



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 2(33)**  
2015

Москва 2015

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

*Новый филологический вестник*

№ 2 (33) ‘ 2015

*The New Philological Bulletin*

№ 2 (33) ‘ 2015

Москва  
2015

Moscow  
2015

**Новый филологический вестник**  
**№ 2 (33) ' 2015**

**Редакционная коллегия:**

**Тюпа Валерий Игоревич** (главный редактор) – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**Федунина Ольга Владимировна** (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**Автухович Татьяна Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

**Дарвин Михаил Николаевич** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, директор Государственного института повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов РГГУ.

**Ершова Ирина Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент; профессор кафедры сравнительного изучения литератур Института филологии и истории РГГУ.

**Зубарева Вера** – Ph.D., преподаватель Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

**Кемпер Дирк** – доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

**Ковтун Елена Николаевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой славистики и центрально-европейских исследований Института филологии и истории РГГУ.

**Магомедова Дина Махмудовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

**Маймескулов Анна** – хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института неологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

**Манин Юрий Владимирович** – доктор филологических наук, профессор, академик РАН. Профессор-консультант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

**Рейнгольд Наталья Игоревна** – доктор филологических наук, Ph.D. (Университет Эксетера, Великобритания), профессор, заведующий кафедрой теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

**Силантьев Игорь Витальевич** – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.

**Фаустов Андрей Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Воронежского государственного университета.

**Фрайзе Маттиас** – Ph.D., профессор славянских литератур Института славистики Геттингенского университета (Германия).

**Чжоу Цицао** – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

**Шайтанов Игорь Олегович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

**Шкаренков Павел Петрович** – доктор исторических наук, профессор, директор Института филологии и истории РГГУ, декан историко-филологического факультета, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

*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**

Подписной индекс по Федеральному каталогу «Урал-Пресс»: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2015 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2015 г.

# *The New Philological Bulletin*

*№ 2 (33) ' 2015*

## **Editorial Board:**

**Tiupa Valerij I.** (Editor-in-Chief) – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Fedunina Olga V.** (Senior Secretary) – Candidate of Philology, associate professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Autukhovich T.Ye.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

**Darvin Mikhail N.** – Doctor of Philology, professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH). Head of State Institute for Advanced Training and Professional Development of Specialists, RSUH.

**Ershova Irina V.** – Candidate of Philology, associate professor; professor at the Department of Comparative Literature, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Faustov Andrew A.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian literature, Philological faculty, Voronezh State University.

**Freise Matthias** – Ph.D., professor of Slavic literatures at the Slavic Department, University of Göttingen (Germany).

**Kemper Dirk** – Doctor of Philology and Cultural Studies, professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Kovtun Elena N.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of the Slavic and Central European Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Magomedova Dina M.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Majmieskulow Anna** – Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).

**Mann Yury V.** – Doctor of Philology, professor, Academician of the Academy of Natural Sciences. Professor and consultant of the Department of History of Russian classical literature, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Reinhold Natalia I.** – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), professor, head of the Department for Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Shaitanov Igor O.** – Doctor of Philology, professor, head of the Comparative Studies of Literature Department, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities.

**Shkarenkov Pavel P.** – Doctor of History, professor, director of the Institute for Philology and History, Dean of faculty for History and Philology, Head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Silantiev Igor V.** – Doctor of Philology, professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

**Zhou Qichao** – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

**Zubarev Vera** – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

*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**

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2015  
© Russian State University for the Humanities, 2015



**Содержание**

Отредакции.....10

**Теория литературы. Текстология**

*С.П. Лавлинский (Москва)*  
Визуальные аспекты небытия в гротескно-фантастическом произведении.12

*Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)*  
Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа.....24

*О.В. Дрейфельд (Кемерово)*  
«Ирреальность» воображаемого мира героя и «неклассическая» литература XX в.....44

*О.В. Федунина (Москва)*  
Литературный сон: между нарратологией и жанрологией.....52

**Русская литература**

*В.Ш. Кривonos (Самара)*  
Человек / нечеловек у Гоголя.....62

*А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия)*  
Сон женщины и его рамка в «Обрыве» Гончарова.....71

*Г. Рылькова (Гэйнсвилл, Флорида, США)*  
Странная история: Чехов и Тургенев.....83

