются друг с другом: философское стихотворение может быть одновременно «пейзажным» или «любовным» (ср., например, «Последнюю любовь» Ф.И. Тютчева).

Преодоление разлома в языке описания жанровой истории русской лирики возможно, если в качестве первоосновы жанровой структуры рассматривать *первичные речевые жанры*, определяемые М.М. Бахтиным как «относительно устойчивые типы высказываний», обладающие специфическим тематическим содержанием, стилем и композиционным построением. Композиционные, стилистические и тематические особенности сложившихся литературных жанров входят в художественный текст не непосредственно, а через первичные речевые жанры: различные формы монолога, адресованной речи, диалога, через риторические структуры развития темы, через определенные типы речевых субъектов и адресатов сообщения, через реальное многообразие взаимоотношений между ними.

В эпоху господства жанровых канонов приоритетной оказывается проблема взаимодействия первичных и литературных жанров. В эпоху деканонизации первичные речевые жанры либо начинают взаимодействовать с формирующимися новыми литературными жанрами (например, с жанром «рассказа в стихах»), либо становятся самостоятельной литературной жанровой структурой (один из первых примеров такого рода – стихотворный «фрагмент» или «отрывок»). При этом почти все категории, необходимые для анализа жанровой поэтики (лирический субъект, композиционно-речевая структура, способы развития темы, семантические тяготения метра и строфики и др.), сохраняют свою значимость.

История развития лирических жанров в XIX – XX вв. требует учитывать и над-жанровые объединения – стихотворные циклы и книги стихов, в которые входят стихотворения различных жанров. Современная наука рассматривает циклы и книги стихов как формирующиеся метажанровые образования, создающие новые композиционные и смысловые единства.

Логика построения курса воспроизводит историческую динамику развития лирических жанров от канонической жанровой поэтики XVIII – начала XIX вв. до неканонических жанровых образований середины XIX – начала XX вв. Курс завершается историческим очерком развития циклических форм в русской лирике.

Объем курса – 2 зачетные единицы (36 часов лекций и семинарских занятий и написание письменной самостоятельной работы).

Слушатели по окончании курса должны *знать*:

- основные этапы развития русских лирических жанров;
- тексты репрезентативных лирических стихотворений, выявляющих специфику жанрового развития в том или ином литературном направле-



нии;

- современные научные традиции изучения русской лирики;
- важнейшие теоретические модели описания лирических жанров и используемый при этом категориальный аппарат;

владеть навыками:

- имманентного анализа канонических и неканонических лирических жанров;

- сопоставительного и типологического анализа лирических стихотворений, принадлежащих к разным эпохам и направлениям.

В процессе работы над материалом курса основной акцент делается на активизацию исследовательской самостоятельности слушателей. Все занятия совмещают лекционные и семинарские формы, *анализы текста* выполняются участниками в процессе коллективной работы и дискуссии и сопровождаются *реферативными сообщениями*, излагающими состояние вопроса в современной науке. Таким образом, на каждом занятии работа обучаемого получает оценку. Каждый слушатель должен хотя бы один раз представить полностью выполненный самостоятельный анализ той или иной теоретической концепции лирики, а также один раз выступить с самостоятельным анализом изучаемого лирического стихотворения.

Итоговая аттестация состоит в написании и защите творческих работ по предложенной тематике или, по согласованию с преподавателем, сформулированной самим слушателем.

Содержание курса

1. Введение. Предмет и задачи курса. История изучения русской лирики. Работы Г.А. Гуковского, Л.Я. Гинзбург, Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, В.Э. Вацура, Ю.В. Манна, Б.О. Кормана, В.П. Григорьева, С.Н. Бройтмана, В.А. Грехнева, М.Л. Гаспарова. Сравнительно-исторический, жанровый, «направленческий», лингвопоэтический, стиховедческий аспекты изучения. Основные понятия и теоретические категории: лирический субъект, лирический герой, субъектная организация текста, поэтическая фразеология, канонические и неканонические жанры в лирике. Три уровня жанровых образований: 1) речевые жанры (композиционно-речевое единство текста, риторические структуры, способы развития темы); 2) литературные жанры, взаимодействующие с разными типами речевых жанров; 3) метажанровые образования, «большие формы», включающие в себя разнообразные литературные жанры (цикл) и сами циклы (книга стихов).

2. Система лирических жанров в XVIII в. Метрический и жанровый репертуар лирики XVIII в. Становление жанровой иерархии и жанрового канона. Г.А. Гуковский о противостоянии «Ломоносовской» и «Сумароковской» линии в эволюции лирики XVIII в. Концепция торжественной оды в работах Ю.Н. Тынянова. Жанровый субъект и адресат. Метрика, мотивика, стилистика и риторическое построение торжественной оды в творчестве М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина. Анакреонтическая ода: проблема генезиса. Метрическая и стилистическая доминанта анакреонтической оды. Жанровый субъект. «Состязание» торжественной

оды и анакреонтики (М.В. Ломоносов. Разговор с Анакреоном). Роль «состязаний» в становлении жанрового канона и переводческой практике.

3. Система лирических жанров XVIII в. Элегия и послание. Проблема генезиса русской элегии. Метрика, мотивика и стилистика элегий А.П. Сумарокова и его школы. Трансформация элегического жанра в поэзии Н.М. Карамзина и его школы. Жанровый субъект и жанровый адресат элегии XVIII в. Эпистола, стихотворное письмо и послание в поэзии XVIII в. Адресованная речь и жанровый субъект послания.

4. Лирика русского романтизма: идиллия, элегия, послание. Лирические жанры начала XIX в. и их связь с жанром романтической поэмы в освещении Ю.В. Манна. Идиллический канон. Идиллия как «точка отсчета» в жанрах дружеского послания и элегии. Тематика и стилистика «дружеского послания». Идиллическое пространство и пространство «большого мира» в посланиях К. Батюшкова, А. Дельвига, В.А. Жуковского, В.Л. Пушкина, Д. Давыдова. Типы жанровых субъектов («ленивец», «домашний мудрец», «отшельник», эпикурец и др.). Второе рождение элегии, проблема генезиса. Элегический словарь (Г.О. Винокур). Идиллическое циклическое время и необратимый ход времени в элегическом хронотопе. Утрата идиллического пространства как элегическая тема. Элегический субъект («странник», «покинутый», «разочарованный», «обреченный» и др.). Элегии Е.А. Баратынского, К. Батюшкова, Н. Гнедича, В.А. Жуковского и др. Элегия и анакреонтика (Д. Веневитинов. Поэт и друг).

5. Лирика русского романтизма: баллада. Романтическая баллада и романтическая поэма в концепции романтических жанров Ю.В. Манна. Проблема генезиса: роль переводных баллад И.В. Гете, Ф. Шиллера, Г.А. Бюргера. Родовая гибридность баллады. Соотношение повествования и диалога. Баллада и стихотворная сказка: специфика циклического сюжета (баллады В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, П.А. Катенина).

6. Канонические и неканонические жанры в лирике А.С. Пушкина. Канонические жанры в ранней лирике А.С. Пушкина («Друзьям», «Дубравы, где в тиши свободы...», «Домовому», «Мечтателю»). Разрушение жанровой иерархии и деканонизация жанров. Метатема жанров в романе «Евгений Онегин». Формы деканонизации: 1) соположение двух жанров в одном тексте – идиллия и сатира («Деревня»); 2) взаимопроникновение жанровых языков: ода, послание и элегия («К Чаадаеву»). Семантические сдвиги в традиционной фразеологии («Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»)). Взаимопроникновение «поэтического» и «прозаического» слова, «прозаизация» стиля («Разговор Книгопродавца с Поэтом», «Поэт и толпа»). Чужое сознание в лирике Пушкина (В.А. Грехнев). От жанрового субъекта к лирическому «я» («Осень», «На холмах Грузии...», «Воспоминание», «Что в имени тебе моем...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы...» и др.).

7. Лирика М.Ю. Лермонтова: проблема деканонизации. Освоение классических жанров в ранней лирике Лермонтова (Б.М. Эйхенбаум). Романтические поэмы М.Ю. Лермонтова и их связь с его лирической поэзией. «Диффузия жанров» (Д.Е. Максимов): ослабление сюжетного начала в балладе («Русалка», «Морская царевна»), совмещение баллады и



исторической элегии («Воздушный корабль»), взаимопроникновение элегии и сатиры («Смерть поэта», «Дума»). Движение от прозаизации стиля к прозаизации жанра: совмещение жанров послания и военного очерка («Валерик»), элегии и зарождающегося жанра «рассказа в стихах» («Завещание»). От лирического «я» к ролевому лирическому герою с индивидуальной биографией и конкретным социальным статусом («Бородино», «Завещание»).

8. Прозаизация лирических жанров в 1840–1860-х гг. Рождение «рассказа в стихах» и стихотворного фельетона. Творчество Н.А. Некрасова. Взаимодействие поэзии и прозы в 1840–1860-х гг. Прозаизация стиля и прозаизация жанра в лирике Н.А. Некрасова. «Говорной стих». Разрушение и пародирование традиционной поэтической фразеологии. Пародирование и трансформация классических жанров («Элегия», «Родина»). «Физиологический очерк» в стихах («На улице», «Извозчик»), «рассказ в стихах» («В дороге»). «Ролевое» лирическое «я» («Огородник», «Пьяница»). Социальное начало как фактор структуры лирического стихотворения (пространство, время, лирический герой, речевые структуры). «Поэтическое многоголосье» (Б.О. Корман).

9. «Рассказ в стихах» и баллада в поэзии 1860–1870-х гг. А.К. Толстой, Я.П. Полонский. Трансформация жанра баллады и ее взаимодействие с жанром «рассказа в стихах» (А.К. Толстой. «Василий Шибанов», «Илья Муромец»; Я.П. Полонский. «Качка в бурю», «Колокольчик»). Аллегорическая баллада в творчестве Я.П. Полонского («Царь-девица», «Холодеющая ночь»).

10. Лирическая система Ф.И. Тютчева. Генеалогия лирики Ф.И. Тютчева: немецкий романтизм (Шеллинг, Г. Гейне) в освещении Ю.Н. Тынянова и В.Н. Топорова. Романтические мотивы («ночь», «хаос», «двойное бытие»), философское осмысление ландшафта). Жанр «отрывка» («фрагмента») у немецких романтиков и его трансформация в жанр лирической миниатюры у Тютчева («Когда пробьет последний час природы...»), «Увы, что нашего незнания...»). Совмещение литературных и «до-литературных» жанров: элегия и заклинание – «Последняя любовь» (С.Н. Бройтман). «Инвариантный сюжет» Тютчева (Ю.И. Левин) и его реализация в лирике.