*А.С. Акимова (Москва)*  
Природа фантастического в ранней прозе А.Н. Толстого.....93

*Е.А. Иваньшина (Воронеж)*  
Аппаратура мастера: о сновидческом смысле композиции «Мастера и Маргариты».....103

*В. Зубарева (Филадельфия, Пенсильвания, США)*  
«Я утаю и не предаю перу»: тайна зеркальных дат в поэзии Беллы Ахмадулиной.....119

**Литература народов стран зарубежья**

*А.В. Марков (Москва)*  
Рождение романтического воображения из духа греческого Просвещения.....131

*О.Л. Довгий (Москва)*  
Поэтика воды и тайны (случай Барри Корнуолла).....140

*Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород – Москва)*  
«Тератологический» роман К.Ю. Вальгрена «Ясновидец» в эпоху (пост)постмодернизма.....148



**Contents**

From the Editors.....11

**Theory of Literature. Textual Studies**

*S.P. Lavlinsky (Moscow)*  
The Visual Aspect of Nothingness in Grotesque Fiction Work.....12

*E.Yu. Kozmina (Ekaterinburg)*  
The Invariant of the Fantastic Adventure-historical Novel.....24

*O.V. Dreyfeld (Kemerovo)*  
Unreality of the Imaginary World of a Character and a Non-Classical Literature of the 20th Century.....44

*O.V. Fedunina (Moscow)*  
Literary Dream: Between Narratology and Genre Studies.....52

**Russian Literature**

*V.Sh. Krivonos (Samara)*  
Gogol's Human / Non-Human.....62

*A. Molnár (Szombathely, Hungary)*  
Womans' Dream and its Frame in Goncharov's "The Precipice".....71

*G. Rylkova (Gainesville, FL, USA)*  
A Strange Story: Anton Chekhov and Ivan Turgenev.....83

*A.S. Akimova (Moscow)*  
Fantastic in the Aleksey Tolstoy's Stories.....93

*E.A. Ivanshina (Voronezh)*  
Master's Equipment: About Dreamlike Sense of Composition "The Master and Margarita".....103

*V. Zubarev (Philadelphia, PA, USA)*  
"I will conceal and won't reveal to the quill": Regarding Mirror Dates in Bella Akhmadulina's Poetry.....119

**Foreign Literature**

*A.V. Markov (Moscow)*  
The Birth of Romantic Imagination from the Spirit of Greek Enlightenment.....131

*O.L. Dovgy (Moscow)*  
Water and Mystery Poetics (the Case of Barry Cornwall).....140

*D.V. Koblenkova (Nizhny Novgorod – Moscow)*  
"Teratological" Novel by C.J. Vallgren "Clairvoyant" in the Era of (Post) post-modernism.....148



## ОТ РЕДАКЦИИ

Опубликованные в этом номере журнала материалы объединены тематикой, которая может быть интересна не только специалистам, но и широкому кругу читателей. Ее можно было бы обозначить следующим образом: «Иная реальность в литературе и вокруг нее». Сюда входят статьи, посвященные изучению таких элементов художественного произведения, как воображаемый мир героя, сны, видения и т.д. Рассматриваются также особенности изображения всей фантастической и инобытийной сферы в литературе, включая жанрообразующее значение этого аспекта. Кроме того, в состав номера включены работы, авторы которых обращаются к различным историко-литературным фактам, связанным с «мистическими» совпадениями и провоцирующим поиск их адекватной интерпретации.

Обозначенный круг проблем неизменно продолжает привлекать внимание теоретиков и историков литературы, несмотря на его видимую «маргинальность». Исследование принципов изображения ирреального с использованием различных методов анализа нередко дает своего рода ключ к пониманию общих законов, по которым построен внутренний мир произведения и которые могут быть распространены на творческую манеру писателя в целом или даже литературное направление.

Об интересе ученых к этой проблематике свидетельствует тот факт, что в публикуемой ниже подборке представлены работы филологов из различных городов России (Москвы, Екатеринбурга, Кемерово, Самары, Воронежа, Нижнего Новгорода), а также из США и Венгрии.



## FROM THE EDITORS

Materials that are published in this issue are combined by theme, which may be of interest not only to specialists, but also to a wide range of readers. This theme can be designated as “another reality in the literature and around it”. The issue includes articles, devoted to the study of the elements of art work, such as an imaginary world of the character, dreams, visions, etc. Features of depicting of all the fantastic images and other-existent sphere in the literature are also considered here, including the question of importance of this aspect for genre. In addition, the issue includes works by authors who are turning to a variety of literary-historical facts which are connected with the research of “mystical” coincidences and are provoking to search their adequate interpretation.

The circle of problems, are defined above, continues to attract the attention of theorists and historians of literature invariably, despite its apparent “marginality”. Investigation of unreal in literature by using a variety of methods of analysis gives often a kind of key to the understanding of the general laws, which built the fictional world of literary work and which can be propagated to the artistic style of the writer as a whole or even a literary movement.

The works of philologists from different cities of Russia (Moscow, Yekaterinburg, Kemerovo, Samara, Voronezh, Nizhny Novgorod), as well as from the United States and Hungary are demonstrating the interest of scientists in this subject.

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ Theory of Literature. Textual Studies

С.П. Лавлинский (Москва)

### ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НЕБЫТИЯ В ГРОТЕСКНО-ФАНТАСТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

**Аннотация.** В статье рассматриваются различные аспекты гротескно-фантастического модуса визуального в фантастической литературе: ставится проблема читательской рецепции подобных произведений, а также рассматриваются характерные для них мотивы видения, глаз, разнообразных оптических приборов и т.д. Автор показывает, что в связи с этим особым образом актуализируется проблема границы между мирами автора/читателя и героя, а также между разными сферами художественного мира: отсюда значимость образа «видения смерти», манифестирующего переход одной из таких границ. В качестве одного из ярких примеров визуализации образов «видения смерти» анализируется рассказ Сигизмунда Кржижановского «Четки», в ходе исследования которого устанавливается прямая связь его поэтики с принципом «обратной перспективы» (П. Флоренский).

**Ключевые слова:** визуальное; воображаемое; гротескно-фантастическое; архетипические мотивы; онтология взгляда; обратная перспектива; позиция читателя.

S.P. Lavlinsky (Moscow)

### The Visual Aspect of Nothingness in Grotesque Fiction Work

**Abstract.** The article deals with various aspects of grotesque fiction in visual mode of science fiction: raise the problem of reader reception of such works, and discusses their characteristic motifs of vision, eyes, various optical devices, etc. The author shows that in connection with this problem in a special way actualized frames between the worlds of the author / reader and character, as well as between different areas of the art world: hence the importance of the image of “the vision of death”, the transition manifests one of these boundaries. As one of the clearest examples of visualization of images of “seeing death” analyzed story by Sigismund Krzyzanowsky “Beads” in course of the study which established a direct interconnection with the principle of poetics of “reverse perspective” (by P. Florensky).

**Key words:** visual; imaginary; grotesque, fantastic; archetypical motives; ontology of sight; reverse perspective; reader's position.

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет...

Николай Гумилев

Реализм видел мир простым глазом;  
символизму мелькнул сквозь поверхность

мира скелет – и символизм отвернулся от  
мира. Это тезис и антитезис, синтез подошел  
к миру со сложным набором стекол – и ему  
открываются гротескные, странные  
множества «точечных» миров...

Евгений Замятин

Рецептивное вхождение читателя в мир героя, по мысли В.Н. Топорова, всегда сопровождается «феноменологической редукцией», которая представляет собой замыкание того, что было («тогда – там – он») с «теперь – здесь – Я». В основе подобного совмещения – «спайности бытия» (П.А. Флоренский) – «лежит своего рода подыскивание себе, своему Я парадигмы, генеалогии, причины». Позиция читателя в таком случае всегда соотносится с хронотопом героя произведения и определяется механизмами имагинативной самоидентификации, логикой «отождествления себя с воображаемой ситуацией и соответствующей перспективой»<sup>1</sup>. Очевидно, такого рода идентичность читателя можно интерпретировать как гротескную.