11. Прозаизация в лирике 1880-х гг.: А.Н. Апухтин и С.Я. Надсон, К.К. Случевский. «Некрасовская» и «пушкинская» традиции в 1880-е гг.: гражданская поэзия и лирика «чистого искусства». Общие стилистические и жанровые тенденции: прозаизация стиля и прозаизация жанра. «Рассказы в стихах», стихотворные повести, фельетоны, очерки. Роль поэтических репутаций. С.Я. Надсон – «комплекс восьмидесятилетия» в лирике. Автобиографическая легенда в стихах. Устойчивые сюжеты, типы лирического героя. Трансформация гражданской элегии. Создание «языка поколения» (Г.А. Бялый о С.Я. Надсоне и А.П. Чехове). А.Н. Апухтин. Двойной сюжет «рассказов в стихах»: событие рассказа и событие рассказывания. Драматизированные монологи («Письмо», «Ответ», «Сумасшедший», «Перед операцией», «Из бумаг прокурора»), повествование «от третьего лица» («С курьерским поездом»). Резко индивидуализированный герой с социальной биографией, неповторимая жизненная ситуация, конкретный предметный мир. Эволюция жанра «цыганского романса» от Ап. Григорьева к Апухтину. Гротескный «рассказ в стихах» в творчестве



К.К. Случевского (цикл «Мефистофель», «Камаринская», «На кладбище»). Размытость родовых и жанровых критериев «рассказов в стихах».

12. Лирическая система А.А. Фета и ее трансформация в поэзии В.С. Соловьева. Полемичность общественной и эстетической позиции Фета. Романтические истоки поэтического мира («двоемирие») («Добро и зло»). Жанры лирической миниатюры и фрагмента. Роль психологического параллелизма в развитии темы. «Природный код» (время года, времена суток) как знаки душевного состояния. Трансформация «природного кода» и «двоемирия» в контексте мифа о Софии в поэзии В.С. Соловьева.

13. Канонические и неканонические жанры в поэзии символизма. Перестройка жанровой системы в 1890-е – 1900 гг. Отказ от «большой формы» и прозаизированных сюжетных стихотворений, за исключением баллад. Жанровый репертуар в символистском метаописании (книга стихов В.Я. Брюсова «Urbi et Orbi»). Трансформация классических жанров элегии и послания: 1. жанровые стилизации; 2. расширение тематического спектра; 3. смена лирического субъекта и адресата. Метрические эксперименты. «Парнасская», «верленовская» и «маллармистская» тенденции в символистской лирике. Поэтика «соответствий». Способы развития темы: «одно через разное» и «разное как единое». Типы символистских стихотворений (стихотворение-шифр, мифологический символ, эмпирический символ).

14. «Семантическая поэтика» акмеистов. Трансформация баллады и «рассказа в стихах». Полемика с принципами «поэтики соответствий» в декларациях и стихах акмеистов (О. Мандельштам. «Нет, не луна, а светлый циферблат...»; Н. Гумилев. «Я и вы» и др.). Концепция «предметного» поэтического слова. Трансформация принципа «двоемирия» (от вертикали к горизонтали). Поэтика «культурной памяти» в лирике О. Мандельштама, А. Ахматовой, Н. Гумилева. Возвращение и трансформация «рассказа в стихах».

15. Экспериментальные жанры в поэзии футуристов. Декларированный отказ от принципов классической поэтики (В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк, Е. Гуро и др.). Словотворческие эксперименты («замысловатый язык» В. Хлебникова и А. Крученых, звуковой символизм, «словонравство»). Совмещение словесного и визуального рядов (эксперименты с шрифтами, стихи-изограммы, фигурные стихи и др.). Лирический герой в творчестве В. Маяковского.

16. Циклизация в лирике XIX – XX вв. Цикл и «книга стихов» как метажанровые образования. Типы циклических построений в лирике XVIII – XIX вв. Жанровый и тематический принцип формирования цикла и «книги стихов». Преобладание жанрового принципа в XVIII – начале XIX вв. (К. Батюшков. «Опыты в стихах и прозе», 1817). Тематические циклы и книги стихов в конце XIX – начале XX вв. (А. Блок. «Стихи о Прекрасной Даме», «Нечаянная Радость», «Снежная Маска»; А. Белый. «Золото в лазури». «Пепел». «Урна»). «Лирическая трилогия» А. Блока. «Книга книг» – Вяч. Иванов. «Cor Ardens». Признаки целостности в цикле и книге стихов (общий эпиграф, авторское предисловие и автокомментарий, сюжетная логика в расположении текстов, система лейтмотивов, общность лирического героя и адресата, ориентация на музыкальные структуры –



Б. Пастернак. «Темы и вариации»; К. Бальмонт. «Четверогласие стихий»). Усложнение семантики отдельного стихотворения в контексте. Отличие от поэмы и романа в стихах: структурная гибкость, возможность перециклизации. Циклы и книги стихов как текстологическая и эдиционная проблема.

Тематический план

1.	Введение. История изучения русской лирики. Периодизация. Система категорий.	2 часа
2.	Система лирических жанров XVIII века. Торжественная ода. Анакреонтическая ода	2 часа
3.	Система лирических жанров XVIII века. Элегия и послание.	2 часа
4.	Лирика русского романтизма: идиллия, элегия, послание	2 часа
5.	Лирика русского романтизма: баллада.	2 часа
6.	Канонические и неканонические жанры в лирике А.С. Пушкина	2 часа
7.	Лирика М.Ю. Лермонтова: проблема деканонизации.	2 часа
8.	Прозаизация лирических жанров в 1840–1860-х гг. Рождение «рассказа в стихах» и стихотворного фельетона. Творчество Н.А. Некрасова	4 часа
9.	«Рассказ в стихах» и баллада в поэзии 1860–1870-х гг. А.К. Толстой, Я.П. Полонский.	2 часа
10.	Лирическая система Ф.И. Тютчева	2 часа
11.	Прозаизация в лирике 1880-х гг.: А.Н. Апухтин и С.Я. Надсон.	2 часа
12.	Лирическая система А.А. Фета и ее трансформация в поэзии В.С. Соловьева.	2 часа
13.	Канонические и неканонические жанры в поэзии символизма.	2 часа
14.	«Семантическая поэтика» акмеистов. Трансформация баллады и «рассказа в стихах».	2 часа
15.	Экспериментальные жанры в поэзии футуристов.	2 часа
16.	Циклизация в лирике XIX – XX вв. Цикл и «книга стихов» как неканонические жанровые образования.	4 часа
	Всего	36 часов



Контрольные вопросы

Блок I. История изучения русской лирики

1. Работы Г.А. Гуковского по русской лирике XVIII в.
2. Романтическая лирика в работах Г.А. Гуковского.
3. Теория лирических жанров в работах Л.Я. Гинзбург.
4. Теория речевых жанров в работах М.М. Бахтина.
5. Ю.Н. Тынянов о категории лирического героя.
6. Поэтика оды в интерпретации Ю.Н. Тынянова
7. Изучение субъектной организации лирического стихотворения в работах Б.О. Кормана и С.Н. Бройтмана.
8. Поэтика элегии в описании В.Э. Вацура, Ю.В. Манна и В.А. Грехнева.
9. Ю.И. Левин об «инвариантном» сюжете Ф.И. Тютчева.
10. М.Л. Гаспаров об антиномичности поэтики русского модернизма.
11. Работы по русской семантической поэтике.
12. Изучение лирического цикла в литературоведении 1980–2000 гг.

Блок II. Поэтика литературных жанров

1. Речевые и литературные жанры.
2. Канонические и неканонические жанры в русской лирике.
3. Торжественная и анакреонтическая ода в лирике XVIII в.
4. Лирические жанры начала XIX в. и их связь с жанром романтической поэмы.
5. Эволюция жанра дружеского послания.
6. Канонические жанры в ранней лирике А.С. Пушкина.
7. Жанровая деканонизация в лирике А.С. Пушкина.
8. «Диффузия жанров» в лирике М.Ю. Лермонтова
9. Прозаизация стиля и прозаизация жанра в лирике Н.А. Некрасова.
10. Баллада и «рассказ в стихах» в творчестве А.К. Толстого.
11. Аллегорическая баллада в творчестве Я.П. Полонского.
12. Риторические структуры в лирике С.Я. Надсона.
13. «Двойной сюжет» в «рассказе в стихах» (на материале лирики А.Н. Апухтина).
14. Гротескный «рассказ в стихах» в творчестве К.К. Случевского.
15. Трансформация канонических жанров в лирике символистов.
16. Трансформация «рассказа в стихах» в лирике акмеистов.
17. Экспериментальные жанры в лирике футуристов.
18. Признаки жанровой целостности в лирическом цикле и книге стихов.



Темы для итоговых работ

1. Концепт «Сумароковская школа» в работах Г.А. Гуковского.
2. Г.А. Гуковский о «словах-сигналах» в лирике первой трети XIX в.
3. Проблема «прозаизации лирики» в работах М.М. Бахтина и Л.Я. Гинзбург.
4. Концепция «поэтического многоголосья» в работах Б.О. Кормана.
5. Категория «лирического героя» и проблема «театрализации» лирики А.А. Блока в работах П.П. Громова.
6. Проблема генезиса и жанровой идентичности анакреонтической оды.
7. Понятие «новеллистичности» лирики в интерпретации Б.М. Эйхенбаума и В.В. Виноградова.
8. Эпистола, стихотворное письмо и послание в поэзии XVIII в. Роль «состязаний» в становлении жанрового канона и переводческой практике XVIII в. Роль «состязаний» в поэтической культуре конца XIX – начала XX вв.
9. Эволюция жанра элегии в лирике А.С. Пушкина.
10. «Ролевой герой» в лирике М.Ю. Лермонтова.
11. Отрывок и миниатюра в лирике Ф.И. Тютчева.
12. Типы жанровых субъектов и адресатов в лирике первой трети XIX в. (К.Н. Батюшков, Е.А. Баратынский, А.А. Дельвиг, А.С. Пушкин и др. – по выбору).
13. Традиционная поэтическая фразеология в лирике Н.А. Некрасова.
14. Типы сюжетов в лирике Н.А. Некрасова.
15. Стилизация в лирике В.Я. Брюсова.
16. Восточные жанровые стилизации в лирике А.А. Фета.
17. Предметный мир в лирике «старших» символистов. Музыкальные структуры в стихотворных циклах символистов.

Источники

- Анненский И.Ф.* Тихие песни. Кипарисовый ларец.
- Апухтин А.Н.* Мухи. День ли царит... Ночи безумные, ночи бессонные... Из бумаг прокурора. Перед операцией. Письмо. Ответ на письмо. Сумасшедший.
- Ахматова А.А.* Четки. Белая стая.
- Бальмонт К.Д.* Будем как Солнце. Только любовь.
- Баратынский Е.А.* Разуверение. Осень. «Притворной нежности не требуй от меня...». Череп. Весна.
- Батюшков К.Н.* Мои Пенаты. Тень друга. Мой гений.
- Белый Андрей.* Золото в лазури. Пепел. Урна.
- Блок А.А.* Собрание стихотворений: В 3 книгах.
- Брюсов В.Я.* Tertia Vigilia. Urbi et Orbi. Stephanos.
- Бурлюк Д.Д.* И. А.Р. Ор. 75 («Каждый молод, молод, молод...»). Мерт-



вое небо. «Звуки на а широки и просторны...».

Гиппиус З.Н. Все кругом. Песня. Любовь – одна. Надпись на книге. Мгновение. До дна. Швея. Пауки. Ему. «Говори о радостном». Сейчас. Если. Веселье.

Григорьев А. Комета. К Лавинии. Цикл: Импровизации странствующего романтика. Цикл: Борьба.

Гумилев Н.С. Жираф. Мои читатели. Цикл «Беатриче». Цикл «Капитаны». Детство. Я и вы. Творчество. Прапамять. Лес. Память. Слово. Шестое чувство. Заблудившийся трамвай.

Гуро Е.Г. Финляндия. Ленъ. Слова любви и тепла.

Дельвиг А.А. Элегия («Когда, душа, просилась ты...»). Сон. Моя хижина.

Державин Г.Р. На смерть князя Мещерского. Властителям и судиям. Фелица. Бог. Видение мурзы. На счастье. Вельможа. Приглашение к обеду. Соловей. Памятник. Зима. Лето. Лебедь. Евгению. Жизнь Званская. «Река времен в своем стремлении...». Властителям и судиям. Снигирь.

Жуковский В.А. Вечер. Певец. Сельское кладбище. Цветок. Людмила. Светлана. Лесной царь. Ночной смотр. Эолова арфа. Песня. Тень друга. Мой гений. Шильонский узник.

Иванов Вяч. Кормчие звезды. Cor Ardens.

Карамзин Н.М. «Часто здесь в юдоли мрачной...»; Весенняя песнь меланхолика. Анакреонтические стихи А.А. Петрову. Прости. Осень. Веселый час. Кладбище. Меланхолия.

Катенин П.А. Ольга / Наташа.

Крученых А.Е. «Дыр бул щир...». «Го оснег кайд».

Лермонтов М.Ю. Тростник. Морская царевна. Русалка. Воздушный корабль. Бородино. «Когда волнуется желтеющая нива...». Молитва («Я, Мать Божия, ныне с молитвою...»). Смерть поэта. 1-е января 1840 г. («Как часто, пестрою толпою окружен...»). «И скучно и грустно...». Сон. Дума. Родина. Завещание. Валерик.

Ломоносов М.В. Разговор с Анакреоном. Ода на взятие Хотина. Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества Елисаветы Петровны, 1747 года. Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния. Утреннее размышление о Божием величестве. Письмо о правилах российского стихотворства.

Лохвицкая М.А. «Я хочу умереть молодой...». «Я хочу быть любимой тобой...»

Мандельштам О.Э. Камень. Tristia.

Маяковский В.В. А вы могли бы? Послушайте! Скрипка и немножко нервно. Ночь. Надоело. Я. Несколько слов обо мне самом. Лиличка! Вместо письма. Мама и убитый немцами вечер. Себе, любимому, посвящает эти строки автор.

Надсон С.Я. Поэт. «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...». «Милый друг, я знаю...». «Не вини меня, друг мой...». «Муза, погибаю!...». «Дитя столицы, с юных дней...». «Вот кричит буревестник... «Надо жить! Вот они, роковые слова!...».

Некрасов Н.А. В дороге. Пьяница. Огородник. Перед дождем. Влас.



«Еду ли ночью по улице темной...». О погоде. «Тяжелый крест достался ей на долю...». Элегия. Зеленый шум. Поэт и гражданин. Последние элгии. «Я не люблю иронии твоей...».

Полонский Я.П. Зимний путь. Колокольчик. Встреча. Качка в бурю. Холодеющая ночь. Царь-девица.

Пушкин А.С. Желание. Другам. Пирующие студенты. Мечтатель. Кривцову. «Дубравы, где в тиши свободы...». Жених. Вольность. К Чаадаеву. Домовому. Деревня. Поэт. Воспоминание. Утопленник. Подражания Корану. Поэт и толпа. Разговор Книгопродавца с Поэтом. «Подъезжая под Ижоры...». К*** («Я помню чудное мгновенье...»). «На холмах Грузии лежит ночная мгла...». «Что в имени тебе моем...». «Жил на свете рыцарь бедный...». Пророк. Дорожные жалобы. Зимнее утро. Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Элегия. Бесы. Заклинание. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы. Герой. Осень. «Пора, мой друг, пора...».

Северянин И. Это было у моря. Мои похороны. Кензели. Мороженое из сирени. Шампанский полонез. Цикл «Эпилог». Эгополонез. Увертюра.

Случевский К.К. Цикл «Мефистофель». После казни в Женеве. Что тут писано, писал совсем не я... Камаринская. На кладбище.

Соловьев В.С. «Бедный друг, истомил тебя путь...». Белые колокольчики. «У царицы моей есть высокий дворец...». В Альпах. На Сайме зимой. «В тумане утреннем неверными шагами...». Три подвига. «Милый друг, иль ты не видишь...». Панмонголизм. Ex oriente lux.

Сологуб С. «Я – бог таинственного мира...». Цикл «Звезда Маир». «Недотыкомка серая...». «Мы – плененные звери...». Нюрнбергский палач. Цикл «Когда я был собакой».

Сумароков А.П. Эпистола о стихотворстве. Ода императрице Елисавете Петровне 25 ноября 1748 года / Ода, сочиненная в первые лета моего во стихотворстве упражнения / Ода ея императорскому величеству в день ея высочайшего рождения, торжествуемого 1755 года декабря 18 дня. Ода анакреонтическая («Пляскою своей, любезна...») / Ода анакреонтическая к Елисавете Васильевне Хераськовой. «Уже ушли от нас игранье и смехи...» / «Другим печальный стих рождает стихотворство...». «Уже восходит солнце...».

Толстой А.К. Василий Шибанов. Илья Муромец. «Порой веселой мая...».

Тютчев Ф.И. Весенняя гроза. Последняя любовь. Бессонница. «Как океан объемлет шар земной...». Silentium. «О чем ты воешь, ветер ночной...». День и ночь. «Ночное небо так угрюмо...». Два голоса. «О, как убийственно мы любим...», Предопределение. «О, вещая душа моя!». «Певучесть есть в морских волнах...». «Ночное небо так угрюмо...».

Фет А.А. «Измучен жизнью, коварством надежды...». «Какая грусть! Конец аллеи...». Майская ночь. «Сияла ночь. Луной был полон сад...». А.Л. Б-ой («Далекий друг, пойми мои рыдания...»). Добро и зло. «Жду я – тревогой объят...». Памяти Н.Я. Данилевского. «Когда читала ты мучительные строки...». «Одним толчком согнать ладью живую...». «Прости! Во мгле воспоминанья...». «На кресле отвалиясь, гляжу на потолок...».

Фофанов К.М. «Звезды ясные, звезды прекрасные...». «Потуши свечу, занавесь окно...». «У поэта два царства...».



Хлебников В. «Мне мало надо...». Заклятие смехом. «Там, где жили свиристели...». «О достоевскиймо...». «Бобэоби пелись губы...». Кузнечик. Перевертень.

Учебник

Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. 253 с.

Научная литература

Бахтин М.М. Проблема лирических жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.

Вацууро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 369–459.

Виноградов В.В. О символике Анны Ахматовой // Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей от Гоголя до Ахматовой. М., 2003. С. 282–349.

Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 140–145.

Винокур Г.О. Футуристы – строители языка // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 14–21.

Виролайнен М.Н. Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). СПб., 1998. С. 40–69.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гаспаров М.Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 363–395.

Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 5–31.

Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.

Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988.

Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006.

Левин Ю.И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 142–206.

Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы Международной научной конференции, посвя-



щенной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 года). М., 2001. С. 282–316.

Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 108–141.

Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964.

Максимов Д.Е. Русские поэты начала XX века. Л., 1986.

Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

Мицк 3.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.

Сегал Д.М. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies: Ежеквартальный журнал русской филологии и культуры. 1995. Т. II. № 1. С. 7–52.

Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.

Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 32–107.

Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.

Тынянов Ю.Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18–28.

Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–123.

Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–339.

Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л., 1924.

Эткинд Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1997.

Required reading

Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. Teoriya literaturnykh zhanrov / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2011. 253 p.

Bakhtin M.M. Problema liricheskikh zhanrov // Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1979.

Broytman S.N. Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki: Sub’ektno-obraznaya struktura. Moscow, 1997.

Vatsuro V.E. Lirika pushkinskoy pory: «Elegicheskaya shkola». Saint-Petersburg, 1994.

Vinogradov V.V. O poezii Anny Akhmatovoy // Vinogradov V.V. Poetika russkoy literatury. Moscow, 1976. P. 369–459.

Vinogradov V.V. O simbolike Anny Akhmatovoy // Vinogradov V.V. Yazyk i stil’ russkikh pisateley ot Gogolya do Akhmatovoy. Moscow, 2003. P. 282–349.



Vinokur G.O. Ponyatie poeticheskogo yazyka // Vinokur G.O. Filologicheskie issledovaniya: Lingvistika i poetika. Moscow, 1990. P. 140–145.

Vinokur G.O. Futuristy – stroiteli yazyka // Vinokur G.O. Filologicheskie issledovaniya: Lingvistika i poetika. Moscow, 1990. P. 14–21.

Virolaynen M.N. Dve chashi (O druzheskom poslanii 1810-kh godov) // Russkie piry (Al’manakh «Kanun». Issue 3). Saint-Petersburg, 1998. P. 40–69.

Gasparov M.L. Izbrannye stat’i. Moscow, 1995.

Gasparov M.L. Vladimir Mayakovskiy // Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka: Opyty opisaniya idiosyley. Moscow, 1995. P. 363–395.

Gasparov M.L. Kompozitsiya peyzazha u Tyutcheva // Tyutchevskiy sbornik: Stat’i o zhizni i tvorchestve F.I. Tyutcheva. Tallinn, 1990. P. 5–31.

Grekhnev V.A. Mir pushkinskoy liriki. Nizhniy Novgorod, 1994.

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

Gukovskiy G.A. Rannie raboty po istorii russkoy poezii XVIII veka. Moscow, 2001.

Gukovskiy G.A. Pushkin i russkie romantiki. Moscow, 1995.

Darvin M.N. Russkiy liricheskiy tsikl. Krasnoyarsk, 1988.

Korman B.O. Teoriya literatury. Izhevsk, 2006.

Levin Yu.I. Invariantnyy syuzhet liriki Tyutcheva // Tyutchevskiy sbornik: Stat’i o zhizni i tvorchestve F.I. Tyutcheva. Tallinn, 1990. P. 142–206.

Levin Yu.I., Segal D.M., Timenchik R.D., Tsiv’yan T.V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial’naya kul’turnaya paradigma // Smert’ i bessmertie poeta: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 60-letiyu so dnya gibeli O.E. Mandel’shtama (Moskva, 28–29 dekabrya 1998 goda). Moscow, 2001. P. 282–316.