С точки зрения формирования гротескной позиции читателя, особую роль играют воображаемые ситуации и «перспективы» смерти, представленные в некоторых фантастических произведениях. С феноменологической точки зрения, встреча героя и читателя со смертью, как правило, реализуется здесь благодаря визуально оформленному пространственно-временному полаганию смысла небытия – художественной репрезентации взгляда смерти, под прицелом которого трансформируется не только мир героя, но и хронотопические контуры того, что читатель по традиции считает реальностью.

О чем в данном случае идет речь? Попробую пояснить.

Встреча героя и читателя со смертью происходит на границе. По мысли Е. Фарина, специфика подобного рода границы «состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяющее-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния “присутствия-отсутствия”, “реально-ирреального”, “чужого-своего”, “двойного бытия” и т.п. <...> Эти промежуточные состояния часто возводятся в ранг единственного состояния мира, они не предполагают перехода к состояниям четким и определенным. Они – не переход в равно реальное, а зона, которая позволяет соприкоснуться с “вечностью”, с “запредельным”»<sup>2</sup>.

Среди произведений, в которых представлены модели взаимодействия героя с пространственно постулируемым *иным миром*, особо выделяются те, где рассказывается об испытаниях «предельно близким зрением» (М. Ямпольский) – по сути, это и можно считать испытанием *взглядом небытия*. Читатель вынужден здесь осваивать механизмы сознания, связанные в литературе, по мысли Ц. Тодорова, с гротескно-фантастическими образами и *темой взгляда*. Сюжетная ситуация, определяемая темой взгляда, в свою очередь, соотносится с «культурой антиглаза» или «минус-зрения» (Топоров) – данное понятие перекликается с понятием романти-



ческого «лимита зрения», принадлежащим Н.Я. Берковскому.

Как отмечал Берковский, у романтиков «зрению извне представляются одни человеческие лимиты, но нужен хотя бы намек, что не за ними последнее слово, что за областями, ими обведенными, возможны еще и совсем иные»<sup>3</sup>. Именно поэтому в произведениях романтиков вместо панорамно-исторического видения «широкого пространства» прямой перспективы читатель осваивает вербально-оптические способы одинокого, интровертно-фантазматического сознания, сконцентрировавшегося на рассмотрении *за-предельного*, тотально *чужого*. Как нетрудно понять, особая роль в таких случаях отводится *перспективе обратной*, задающей параметры гротескной реальности, которая выражает саму суть *иного* и визуальные способы его восприятия. Неслучайно слово *взгляд* всегда, по мысли Тодорова, заставляет вспомнить поэтику гротеска как таковую. Обращаясь к произведениям Гофмана (прежде всего к «Принцессе Брамбилле» и «Песочному человеку»), которые «буквально наводнены микроскопами, лорнетками, настоящими и фальшивыми глазами и т.п.»<sup>4</sup>, Тодоров заметил, что любое появление элемента сверхъестественного, неопознаваемого в визуальном опыте наблюдателя, сопровождается введением сюжетно-композиционных элементов темы взгляда: к примеру, «в мир чудесного можно проникнуть с помощью очков и зеркал»<sup>5</sup>.

Так у Гофмана обычный мир открывается только обыденному сознанию, «бюргерскому» взгляду – в нем нет и быть не может ничего таинственного, *приближающего к смерти*, приковывающего внимание наблюдателя своей странной непроясненностью и способностью *взирать «из-за предела» на самого наблюдателя*. Между тем, именно «косвенный взгляд» представляет собой единственный путь героя к сверхъестественному, а также путь трансцендентного к герою и читателю<sup>6</sup>. «Косвенный взгляд», по Тодорову, преодолевает видение в его привычных формах, становясь, по сути, *трансгрессией взгляда*, символом *взгляда как феномена*. В гротескно-фантастической традиции он может восприниматься как *взгляд небытия*, противоположный взгляду, который интерпретируется героем и читателем как *нормальный, прямой, трезвый, реалистичный*.

Возможность воспринимать *иное* стимулируется «символами непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало»<sup>7</sup>. Оптические приборы и разнообразные средства становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некой точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы – в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, *квинтэссенция взгляда*. Существенна связь «квинтэссенции взгляда» с визионерским потенциалом: «Та же плодотворная двусмысленность присутствует и в слове «визионер» (*visionnaire*); это человек, который видит и не видит, представляя собой одновременно и высшую степень, и отрицание видения»<sup>8</sup>.