Lotman Yu.M. Poeticheskii mir Tyutcheva // Tyutchevskiy sbornik: Stat’i o zhizni i tvorchestve F.I. Tyutcheva. Tallinn, 1990. P. 108–141.

Lyapina L.E. Tsiklizatsiya v russkoy literature XIX veka. Saint-Petersburg, 1999.

Magomedova D.M. Filologicheskii analiz liricheskogo stikhotvoreniya. Moscow, 2004.

Maksimov D.E. Poeziya Lermontova. Leningrad, 1964.

Maksimov D.E. Russkie poety nachala XX veka. Leningrad, 1986.

Manн Yu. V. Dinamika russkogo romantizma. Moscow, 1995.

Mints Z.G. Poetika russkogo simvolizma. Saint-Petersburg, 2004.

Segal D.M. Russkaya semanticheskaya poetika dvadtsat’ let spustya // Russian Studies: Ezhekvertal’nik russkoy filologii i kul’tury. 1995. Vol. II. № 1. P. 7–52.

Taranovskiy K. O poezii i poetike. Moscow, 2000.

Toporov V.N. Zаметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Tyutchevskiy sbornik: Stat’i o zhizni i tvorchestve F.I. Tyutcheva. Tallinn, 1990. P. 32–107.

Tynyanov Yu.N. Oda kak oratorskiy zhanr // Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 227–252.

Tynyanov Yu.N. Stikhovye formy Nekrasova // Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 18–28.



Tynyanov Yu.N. Blok // Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 118–123.

Tynyanov Yu.N. O parodii // Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 284–339.

Fomenko I.V. Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika. Tver', 1992.

Khardzhiev N., Trenin V. Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo. Moscow, 1970.

Eykhenbaum B.M. Skvoz' literaturu. Leningrad, 1924.

Etkind E.G. Tam, vnutri: O russkoy poezii XX veka. Saint-Petersburg, 1997.



ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород)

ПРОБЛЕМЫ ЛИЧНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ ШВЕДСКОГО «ДОМА ДЛЯ НАРОДА»: «Апрельская ведьма» М. Аксельссон

В статье рассматривается направление шведской литературы, центральной темой которого становятся проблемы представителей современного поколения, чье детство пришлось на середину 60-х гг. XX в. – эпоху активного строительства шведского «Дома для народа». Роман М. Аксельссон является одним из наиболее значительных произведений, в котором исследуются психологические, социальные и этические причины, побудившие многих членов шведского общества отказаться от воспитания нездоровых детей и оставить их в специализированных клиниках. Автор романа показывает взаимосвязь между страданием, пережитым в детстве, и эмоциональной нестабильностью во взрослой жизни. Для художественного воплощения темы М. Аксельссон использует фрагментарный тип повествования, совмещение реального и условного планов, приемы двойничества, монологическую форму речи. Текст является характерным примером шведской женской социально-психологической прозы, ориентированной на осмысление проблемы личной идентичности.

Ключевые слова: шведская проза; семья; идентичность; социальная среда; магический реализм.

Майгуль Аксельссон (*Majgull Irene Axelsson*, р. 1947) в течение первой половины жизни занималась журналистикой, была редактором газеты «*Beklädnadsfolket*», писала на социально-экономические темы. Как журналист опубликовала книги о детской проституции и детях-сиротах в странах третьего мира.

Карьера Аксельссон как автора художественной прозы началась в 1994 г. Из ее первых романов следует, что она четко определила для себя тему исследования – детские неврозы, приобретенные в начале жизни в неблагополучных семьях или в условиях психологической маргинализации, когда ребенок чувствует себя одиноким. Роман 1994 г. носит публицистический заголовок: «Что происходит с детьми?» (*Vad händer med barnen?*). Показательны и другие названия: «Я, которой никогда не было» (*Den jag aldrig var*, 2004), «Меня не зовут Мириам» (*Jag heter inte Miriam*, 2014).

В семантическом отношении конструкции-отрицания: *не было, никогда, не зовут* – приобретают большое значение. Они указывают на отсутствие у многих людей, испытавших на себе тяжесть несчастного детства, определенного места во взрослой жизни, на их не-существование. Таким образом, Аксельссон включается в дискуссию по волнующему шведов вопросу о самоопределении человека, его неукорененности в социальной среде. Духовное одиночество, переживаемое людьми, приводит



их к психологической нестабильности, они чувствуют себя угнетенными, становятся асоциальными или, напротив, слишком активными в самоутверждении. Но романы Аксельссон – не психиатрические исследования. Ракурс ее произведений связан с ролью *социальной среды*, внешних факторов, с которыми общество могло бы справиться, в отличие от проблем генетических, требующих иных способов воздействия.

Использование отрицаний в названиях романов является продуманной авторской стратегией: они влияют на настроение читателя, его готовность принять депрессивное повествование о проблемах детской психики. Такие произведения имеют эффект в подготовленных обществах, в которых подобным проблемам придается большое социальное значение. За разработкой этих проблем стоят серьезная научная и художественная традиции. Каждый швед знает, что говорить об этих вопросах нужно, что человек является главной ценностью в современном мире и потому в стране должны создаваться максимальные условия для его психологического и социального равновесия. Поэтому у такой литературы мало табу, обсуждение частных психологических историй носит открытый характер. В этом плане Швеция является на редкость толерантной страной и трепетной защитницей людей со всевозможными отклонениями: психическими, физическими, гендерными.

Кроме того, у такой литературы есть механизмы социального воздействия. По своим функциям она сближается с прессой, с документальным и публицистическим романом. Представители общественных организаций, как правило, прислушиваются к критике и реагируют на нее.

Подход Аксельссон к постановке социально-психологических и педагогических вопросов базируется на фундаментальной основе. Теме детства посвящены в Швеции сотни книг. Ей уделяется большое внимание в государственной политике, в программах политических партий. В середине века национальная политика по этим вопросам разрабатывалась крупнейшими идеологами страны Альвой и Гуннарсом Мюрдалями. В литературном отношении за спиной Аксельссон стоят такие гиганты, как Сельма Лагерлеф и Астрид Линдгрэн, оставшиеся, надо сказать, по вопросам воспитания оппонентами. Однако в большей степени Аксельссон ориентируется на произведения другой известной писательницы – Черстин Юханссон (*Kerstin Johansson*, 1919–2008), которая еще в 1978 г. опубликовала роман «Словно меня и не было» (*Som om jag inte fanns*). Юханссон тоже занималась изучением социальных условий жизни детей в разные периоды шведской истории XX в. Она была одной из самых заметных фигур в общественной жизни страны, являлась представительницей «пролетарской» литературы и создавала реалистические романы о женских судьбах. Достоверность, чувство меры, глубина произведений сделали Юханссон одним из самых читаемых авторов.

Аксельссон в сфере тематики явно развивает традицию Юханссон и продолжает «женскую линию» в шведской литературе. Ее героини – взрослые женщины, которые в детстве пережили психологические травмы, не отпускающие их ни в реальности, ни в мечтах. Самым известным произведением на эту тему стал роман Аксельссон «Апрельская ведьма» (*Aprilhäxan*, 1997)¹. Книга победила в национальном конкурсе «Золотой покет» (*GuldpoCKET*), который проводят издательства, и была удостоена пре-



стижной литературной премии имени Августа Стриндберга (*Augustpriset*). Таким образом, роман был отмечен и читателями, и академической комиссией.

Роман «Апрельская ведьма» фактически лишен событийного сюжета. Движение повествования осуществляется непрерывным женским монологом, формирующим три содержательных уровня.

Первый уровень – это реальное историческое время, в котором живет героиня. Второй уровень – прошлое, травматичные эпизоды детства, которые являются постоянным «очагом возбуждения» ее психики. Третий уровень – мечты, субъективное, ирреальное время, в котором она в образе чайки преодолевает пространство и время и летает там, куда призывает ее душа.

Каждый из этих уровней (что является вполне традиционным для шведской литературы) содержит детективную интригу. Читатель долго не знает, кто ведет повествование, что случилось в прошлом, почему чайка бьется в окна трех женщин и следит за их судьбами, наблюдая за ними или погружаясь вглубь сознания каждой из них. Все три линии сходятся в одном повествовательном центре: все события, за исключением бытовых, развиваются только в сознании героини. Ее монолог – это рефлексия о трех сестрах, которым выпала иная судьба, и о родной и приемной матерях, повлиявших на их жизнь.

Фрагменты прошлого постепенно выстраиваются в определенную картину. Сначала Дезире была сдана родной матерью Астрид в больницу, откуда ее, наряду с тремя другими оставленными детьми, забрала Эллен. Мир в доме Эллен был необыкновенным, со справедливым и величественным порядком. Он был уподоблен «дворцу Хага» – королевскому дворцу в пригороде Стокгольма. Все четыре девочки получили имена в соответствии с именами дочерей принца Густава Адольфа и принцессы Сибиллы: Дезире, Кристина, Биргитта, Маргарета. Так в романе проявляет себя мотив двойничества, который создает драматический контраст между судьбами обездоленных девочек и счастливых дочерей королевской фамилии. Упоминание о королевской семье служит созданию критического пафоса не только по отношению к социальной системе, но и по отношению к шведской монархии.

Двойничество используется Аксельссон неоднократно. Двойниками становятся Астрид и Эллен, родная и приемная матери. Одна из них – опустившаяся алкоголичка, не способная вырастить ребенка. На нее дочь даже не держит обиды. А вторая – прекрасная Эллен, которая дала надежду, но не выполнила обещания. Она сдала больную Дезире назад в клинику. Поступок приемной матери остался самым мучительным эпизодом в судьбе героини: «Эллен предала меня»², – повторяет она. (Далее текст роман «Апрельская ведьма» приводится по тому же источнику, с указанием страниц в скобках после цитат).

Как двойники описаны в романе другие больные девочки-близнецы. Их трагическая взаимосвязь раскрывается через ситуацию переливания крови: одна из сестер становится «насосом» (175) для второй, которая благодаря сестринской крови сможет выжить. Двойниками являются и медицинские сестры в клинике: Черстин первая и Черстин вторая: более мяг-



кая и более строгая, контраст между которыми символизирует для героини существование в мире двух крайних полюсов: света и тьмы. Сильные, не лишённые мелодраматизма антитезы в системе образов часто являются приметой женской прозы. В романе Аксельссон есть к тому же резкость суждений, повышенная эмоциональность, трагическая патетика. В таких красках видит мир больная героиня, с ее возбужденной женской психикой, так, очевидно, воспринимает мир и автор.

Судьба Дезире оказалась самой трагической. Она неизлечимо больна энцефалопатией, ее тело постоянно сотрясают судороги. Чтобы изложить больничным сестрам свое желание, она должна взять в зубы карандаш и приложить его к буквам на экране компьютера. В художественной реальности тема неприкаянности Дезире получает разное воплощение. Характерны названия глав: «Частица», «Щепка», «Слабоумный», «Парад мертвых».

Маргинальное положение больных героев отражено в эпиграфе к роману:

Нет у нейтрона ничего,
Заряда нет, и массы нет,
Взаимодействий – нет и тех,
Земля ему – пустой орех,
Оно проходит сквозь него,
Как пыль сквозь щели между стрех,
Как сквозь стекло проходит свет... (9).
Джон Апдайк (пер. Е. Чевкиной).

В сферу внимания Дезире попадают другие больные дети-«щепки», но она отмечает, что даже среди них существует иерархия, складывается жестокая кастовая система. На других этажах живут эпилептики, которые ходят в специальных небьющихся шлемах. Эти «позорные» шлемы воспринимаются другими детьми как признак принадлежности к группе «нижестоящих». На нижних этажах размещают детей не только с эпилепсией и нарушением опорно-двигательного аппарата, но и с психическими расстройствами. Но они выглядят не так комично и редко выходят из палат, поэтому отношение к ним более ровное.

Тема страдания воплощается и в «малышке Марии», которая больна синдромом Дауна и эпилепсией. Дезире называет ее палату «храм Марии», т.к. в ней все уставлено херувимами и ангелочками. И улыбка у Марии – «молящая» (323). «Это единственный щит, прикрывающий умственно отсталых от мира: покаянная убогая, нищая улыбка» (323).

«Сама я, – думает героиня, – давно перестала улыбаться, мне казалось, что так меня не примут за умственно отсталую» (324).

О. де Бальзак в романе «Отец Горио» (1832) писал, что любовь – это роскошь, которую нельзя себе позволить, потому что в жестоком мире она сразу сделает человека уязвимым. К концу XX в. роскошью стала даже улыбка, которая воспринимается как признак болезни или слабости, как проявление юродивости.



Однако если физически Дезире беспомощна, то духовно она сильна и вдохновенна. Девушка обожает «черный космос с тысячько звезд» (262), читает книгу Стивена Хокинга «Краткая история времени», обладает ярким воображением, романтически любит своего лечащего врача Хубертсона и пронзает мысленным взором времена и пространства, проникая во внутренний мир сестер и «посылая» любимому мужчине другую девушку, чьими руками она сама обнимает его. Таким образом, тема двойничества связана и с темой любви, отсылающей к рассказу Рэя Бредбери «Апрельское колдовство», который вдохновил писательницу на создание «Апрельской ведьмы»³.

В рассказе Бредбери девушке Сеси, обладающей магическими способностями, запрещено любить земного мужчину, но ей разрешено пережить любовь в чужом обличье, вселившись в тело прекрасной земной Энн Лири. Романтическую избранность Сеси М. Аксельссон ассоциирует с духовной исключительностью Дезире. Именно полеты Сеси в апрельские дни стали сюжетной параллелью к мысленным полетам героини, которую автор тоже называет «апрельской ведьмой».

О своей героине Бредбери писал:

«Высоко-высоко, выше гор, ниже звезд, над рекой, над прудом, над дорогой летела Сеси. Невидимая, как юные весенние ветры, свежая, как дыхание клевера на сумеречных лугах... Она парила в горlinkах, мягких, как белый горностаи, отдыхала в деревьях и жила в цветах, улетающая с лепестками от самого легкого дуновения. Она сидела в прохладной, как мята, лимонно-зеленой лягушке рядом с блестящей лужей. Она бежала в косматом псе и громко лаяла, чтобы услышать, как между амбарами вдалеке мечется эхо. Она жила в нежной апрельской травке, в чистой, как слеза, влаге, которая испарялась из пахнущей мускусом почвы. “Весна... – думала Сеси. – Сегодня ночью я побываю во всем, что живет на свете”»⁴.

Но «апрельская ведьма» Дезире более несчастна. Ее чайка, в образе которой она мысленно летает, часто бьется в закрытые окна. Она не все-сильна. Символический образ чайки явно заимствован автором из пьесы Чехова, и все три текста оказываются связанными мыслью о судьбе яркой, возвышенной натуры, лишенной земного счастья. Такова трагическая участь всех «апрельских ведьм», которые не принадлежат этому миру.

Героиня Аксельссон живет не только в виртуальном мире своих возвышенных грез, изображение которых дало основание шведским критикам считать роман примером магического реализма⁵.

Ревность к сестрам поселяет в душе страдающей героини чувство обиды: «Кто-то из них проживает жизнь, предназначенную мне»; «Я желаю знать, кто же из них троих» (151). Чтобы понять, кто же из них, она следит за каждой силой воображения, и текст превращается в наслаение нескольких сюжетных линий. Но каждая из историй существует только в сознании рассказчицы. Таким образом, композиция романа усложняется, совмещая сразу шесть взаимосвязанных планов: прошлое, настоящее, мечты героини и истории трех сестер.

Монтажное повествование, сцепляющее отрывки логикой размышлений одного персонажа, является еще одной характерной чертой современ-



ной женской прозы в Швеции. Принцип фрагментарности текста в конце XX в. по-прежнему оставался востребованным. Параллельные сюжетные линии и моральная проблематика интертекстуального романа Аксельссон напоминают также принципы прозы Л. Толстого, его романа «Воскресение».

В целом роман представляет собой лирическую прозу. Очертания драматической истории, случившейся в прошлом, так и остаются размытыми. Важны, прежде всего, переживаемые Дезире страдания, ее постоянное возвращение к болезненным моментам прошлого. Однако если бы роман был лишен социального содержания и остался только повествованием о страдающей пациентке необычной клиники, он стал бы одним из многих вариантов на традиционную для Швеции тему.

В шведской литературе так часто повторяется слово «*lidande*» – «*страдающий*», что можно было бы говорить об особом жанре, заявленном когда-то романом «Беззащитные» («*De utsatta*», 1957) Биргитты Тротциг и повестью Уллы Исаксон «Двое блаженных» («*De två saliga*», 1962). Интерес шведских писателей к страдающим героям является поистине национальной чертой. И если писатели-мужчины чаще всего изображают персонажей, стремящихся выбраться из клиник для душевнобольных или домов престарелых⁶, то страдающие героини женщин изменить свою жизнь к лучшему особо не стремятся, продолжая лишь рефлексировать над своим положением. Как правило, они неизлечимо больны, изуродованы в результате аварии, брошены мужьями или деградировали из-за алкоголизма и наркотиков.

К теме страдающих детей и взрослых проявляет внимание и кинематограф. Одним из последних примеров стал фильм «Свинарники» (*Svinalängorna*, 2010), режиссер Пернилла Аугуст (*Pernilla August*), экранизация повести Сусанны Алакоски, имевшая в Швеции успех. В центре истории – судьба финской девочки Лены, «сильно пьющие родители которой эмигрировали из Финляндии в Швецию и поселились в небольшом городке, в кварталах, которые прозвали “свинарниками”»⁷.

Приведем характерную рецензию:

«Социально-психологическая драма, передающая в подробностях переживания ребенка родителей-алкоголиков и те душевные травмы, которые с годами никуда не уходят. Фильм не просто рассказывает о семейном кошмаре, но пытается в нюансах показать схему семейной со-зависимости, когда болезнь приносит членам семьи страдания, но в то же время эмоционально сплачивает, связывает железными цепями. Избитая до полусмерти жена алкоголика будет всегда просить полицию отпустить ее мужа, а дети, несмотря на все обиды, будут всегда любить своих самых падших родителей и чувствовать себя виноватыми за все плохое, что произошло с ними и с их родителями, у которых на собственную вину не осталось никаких сил. И чем сильнее мучения, тем сильнее привязанность, которая может прятаться за внешней холодностью и осуждением. Фильм не оригинален сюжетом, не предлагает никаких решений и не показывает свет в конце туннеля, но он настолько силен в эмоциях, что способен вызвать катарсис, особенно у людей, переживших нечто подобное»⁸.



В контексте шведской культуры это весьма показательно: многократное повторение темы *не мешая* произведению достучаться до зрителя и быть номинированным на высшие награды. Более того, сколько бы ни критиковали шведскую литературу и кино за то, что они вращаются вокруг частных психологических проблем, что тексты лишены исторической перспективы, шведское искусство по-прежнему продолжает работать с таким материалом.

Очевидно, что постоянное обращение к теме страдания человека явно связано с этическими представлениями общества. Кроме того, защита прав человека, вне зависимости от его социального статуса или физических возможностей, является наивысшим приоритетом государства.

В последнее десятилетие в шведском кинематографе участились случаи изображения разных форм насилия и нарушений прав человека не только в неблагополучных семьях, но и в среде истеблишмента. Рассматриваются формы насилия в семьях мусульманских иммигрантов, в которых родители в силу традиции не разрешают детям вести светский образ жизни или вступать в брак со шведами.

Иногда поднимается и тема насилия в больницах, юридических контрактах, в сфере социальной опеки. Многие из этих теневых сторон шведской действительности были описаны Стигом Ларссоном в трилогии «Миллениум», что вызвало двойственную реакцию. На фоне шведского благополучия и максимального уважения в стране к правам человека подобная критика показалась гиперболизированной, была воспринята как провокация леворадикального журналиста. С другой стороны, это заставило шведов задуматься о том, что может скрываться под «глянцевой обложкой» их жизни, и проститься с иллюзиями о безгрешности социальных институтов.

Востребованность темы страдания имеет не только социальные причины, но философские, психологические, религиозные. В начале XX в. большую роль в понимании сущности страдания сыграла философия Кьеркегора, показавшего несколько этапов пути, по которому следует человек, преодолевая разлад между идеалом и действительностью. В середине века экзистенциальное мироощущение усилилось из-за духовного кризиса, в послевоенный период противоречивое отношение вызывали взгляды социал-демократов на развитие общества.

К тому же, скандинавам всегда были присущи природный фатализм и трагичность мироощущения, которые могут быть связаны с географическими факторами: люди, живущие «на окраине» Европы, среди лесов и скал, где постоянно идут дождь или снег, неизбежно будут предрасположены к меланхолии. Литература и прежде, в XIX в., описывала одинокое существование людей на хуторах, территориальная изоляция которых приводила к неосознанной тоске и истерии.

Следует признать, что страдание как объект художественного осмысления – ментальный признак шведской культуры. И критикам, упрекающим авторов в повторяемости темы, изменить ситуацию, скорее всего, не удастся.

Но М. Аксельссон в «Апрельской ведьме», несмотря на значение этой темы в романе⁹, все же выходит за границы сугубо психологического по-



вестования, оставляет в стороне экзистенциальные вопросы и переводит проблему в план социальный. Тем самым роман достигает и второй цели: позволяет поставить важный для Швеции вопрос о роли общества в психологической жизни человека.