Предельный вариант подобного «отрицания видения посредством видения» находим в рассказе Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа», где трансгрессия взгляда выражена мотивом отделения зрения от наблюдателя (герой снимает очки, и мир как налип исчезает из сферы его созерцания). М. Ямпольский, обративший внимание на эту особенность поэтики Кржижановского, интерпретирует отмеченное отделение



как своего рода символическую смерть человека-наблюдателя: «Стирание пространства открывает феноменальную бесформенность (“точечного”) “не-зрения”, как будто маскируемого видением»<sup>9</sup>.

Топоров впервые показал, что Кржижановский вообще активно разрабатывал в отечественной литературе XX в. модель рецепции пространственно-временных координат *внешнего* и *внутреннего* миров, *здесь* и *метафизического, ближнего* и *дальнего*, которые концентрируются в «минус-хронотопных» измерениях и определяют свою «бытийно-небытийную» сущность в «щелях мира». По собственным словам писателя, сферой его творческого поведения являлся «экспериментальный реализм», – в некотором смысле, «реализм экспериментального зрения». Тема взгляда и сопряженные с ней сюжетные мотивы и образы зрения (в том числе и «минус-зрения»), видения, глаз, зрачков, разнообразных оптических приборов («квинтэссенций взгляда») и т.п. являются одними из ключевых в таких рассказах, как «Странствующее «Странно», «Собиратель щелей», «Четки», «Страна нетов», «Штемпель: Москва (тринадцать писем в провинцию)» и др.

Вещественная выраженность взгляда, направленного за границы *здесь-видимого*, помимо нарративной и сюжетной экспликации, обладает особым рецептивным потенциалом. В связи с рассмотрением пространственно-событийной логики произведений Кржижановского Топоров размышлял об «изоморфизме творца и творения, поскольку в каждом из них порознь творящее и творимое начала <...> неразрывно связаны друг с другом»<sup>10</sup>. Это создает особые условия для восприятия читателем текста и художественного мира писателя в целом:

«Уже при первом чтении удастся составить довольно определенное представление о пространстве Кржижановского, о геометрии этого пространства; более того, читатель не только осваивает правила этого пространства, но и, по видимому, готов иногда сам освоиться в нем, приняв его, может быть, даже в свой личный пространственный опыт, который становится от этого приобретения более богатым: пространство перестает быть нейтральным и гомогенным, но более дифференцированным, разнородным, антропологично-центрированным, личным, Я-ориентированным»<sup>11</sup>.

Парадоксальность пространства, в котором смещаются границы внешнего и внутреннего, реального и фантазматического и т.п., по словам исследователя, вынуждает читателя принять его в свое сознание, «точнее – во все слои пространства восприятия – от сферы подсознательного до сферы мистически-провидческого», визионерского. Рецептивный опыт в данном случае определяется эффектом хронотопической «заразительности» – читатель «инфицируется» этим пространством, а через пространство и сюжетами произведений писателя<sup>12</sup>. Он вслед за героем обретает способность к «двойному зрению», позволяющему воспринимать бытийное и потустороннее в своей внезапно открывшейся одновременности<sup>13</sup>.

Стоит также отметить, что многие психофизиологические и метафизические эксперименты Кржижановского с внезапно открывающимися возможностями человеческого видения перекликаются с некоторыми феноменологическими соображениями Флоренского и М. Мерло-Понти о при-





роде зрения. Глаз, по мысли первого, есть орган и пассивного осязания, и активного движения. Еще Аристотель отмечал, напоминает Флоренский, что зрение представляет собой утонченное осязание, ощупывание предмета глазом посредством светового луча. Древние рассматривали глаз как нечто движущееся, подходящее посредством испускаемых им лучей к предмету и его осязанию вплотную. Ссылаясь на древних философов, Флоренский замечает, что глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка, что и кожа. Именно поэтому глаз и кожа являются попавшими на поверхность тела органами нервной системы<sup>14</sup>.

Вместе с тем, психологические механизмы визуального опыта, подобные тем, что детально воспроизводятся Кржижановским, всегда имеют не только *физиологическую*, но *метафизическую* подоплеку, поскольку, как отмечал Мерло-Понти, только зримое дает наличное бытие того, что не есть «я», того, что в полном смысле этого слова *есть*:

«Это возможно потому, что зримое представляет собой как бы уплотнение, сгущение универсальной зримости, единого и единственного Пространства, которое и разделяет, и объединяет, образуя основу всякой связи (даже связи прошлого и будущего, поскольку ее не было бы, не будь они частями одного и того же Пространства). Каждая отдельная видимая вещь, при всей ее индивидуальности, служит вместе с тем еще и общим мерилем видимого, поскольку определяется как результат разделения, раскола тотального Бытия»<sup>15</sup>.

В произведениях Кржижановского рассматриваются различные варианты «сгущения универсальной зримости» в визуальном опыте человека, преодолевающего «лимиты зрения» на границе жизни и смерти.

Обратимся к рассказу писателя «Четки» (1921), где описывается один из вариантов подобного преодоления.

В «Четках» композиционно выделены три части: две первые маркируются римскими цифрами, последняя – отточиями. Центральным событием первой является встреча героя-рассказчика (от его лица и ведется повествование), прогуливающегося за городом со стариком («человеком, которого встречают в полях»), как характеризует себя незнакомец). Старик дарит главному герою в знак благодарности за помощь, ему оказанную (герой находит в траве потерянный стариком «предмет» – «ноту ля-диез: с первой приписной линейкой»), «странные четки». Центральное событие второй части – офтальмологические эксперименты с четками. В последней части рассказывается о результатах эксперимента героя и внезапно открывшихся ему новых горизонтах видения.

Нетрудно заметить, что Кржижановский намеренно выстраивает художественную модель, ориентирующую читателя на определенный способ восприятия сюжетной основы произведения. Ее составляют архаические мотивы волшебной сказки: путешествие в «чужой» мир – встреча с дарителем – получение «чудесного предмета» – возвращение обратно. Последнее сюжетное звено самое важное, поскольку представляет собой подробное изображение событий, происходящих благодаря постижению тайны «чудесного предмета» в «своем» мире. В качестве оптического средства «косвенного видения» выступает офтальмоскоп – посредник между глазом героя и глазами мертвых философов.



Однако использование этой схемы, ориентация читателя на актуализацию сюжетных констант восприятия волшебной сказки, на «эстетику тождества» соотносимо с реализацией совершенно иного смысла. Он определяется сюжетным парадоксом, который реализуется благодаря визуальной материализации метафоры, выявляющейся в самом начале рассказа и объясняющей читателю цель путешествия героя. «Придумыватель мыслей и книг», «думальщик» отправляется за город, чтобы «одолжить у ока небополя чувство малости и затерянности»: «... и в тот день (было прозрачное сентябрьское предвечерне) я вышел за шлагбаум не так, не просто, не прогулки ради, а за делом: мне нужно было одолжить у небополя на час-два чувство малости и затерянности»<sup>16</sup> (здесь и далее рассказ цитируется по указанному изданию).

Метафора «око небополя» как бы выходит из своих семантических берегов: слово «око», появившись в начале повествования, получает сюжетные обертоны и пронизывает весь текст, то в завуалированном виде, то в непосредственно явленном. «Оком» обладает не н е б о (что было бы вполне традиционным использованием этого слова в метафорическом образовании) и не п о л е сами по себе, а их единство, «двутелость», не позволяющая читателю интерпретировать о к о как составную часть исключительно з е м н о г о или н е б е с н о г о пространства.

Прогулка героя имеет креативную мотивировку: он отправляется «в поля» (граница – «за шлагбаум») «за делом <...> Одно место во второй главе моей работы, требующее именно этой эмоции, никак не давалось среди стен. Делать было нечего» (165). Позаимствовать «нужную эмоцию» («чувство малости и затерянности»), чтобы ликвидировать «недостачу», означает для героя стать объектом разглядывания, проникнуть в секреты этого нечеловеческого способа видения и использовать его в дальнейшем в креативных целях. Соответствующая эмоция переживается как бы в зоре между взглядом внешним и внутренним, человеческим и нечеловеческим («оком небополя»).