О причинах, побудивших приемную мать Дезире отказаться от нее, говорится следующее: «С утилитарной точки зрения это было правильным решением; счастье трех девочек было куплено ценой несчастья четвертой. Элен жила в утилитарное время, не особенно сочувствовавшее больным и неполноценным. В тогдашнем Доме для народа такие вещи было принято прятать, и поэтому всех дебилов и уродцев отправляли в соответствующие учреждения» (152–153). Героиня романа помнит и слова из речи главного врача клиники Ределиуса: «Следует отдавать себе отчет в том, что намного целесообразней вкладывать все наши налоговые отчисления в тех детей и подростков, у которых есть будущее... чем в существа, обучая которых можно достичь лишь уровня шимпанзе» (325).

В итоге история о больной мечтательнице из Вадстены разрастается до универсальной истории о неприглядной стороне культивируемой в Швеции идеологии «Дома для народа». Парадная сторона социальной политики была полностью противоположной. «Заявление» Аксельссон, сделанное в художественной форме, было по-своему прецедентным. Очевидно, она имела биографические и научные подтверждения тому, о чем писала.

Но не только в 60-ые гг. XX в. социальная действительность была небезупречной. Лишены идеализации и картины современности, символом которой выступает развлекательный многофункциональный центр «Постиндустриальный Парадиз», напоминающий «ярмарку тщеславия». Границей между эпохами прошлого и настоящего становится конец 60-х, сложный и интересный период для каждой из стран, «когда мотор мировой истории вдруг запнулся, переключаясь на другую скорость» (167). Напомним, что период современной истории Швеции начинается с 1965 г.¹⁰, поэтому сопоставление эпох, разделенных шестидесятью годами, вполне традиционное.

В этой новой социальной реальности каждая из сестер, за исключением больной Дезире, устраивает свою судьбу и определяется с личной идентичностью¹¹ по-своему: Кристина – успешный врач, Маргарета – физик, Биргитта, несмотря на свое сакральное имя, отсылающее к Святой Биргитте, алкогическая. В обыгрывании имени «Биргитта» (*Birgitta*, 1303–1373; католическая святая, основательница ордена бригитток, покровительница Европы), в противоположных контекстах вновь можно усмотреть использование мотива двойничества, причем Аксельссон снова работает с системой двойников-антиподов.

В отличие от больной Дезире, сводные сестры могут ходить и говорить, но ни одна из них не живет своей жизнью так страстно, как «апрельская ведьма», скованная неизлечимой болезнью.

Размышления Дезире о судьбах сестер становятся возможны в романе благодаря ее мысленному присутствию в их сознании.

Здесь стоит вернуться к сравнению рассказа Р. Брэдбери «Апрельское колдовство» с произведением М. Аксельссон. В рассказе Брэдбери Сеси действительно была апрельской ведьмой, а в романе Аксельссон полеты



Дезире можно воспринимать лишь как плод ее фантазии. В этом случае в романе нет «настоящего» магического реализма. Однако многие шведские читатели, в том числе известный автор мистической прозы Юхан Теорин, воспринимают произведение иначе, считая, что Дезире действительно обладает магическими способностями. Очевидно, что текст дает возможность по-разному истолковывать происходящее, и граница между реальным и магическим в произведении оказывается размытой. Для М. Аксельссон эта граница, судя по всему, и не была принципиальной. Автору было важно показать, что ее героиня мечтала быть этой чайкой, способной перемещаться в пространстве и времени и жить яркой, свободной жизнью.

По существу, в современной лирической прозе, нередко следующей традициям «автоматического письма» сюрреалистов, воображение рассказчика служит залогом возможных переходов в иной – ирреальный – план повествования. То же самое можно сказать о произведениях романтиков, которые использовали мотив сна или безумия, не дававший читателю возможности однозначно утверждать, присутствуют мистические силы в нашей жизни или нет. Так и у Аксельссон этот прием является служебным.

Главной в романе остается тематика: кризис высокоразвитого общества, которое пришло к своей вершине ценой незаметных жертв, трагедия «маленького человека», гибель семьи, утраченное детство. Актуальность затронутых тем подтверждает недавнее обсуждение документального фильма Л. Аркус «Антон здесь рядом» (2013) о больном мальчике-аутисте. Картина получила престижные награды, как когда-то «Человек дождя» (*Rain man*, 1988), в котором Дастин Хоффман воплотил образ беззащитного аутиста-гения.

Роман «Апрельская ведьма» актуализирует и национальные ценности, связанные с темой детства. Это ответственность государства перед каждым членом общества, решение проблем неблагополучных семей и больных детей, этическая и социальная необходимость их защиты. В поэтике произведения обращает на себя внимание повествовательная техника, позволяющая описывать сознание, которое вбирает в себя целый комплекс вопросов: исторических, социальных, психологических, творческих, любовных. Приемы в романе М. Аксельссон, такие как совмещение реального и условного планов, обилие контрастов, двойничество, монологичность повествования, дают представление о приоритетах поэтики шведской женской прозы конца XX в. Это подтверждается и другими текстами такого плана, в частности, романами Кристине Фалькенланд (*Christine Falkenland*, p. 1967) «Осколки разбитого зеркала» (*Skärvor av en sönderslagen spegel*, 1997), «Моя тень» (*Min skugga*, 1998), «Душевная жажда» (*Själens beggar* 2000), «Судьба» (*Öde*, 2003) и другие.

Статья подготовлена в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития Петрозаводского государственного университета на 2012–2016 гг. по подпроекту «SCANDICA: культурные конвергенции».

¹ Axellsson M. Aprilhäxan. Stockholm: Norstedt, 1997. 424 p.

² Аксельссон М. Апрельская ведьма / Пер. со шведского Е. Чевкиной. М., 2010.



C. 152.

Aksel'sson M. April'skaya ved'ma / Translated from the Swedish by E. Chevkina. Moscow, 2010. P. 152.

³ *Larsmo O.* Majgull Axelsson blinkar till Bradbury. Lyfter fram ett skrämmande motiv i en prisbelönad bok // Dagens Nyheter. 1997. 2 december.

⁴ *Бредберу Р.* Апрельское колдовство / Пер. с англ. Л. Жданова. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/52/2/1/> (дата обращения 01.11.2014).

Bredberi R. April'skoe koldovstvo / Translated from the English by L. Zhdanov. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/52/2/1/> (accessed: 01.11.2014).

⁵ *Löfström T.* Majgull Axelsson // Svenska samtidsförfattare. Del. 2. Lund, 2000. P. 11.

⁶ *Юнассон Ю.* 100 лет и чемодан денег в придачу / Пер. со шведского Е. Чевкиной. М., 2011.

Yunasson Yu. 100 let i chemodan deneg v pridachu / Translated from the Swedish by E. Chevkina. Moscow, 2011.

⁷ «Свинарники» претендуют на «Оскара» // Сайт Шведского радио. URL: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2103&artikel=4684195> (дата обращения 01.11.2014).

«Svinarniki» pretenduyut na «Oskara» // Sayt Shvedskogo radio. URL: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2103&artikel=4684195> (accessed: 01.11.2014).

⁸ Свинарники. Рецензия. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3637609> (дата обращения 01.11.2014).

Svinarniki. Retsenziya. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3637609> (accessed: 01.11.2014).

⁹ *Åberg B.* Majgull Axelsson. Med glöd för de utsatta // Vi. 1997. № 41. P. 41.

¹⁰ Sveriges historia. 1965–2012. Stockholm, 2014.

¹¹ *Andersson B.* «Aprilhäxan» – fyra systras öden. Majgull Axelsson brinner av iver för dem som förlorat sin identitet // Arbetet. 1997. 12 december.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю.В. Шатин (Новосибирск)

ЧУДО – ОСТРОВ: ГЕОГРАФИЯ ПОЭТИКИ И ПОЭТИКА ГЕОГРАФИИ

Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. 226 с.

В рецензии рассмотрены основные аспекты книги Л.И. Горницкой и М.Ч. Ларионовой «Место, которого нет: острова в русской литературе». Автор рецензии высоко оценивает указанную монографию, представляющую значительную ценность как в разработке теории поэтической мифологии, так и в историко-литературном плане.

Ключевые слова: концепт; мифологема; лиминальность; остров.

В далекие шестидесятые годы прошлого века в одном из ленинградских кафе, где выступали молодые поэты, я впервые услышал самое знаковое на тот момент стихотворение Бродского «Стансы» («Ни страны, ни погоста/ не хочу выбирать/ на Василевский остров/ я приду умирать...»). Тогда мы, вчерашние школьники, не знали ни архетипов, ни мифологем, ни структур, но это не помешало главному событию. Одна из многочисленных точек Петербурга мгновенно одухотворилась поэзией и приобрела магический смысл, в котором темы любви и смерти сплелись в неделимый союз. Так молодой Бродский, вероятно, далекий от семиотических изысканий, гениально нащупал проблему, которая спустя полвека воплотилась в солидные научные исследования.

Монография Л.И. Горницкой и М.Ч. Ларионовой продемонстрировала глубокую, точно выверенную и аргументированную картину мифологемы острова в русской литературе и культуре. Вне всякого сомнения, монография оказалась важным событием в отечественной филологии, превратив место, которое отсутствовало в науке, в место, ныне существующее и занимающее значимую клеточку в системном описании топосов, из которых складывается русский литературный мир.

Оригинальна, прежде всего, методология книги, определившая ее композицию и сюжетное развертывание заявленной темы. В основу своих размышлений авторы положили сосюрское противопоставление синтагматики и парадигматики. Известный швейцарский лингвист полагал, что «в синтагме член *in praesentia* благодаря актуальной последовательности предшествующих и последующих элементов детерминируется и функционально определяется ими; в то же самое время ассоциативные отношения соединяют по определенному признаку члены, так сказать, *in absentia*, вне процесса речи, то есть в мозгу»¹. Следствием такого подхода стало конструирование парадигмы художественности, включающей на разных временных этапах мифологему острова с тем, чтобы закончить ее конкретным образцом, воплотившимся в прозе Гайто Газданова.



Однако, взяв за основу оппозицию синтагматики vs парадигматики, авторы исследования не могли пройти мимо и другого сосюрковского противопоставления – диахронии и синхронии. В результате в книге последовательно и органически объединились современные проблемы как теоретической, так и исторической поэтики. Уже в мифологической традиции, отразившейся в фольклоре, можно обнаружить инвариантные признаки указанной мифологемы, поскольку «структура образа острова формируется как совокупность трех неразделимых смыслообразующих элементов, обозначенных как условность номинации, условность экзистенции и условность топики»². Именно выбранные параметры позволяют исследовательницам превратить географию острова в условность поэтики, а безусловность поэтики сделать частью художественной географии.

Остров, таким образом, – это всегда другой художественный мир, отделенный от статического материкового существования и получающий благодаря такой отдельности новую поэтическую семантику. Остров может стать раем, может превратиться в ад, а может оказаться пространством инициации, где герой, проходя испытания, пересекает лиминальный порог и получает новый, преображенный статус.

Вместе с тем, трансформируя ритуал в художественный текст, литература не только преобразует облик героя, но и переосмысливает сам статус конкретного топоса. Авторы монографии справедливо утверждают, что «лиминальность подразумевает меж – и в конечном счете – экстерриториальность, то есть само понятие территории в русской культурной традиции абстрагируется, пространство действия всегда трактуется как центральное и одновременно пороговое, переходность становится важнее конкретной топики»³.

В определенные периоды развития литературы экзистенция открыто подчиняет себе топику. Так, в «Троянской истории» Гвидо де Колумна Колхида становится островом. Это совсем не означает отсутствия географических познаний автора, но является следствием подчинения законов эмпирического мира законам развертывания дискурса. В свое время исследователи обратили внимание на тот факт, что в стихотворениях американских поэтов-романтиков часто можно слышать пение соловьев. Между тем, в Соединенных Штатах соловьев нет, а многие из поэтов никогда не пересекали Атлантический океан. Соловьи поют не потому, что их услышали и запечатали поэты, а исключительно потому, что этого требует порядок поэтического дискурса. Биология поглощается поэтикой точно так же, как у Гвидо де Колумна таким предметом поглощения становится география.

Универсальность мифологического острова распространяется не только на географию, но и подчиняет себе реальные биографии реальных людей. В этом плане особенно показательным свидетельством Л.И. Горницкой и М.Ч. Ларионовой, согласно которому «в разные годы Греч и Гоголь предпринимают путешествие с обязательным посещением острова Борнгольм и в своих письмах восторженно отзываются о нем, во многом воспринимая остров именно в контексте произведения Карамзина»⁴. В отличие от естественного человека носитель культуры живет сразу в двух измерениях, причем второе измерение, связанное с вхождением в условный мир художественного текста, оказывается не менее значимым в сравнении

с первым. Мнимости географии в этом случае на наших глазах превращаются в истины поэзии. Как заметил Пушкин в автокомментариях к «Подражанию Корану»: «Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!»

Всякий раз любой исследователь, совершая переход от уровня конструкторов к уровню конкретных наблюдений, оказывается в ситуации риска. В самом деле, вряд ли возможно без целостной и хорошо выстроенной концепции полностью распространить ее выводы на творчество отдельно взятого писателя, пусть даже такого оригинального, как Газданов. Думаю, в данном случае риск во многом оправдал себя. Дело не только в биографии писателя, напоминающей причудливый, замысловатый роман, в котором одни социальные и экзистенциальные роли почти мгновенно сменяются другими: доброволец Белой армии, ученик гимназии в провинциальном болгарском Шумене, таксист, клошар, участник движения Сопротивления, наконец, литературный редактор радио «Свобода». Дело в том, что в текстах Газданова всегда можно обнаружить биографический след, но след этот способен скорее запутать исследователя, чем привести его к разгадке. Жизненное событие у Газданова всегда переплетается такой хитроумной сетью различных кодов поэтической мифологии, что установить границы одного и другого становится практически невозможным. Вот почему попытка вписать повести и романы писателя в контекст основных архетипов оказывается весьма конструктивной, хотя и не отрицает иных эмпирических подходов к творчеству писателя.

В своей художественной системе Газданов открыто порывает с реальной географической топикой, его остров – прежде всего знак либо рая (шуменская гимназия), либо ада в «Полете», где Лиза незадолго до собственной гибели и попытки самоубийства Сережи сталкивается с исчезновением времени, предвещающим неизбежную катастрофу, либо места инициации. При этом значение такого знака географически irrelevantно. В этом качестве островом может стать и Австралия, и Африка, и Парагвай. Авторы исследования справедливо указывают на роль мотива воды, обеспечивающего движение в сторону мифологемы острова. К сказанному хотелось бы добавить важность не только воды, противопоставленной земной тверди, но и той роли, которую играет стихия воздуха, если вспомнить, что именно в воздухе загорается самолет, летящий к Британским островам.

Нельзя сказать, что авторы рецензируемой монографии были первыми, кто обратился к анализу топоса острова как архетипического и мифологического образования. Заслуга книги в ином: сконцентрировав материал, собранный другими исследователями и по крупицам рассыпанный в статьях и диссертациях, Л.И. Горницкая и М.Ч. Ларионова сумели обобщить важность проблемы для современной филологии и представить конструктивные решения заданной концепции.

¹ *Coccyur de F.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 156.

Sossyur de F. Trudy po yazykoznaniiu. Moscow, 1977. P. 156.

² *Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч.* Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону, 2013. С. 17.

Gornitskaya L.I., Larionova M.Ch. Mesto, kotorogo net... Ostrova v russkoy literature. Rostov-on-Don, 2013. P. 17.

³ Там же. С. 31.



Ibid. P. 31.

⁴ Там же. С. 72.

Ibid. P. 72.



ABSTRACTS

Theory of Literature. Textual Studies

D.A. Zelenin (Moscow). “Quid sit emblema?”: “Philosophy Images” in 17th Century (from Theoretical Reflection by E. Tesauro to Jesuit Practice).

The article considers theoretical reflexion upon an emblem in the 17th century in terms of the “Italian” group of academicians, who were discussing compositional feature of “impresa”, also here is considered an emblematic conception of the most eminent thinker of this group – E. Tesauro. Then the article discusses the role of Jesuit Society in emblem books’ propaganda according to both their needs of popularizing their own religious doctrines and the pedagogical aims of teaching students in their schools. A lot of attention is given to the development of so called “philosophy of images” in the 17th century, which was actively supported by the members of Jesuit Society, such as C.-F. Menestrier and J. Masen, whose treatise is discussed from emblematics’ point of view.

Key words: emblema; emblematic; impreza; Tesauro; “Philosophy of images”.

O.A. Bogdanova (Moscow). Aesthetic Ideas by B. Christiansen and Russian Science about Dostoevsky in the 1910–1920s. (M.M. Bakhtin, B.M. Engelhardt, V.L. Komarovich, Y.A. Nikolsky).

The process that described in the article shows forming of Dostoevsky studies as a science at the turn of 1910–1920s in the context of the general methodological literary criticism, that was formed under the influence of neo-Kantian difference between “cultural sciences” and “sciences of nature”, where the first group have not only separate with the subject of research, but also independent “individualizing” method. The article deals with the ways of penetration of B. Christiansen’s neo-kantian aesthetics ideas in the Russian scientific community: reviews of the German edition in Russian periodicals, Russian translation of his books, articles and notes in “Logos” journal, trainings and seminars for Russian future scientists in foreign centers and student societies at the University of Petrograd. The early Russian Dostoevsky studies owe Christiansen’s aesthetics the appearance of its methodological arsenal of concepts such as the personal nature of the art form and the teleological unity of art, and such categories as an aesthetic object, and the dominant part polyphony.

Key words: B. Christiansen; Dostoevsky; neo-kantianism; Petrograd University; Literary criticism; methodology; Dostoevsky studies.



N.N. Kirilenko (Moscow). Dialogue in Classical Tragedy and Comedy (Specific of Genre).

The main thesis of the article is that dialogue differs fundamentally in classical tragedy and comedy for their genre specificity. Material for the study are the texts (Aeschylus's *Agamemnon*; Euripides's *Hippolytus*; Aristophanes' *Peace* and *Ploutos*; *Hamlet*, *Much ado about nothing* and *Midsummer night's dream* by Shakespeare etc.) corresponding N.D. Tamarchenko conception of classical drama. The classification of dialogue types was realized. Each of them manifests itself differently in tragedy and comedy. The author of the article comes to a conclusion that while dialogue in tragedy is close to "the exchange of monologues", comedy is truly dialogical for its "interchangeability".

Key words: genre; classical drama; classical tragedy; classical comedy; dialogue; monologue; Yakubinsky; Bakhtin; Tamarchenko.

I. Jandl (Graz, Austria). Dialogic in P.N. Fomenko's Plays.

The paper focuses on dialogic constructions in P.N. Fomenko's theatrical productions. The central structures are typologically classified and analysed in accordance to their functions. Thus, the poetics of the plays may be summarised by the following characteristic features: Fomenko tends, first, to fragment the story of the plays, in order to establish a dialogue between the independent entities of the plot. Secondly, he extends dialogue, by means of metalepsis, on additional levels beyond the main plot and thereby facilitates the spectator's identification with the scene. Fomenko's plays are, thirdly, indicated to be a dialogic project of the whole troupe, in which aesthetic principles and moral efforts concerning human relations meet.

Key words: P.N. Fomenko; theatre; theory of drama; dialogue; M.M. Bakhtin; model of narrative communication; metalepsis.

O.V. Fedunina (Moscow). Genres of Criminal Literature (Special Course for Students of Philological Specialty).

Presented methodological complex formed the basis of the special course "Genres crime literature", delivered by the author-compiler of the historical-philological faculty of the Institute for Philology and History of Russian State Humanitarian University. The main goal of the course for 26 hours (including 10 hours – lecture and 16 – seminars), is to acquaint students with various philological trends and issues in the study of crime literature. The status of crime literature determined as metagenre raises the question of delimitation genres area and adequate description of their structure. Particular attention is paid to the four major genres of criminal literature: the classical detective story, adventure inquiry, police novel and victim's inquiry. The proposed analytical framework is based on three-dimensional model of the genre by M.M. Bakhtin.

Key words: mass literature; criminal literature; genre; M.M. Bakhtin; metagenre; classic detective; adventure inquiry; police novel; victim's inquiry.



Russian Literature

O.L. Dovgy (Moscow). "Magic Crystal" and "Mermaid": to the Theme of "Pushkin and Barry Cornwall".

The article continues the series of publications of the author devoted to creative dialogue A.S. Pushkin and the English poet Barry Cornwall (Barry Cornwall). Comparative analysis allows to include Cornwall's works into circle of possible sources of Pushkin's formula "magic crystal"; thematic, figurative and textual parallels between Pushkin's "The Mermaid" and Barry Cornwall's poems have been pointed out

Key words: A. Pushkin; Barry Cornwall; "magic crystal"; "The Mermaid".

O.E. Nezovibatko (Samara). Gogol and Pascal (Towards Literary and Philosophical Convergence).

The paper outlines the communion idea of Pascal's and Gogol's views on man in "Selected passages from correspondence with friends" and in "The Pensées". Furthermore, it detects the structural and typological similarities in authors' texts and analyzes the collection process of authors' thoughts and letters expressed in an integral statement.

Key words: Gogol; Pascal; typology; "inner man"; religious conversion.

V.S. Krivonos (Samara). "The Diary of a Madman" by Leo Tolstoy: Text and Narrative Intrigue.

The article is devoted to the role of narrative intrigue artistic organization "Diary of a Madman" Leo Tolstoy. The analysis reveals the structural function of beginning and end of the text and to reconsider the notion of the incompleteness of Tolstoy's novel.