В первом же абзаце, повествующем о прогулке «за делом», для читателя уточняется одна существенная характеристика восприятия пространства городского и загородного. Прямые и ломанные линии городских улиц требуют от наблюдателя «кружащегося взгляда» – «глаз, привыкший кружить путаницами улиц и стен, ерзать среди пестрот, втянувшийся в дробность и разорванность городского восприятия», глаз, ищущий «деталей и мельков» (165). Глаз городского жителя изоморфен предмету своего наблюдения, он готов воспринимать пространство только как горизонтальное (прямое) и разорванное (ломкое, состоящее из мельков и деталей, по которым кружит глаз).

Траектория видения «кружений полевого проселка» иная. Ее логика непосредственно представлена в тексте: «зелень – синь – небо – земля – и все». Движение взгляда героя маркируется в сознании читателя как движение вертикальное (снизу – вверх, сверху – вниз). В данном случае читатель имеет дело с восприятием пространственного парадокса: движение по прямой совмещается с кружением взгляда и движением по вращающемуся пространству. Стало быть, восприятие пространства и в первом, и во втором случае есть восприятие движущегося человеческого тела – читатель имеет дело с «видением без остановок», *видением-становлением*.



Первое пространство понятно, оно близко (герой встроено в него), но лишено креативного потенциала, второе – непостижимо, далеко, но переживаемо в своей непостижимости. Однако и в первом, и во втором случае герой имеет дело с рецепцией мира прямой перспективы – мира, который он опознает как *чужой*.

Существенно, что рассказчик «Четок» способен воспринимать природу только с квадрата холста (как природу изображенную и посредством прямой перспективы удержанную): «На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я еще, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю ее. А там, в поле, небом прикрытом, она смотрит меня, вернее сквозь меня, в какие-то свои вечные дали, мне, тленному, с жизнью длиною в миг, чужие и невнятные» (164).

Чуть позднее, объясняя старику «чего он ищет в полях», герой говорит: «В поля меня послали книжные поля: я здесь по их воле (здесь важна соотношенность и «спайность») двух полей: одни поля связаны с миром природы, другие – с миром «придумывания» – первичность по отношению к Я героя книжного пространства, обладающего собственной волей – С.Л.) <...> Перу моему, не мне (!), ему нужны слова, слова малости и затерянности: там в городе, их никак и нигде не достать» (167; существенно использование глагола *достать* в речи героя – оно призвано атрибутировать начальную сюжетную ситуацию как архетипическую: как известно, герой волшебной сказки отправляется в «чужой» мир для того достать нечто, недостающее ему в «своем» мире. Таким образом, функциональные признаки «мира небополя», как уже говорилось, уподобляют его «миру смерти» – С.Л.).

Далее «думальщик» объясняет старику, зачем ему нужны «слова затерянности и малости»: «У наших письменных столов слово «я» переросло горы: уперлось гнутыми ножками в землю, в чернильную петлю вокруг звезд («я» «думальщиков», как бы упершись в земное, стягивает петлю вокруг оказавшихся в его власти звезд – С.Л.) – мне же нужны сейчас, так, на час-два, слова самоуменьшения, затерянности в просторах. И вот я пришел...» (167–168).

Для рассказчика природа, «смотрящая человека и сквозь него», – нечто чуждое, пугающее и таинственное, поэтому человек лишен возможности созерцать природу, он ею, если использовать образ действия В.В. Розанова «закружен», а следовательно, сам лишается возможности созерцания, как бы теряет антропную способность видеть, превращается сам в объект рассматривания.

Однако, по художественной логике рассказа, чувство затерянности, которого так жаждет герой, может возникнуть не само по себе в ходе загородной прогулки, но лишь благодаря последующему визуальному эксперименту с подаренным стариком предметом – необычайно крупными «белыми бусинами на связанной узлом четочной нити». Существенным для рецепции последующих событий становится монолог старика, обернувшегося к *краю оврага*. Вот как мотивирует свой дар старик, выслушавший ответ героя на вопрос, чего же он ищет в полях:

«– Так, так понимаю, – старик раздумчиво прожил губами. – Может быть, будет неблагодарно одарить вас за помощь в розысках з а т е р я н н о с т ь ю



(разрядка моя – С.Л.). Но если вы этого хотите... Странны, странны люди из-под крыш.