Key words: the story of Tolstoy; "The Diary of a Madman"; narrative intrigue; soul's history.

S.G. Burov, L.S. Ladenkova (Pyatigorsk). "Elegy" by A. Vvedensky: Motive of Death in Title and Epigraph.

The article is devoted to the identification and analysis of intertextual connections of poem by A. Vvedensky "Elegy", but the format of a brief article only allowed to pay attention to the semantics of the title and epigraph. We identified seven layers of intertextual work, which updated in text and influenced to the poet's choice of title and epigraph. So, the title refers to the poetry of the 18 and 19th centuries, but at the same time appears as an "object", as it was understood by OBERIU group. The epigraph also



refers to a large number of pretext from “Slovo o polku Igoreve” and “Pouchenie Vladimira Monomakha” to works by A. Pushkin, M. Lermontov, I. Bakhterev and scientific works by O. Freudenberg. The image of “death wagon” also has a theatrical, musical and pictorial sources. Working with such different, but united the theme of death, a pretext, Vvedensky creates a work written as if from the “world of the dead”. Any reality and the idea of the poem equalized with another, potentially “deathful”, border, and serves as a means of communication and/or termination of the connection between the two worlds.

Key words: Vvedensky; “Elegy”; intertextuality; semantics; influence.

O.A. Lekmanov (Moscow). Timur Kibirov against the Background of Bulat Okudzhava.

The note deals with quotes from lyrics by B. Okudzhava in the poetry by Timur Kibirov. Particularly, the systematic quotes from iconic songs of Okudzhava’s period in the context of Soviet propaganda texts are considered. The author put the question about the reasons of the ironic nature of reception.

Key words: Kibirov; Okudzhava; Soviet poetry; implication.

D.M. Magomedova (Moscow). The History of Russian Poetry of 18 – early 20 Centuries. The Programme for Master’s Degree.

Course of History of Russian poetry 18 – early 20 refers to one of the three required courses and high school component is addressed to students of magistracy on specialty 10.01.01 – Russian literature, as well as “Russian literature as foreign”. The subject of the course is Russian lyric poetry of 18 – early 20 centuries. The aim of the course – describe a dynamic picture of the of lyric genres evolution in the literary process. The objectives of the course includes: 1) a review of basic historical and literary works devoted to various aspects of the history of Russian lyric poetry’s history; 2) classification of existing theoretical models of lyric genres; 3) immanent, comparative historical and typological analysis of representative lyric poems that identify patterns of evolution of the genre of Russian poetry.

Key words: Russian poetry; genre poetics; canonical genres; non-canonical genres; primary genres.

Foreign Literature

D.V. Koblenkova (Nizhny Novgorod). Problems of Personal Identity in the Era of Swedish “Homes for the People”: “The April Witch” by M. Axelsson.

The article discusses the direction of Swedish literature, the central theme of which



are representatives deals with the problem of representatives of the current generation, whose childhood had on the mid 60-ies of 20th century – the era of active construction of the Swedish “Homes for the people”. Roman by M. Axelsson is one of the most significant works, which investigated the psychological, social and ethical reasons behind many of the members of Swedish society to abandon unhealthy upbringing of children, and leave them in specialized clinics. The author of the novel shows the relationship between the sufferings experienced in childhood, and emotional instability in adult life. M. Axelsson uses fragmented narrative style, combining the real and contingent plans, duality techniques, monologue form of speech. The text is a typical example of the Swedish women’s socio-psychological prose-oriented comprehension of the problem of personal identity.

Key words: Swedish prose; family; identity; social reality; magical realism.

Surveys and Reviews

Y.V. Shatin (Novosibirsk). Miracle Island: Geography Poetics and Poetic Geography. Gornitskaya L.I., Larionov M.Ch. The Place that doesn’t exist... Islands in Russian Literature. Rostov-on-Don: Publishing House of SSC RAS, 2013. 226 p.

In a review the basic aspects of the book by L.I. Gornitskaya and M.Ch. Larionova “The place that does not exist: the island in Russian literature” are considered. The reviewer puts great store of the monograph, because of its considerable value in the development of the theory of poetic mythology and in the historical and literary terms.

Key words: concept; myth; liminality; island.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Богданова Ольга Алимовна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Научные интересы: история русской литературы XIX–XXI вв., творчество Ф.М. Достоевского, проза Серебряного века, история науки о Ф.М. Достоевском.
E-mail: olgabogda@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

Довгий (Кулагина) Ольга Львовна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры литературно-художественной критики и публицистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов – русская поэзия XVIII – первой трети XIX в.; техника диалога, комбинаторная игра А.С. Пушкина с русскими поэтами XVIII в. на микроуровне текста, бестиарный текст русской поэзии.
E-mail: intrada_2002@mail.ru

Зеленин Даниил Андреевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: эмблематика, поэтика эмблемы, визуальность, поэтика барокко.
E-mail: 25hoursday@gmail.com

Кириленко Наталья Натановна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа; поэтика драмы; поэтика плутовского и авантюрного романа; поэтика социально-криминального романа.
E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Кобленкова Диана Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского и Российско-шведского учебно-научного центра РГГУ. В 2007 и 2009 гг. была стипендиатом Шведского Института (Стокгольм). Область научных интересов – американская и шведская проза, французская культура XX в.; история и теория кино; кинематограф Скандинавских стран и Нидерландов; общая теория искусств.
E-mail: dvmk@yandex.ru

Кривонос Владислав Шаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии; профессор Самарской государственной областной академии (Наяновой); член European Narratology Network (Европейской нарратологической сети), 2011. Область научных интересов: творчество Гоголя, проблемы поэтики русской литературы XIX в., нарратоло-

гия, читательское восприятие, история филологической науки, территориальные тексты и мифология русского провинциального города.
E-mail: vkrivonos@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

Лекманов Олег Андершанович – доктор филологических наук, профессор факультета филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Область научных интересов: русская литература, кино.
E-mail: lekmanov@mail.ru

Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы ИФИ РГГУ. Специалист по истории русской литературы Серебряного века. Занимается вопросами поэтики и эстетики русского символизма, а также текстологией творчества А. Блока.
E-mail: dinamag@gmail.com

Незовибатько Ольга Евгеньевна – ассистент кафедры гуманитарных дисциплин Самарского медицинского института «Реавиз». В 2014 г. окончила аспирантуру и защитила кандидатскую диссертацию на тему «Внутренний человек» в русской и французской литературной традиции (Паскаль, Радищев, Гоголь)». Научные интересы: русско-французские литературные связи, русская литература XVIII в.
E-mail: patremnolivocare@gmail.com

Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.).
E-mail: olguita2@yandex.ru

Шатин Юрий Васильевич – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск). Научные интересы: теория литературы, семиотика, риторика, поэтика, теория аргументации, теория и технология коммуникации.
E-mail: shatin08@rambler.ru

Яндль Ингеборг – магистр (Mag. phil.), научный сотрудник Университета Граца имени Карла и Франца (отделение славистики), Австрия. Научные интересы: Серебряный век, нарратология, сравнительное литературоведение, ритмические и звуковые приемы в лирике.
E-mail: ingeborg.jandl@edu.uni-graz.at



LIST OF CONTRIBUTORS

Bogdanova Olga A. – Doctor of Philology, senior research associate at the Gorky Institute for World Literature, Russian Academy of Sciences. Research area: history of the 19th and 20th century Russian literature.

E-mail: olgabogda@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

Dovgy (Kulagina) Olga L. – Cand. Sc. (Philology), lecturer at the Literary Criticism and Political Journalism Department, Lomonosov Moscow State University. Research area: Russian poetry (18th – the beginning of 19th centuries); technique of A. Pushkin's dialogue and combinatory game with Russian poets of the 18th century at the micro-level of the text, bestiarian text of Russian poetry.

E-mail: intrada_2002@mail.ru

Fedunina Olga V. – Cand. Sc. (Philology), an assistant professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH). Research area: typology and functions of dreams as an artistic form in the Russian literature of the 19th and the first third of the 20th century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.).

E-mail: olguita2@yandex.ru

Jandl Ingeborg – Mag. Phil., research fellow at the University of Graz and the Franz Karl (Department of Slavic Studies), Austria. Research area: the Silver Age, narratology, comparative literature, rhythm and sound techniques in the lyrics.

E-mail: ingeborg.jandl@edu.uni-graz.at


Kirilenko Natalia N. – postgraduate student of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); the poetics of the classic detective story, the adventure investigation and the police novel; dramatic theory; the poetics of picaresque novel and adventure novel; the poetics of social-criminal novel.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Koblenkova Diana V. – Cand. Sc. (Philology), is an associate professor at the Foreign Literature Department of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod and at the Russian-Swedish Research and Training Centre, RSUH. In 2007–2009, she studied at the Swedish University in Stockholm. Research interests: American and Swedish prose, French culture in the 20th century; cinema history and theory; Scandinavian and Dutch cinema; general theory of arts.

E-mail: dvmk@yandex.ru

Krivonos Vladislav Sh. – Doctor of Philology, a professor at the Department of Russian



and Foreign Literatures and Literature Teaching Methods of the Volga State Academy for the Humanities and Social Sciences; professor of the Samara State Regional Academy (Nayanova); member of the European Narratology Network, 2011. Research area: Gogol's art work, the problem of the poetics in Russian literature of the XIX century, narratology, reader's perception of the history of philology, geo- texts and mythology of Russian provincial town.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

Ladenkova Ludmila S. – doctor-anesthesiologist of Medical Center of Outpatient dialysis (Kislovodsk, Stavropol Krai). Research area: creative works by A.I. Vvedensky, B.L. Pasternak, the literature of the Silver Age.

E-mail: lsl290284@gmail.com

Lekmanov Oleg A. – Doctor of Philology, Professor, Faculty of Philology of the National Research University "Higher School of Economics". Research area: Russian literature, cinema.

E-mail: lekmanov@mail.ru

Magomedova Dina M. – Doctor of Philology, professor, heads the Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, RSUH. Specializes in the history of Russian literature of the Silver Age. Investigates poetics and aesthetics of Russian symbolism and deals with textual studies of A. Blok's creative work.

E-mail: dinamag@gmail.com

Nezovibatko Olga E. – teaching assistant at the Chair of Humanities studies, Samara Medical institute "Reaviz". In 2014 upheld a thesis "Inner man" in Russian and French literature tradition (Pascal, Radishchev, Gogol), in Russian. Research area: Russian-French literary relations, Russian literature of the 18th century.

E-mail: patremnolivocare@gmail.com

Shatin Yuri V. – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). Research area: literary theory, semiotics, rhetoric, poetics, theory of argumentation theory and communication technology

E-mail: shatin08@rambler.ru

Zelenin Daniil A. – postgraduate student of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, RSUH. Research area: emblematic, poetic of emblems.

E-mail: 25hoursday@gmail.com



НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Перевод на английский Е.Ю. Сокрута
Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Подписано в печать 25.12.2014.
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