<...> Вот здесь, обходя поля, я нашел как-то труп: девочка, отроковица. Вкруг шеи – синцы от пальцев: удушена. В выдавившихся наружу глазах мне удалось увидеть крохотное, остекленное изображение мучителя. Это, конечно, так, частный случай. Но думали ли вы, думальщик, что все смерти насильственные: пуля в сердце, пальцы вкруг горла, каверны в легких, дряхлость, одеревевившая жилы, – все это разновидности насилия. Все губит, все отнимает жизнь, даже радость. Но максимум насилия – когда убийца: все. Как таковое. Я говорю о людях, заболевших... миром. Да, есть и такая болезнь. И не о ней ли сказал Сократ: “Философствовать значит – умирать”? Впрочем, мой подарок, – старик притронулся к узелку, – объяснит без слов» (168–169).

Как видим, насильственная смерть несчастной отроковицы противопоставлена в речи старика смерти «людей, заболевших миром», для которых «убийца: все». Этот тезис, по мысли старика, должен в полной мере объяснить подарок – объяснить «без слов», поскольку, как скажет в финале рассказа герой, «мало объяснить, нужно увидеть».

Вторая часть рассказа полностью посвящена эксперименту, производимому героем с подарком старика. Герой выясняет, что четки – из глаз мертвецов. Преодолевая чувство брезгливости, рассказчик рассматривает их в офтальмоскоп. Первая и вторая бусины позволяет ему идентифицировать нить бусин как «четочную нить» «глаз умерших метафизиков-элеатов» (здесь читатель наверняка припомнит слова Сократа, процитированные «дарителем» чуть ранее: «Философствовать значит – умирать»).

Задержим внимание на последовательных операциях, производимых героем с глазами мертвецов, и кратко их прокомментируем.

Первый глаз «дарит» смотрящему в него *покой*. Второй – эффект *движения* (герой вспоминает апорию Зенона Элейского про тщетную погоню Ахилла за черепахой). Третий глаз – «мир о б р а т н о й п е р с п е к т и в ы», мир, в котором мнящееся малым и дальним – огромно и близко, а близкое и большое съживается, малеет и уползает вдаль» (172; эффект, произведенный последним глазом, позволяет предположить, что он принадлежал Анаксагору, превратившему, по словам Флоренского, «само-живые божества Солнце и Луну в раскаленные камни»<sup>17</sup>). Для героя внезапно открывается мир *небытия*, мир, лишенный признаков первичной реальности, которая без труда опознается сознанием человека. Цепочка экспериментов с разными «глазами элеатов», поочередно снимаемыми с нитки и рассматриваемыми в офтальмоскоп, приобретает у Кржижановского отчетливый предметно-зримый (визуально-тактильный) характер и позволяет герою сделать необыкновенное открытие (это главное событие второй части):

«... передо мной был мир *о б р а т н о й п е р с п е к т и в ы*, мир, в котором мнящееся малым и дальним – огромно и близко, а близкое и большое съживается, малеет и уползает вдаль. И раньше, в снах, в предчувствиях (т.е. в маргинальных состояниях), я знал об этом мире. Теперь я его видел; опрокинутая перспектива звала меня: войти в нее и вступить на кору далеких иноорбитных планет, жить неопаленным внутри ее солнц, отодвинутых прямыми перспективами *э т о*



го нашего мира за черные пустоты межпланетия. Я знал, обратная перспектива грозит смертями: бездна, в полушаге от путника, кажется ему далекой и недосягаемой. Но погибать в ней легко: ведь тело и самое “я” там, в обратном мире, мнится далеким, чужим и ненужным (172).

Последний глаз, отражая взгляд рассказчика, становясь одновременно частью этого взгляда, впускает в сознание героя (да и читателя тоже!) тот мир, которого он прежде не знал, но к которому (как сейчас он понимает) всегда стремился. Перед читателем разворачивается гротескный процесс освоения за-предельного – телесное превращение чужого в свое уподобляется в рефлексии рассказчика-героя хирургической операции: «Чьи-то тонкие пальцы втиснулись мне в горло, и новый мир, мой мир, разрывая зрачки, острыми скальпелями врезаясь в мозг, входил в меня. Слезы текли навстречу вселяющейся вселенной, встречаясь с ней у выгиба ресниц» (172).

Чужое, таким образом, вдруг опознается, оказывается своим. Если мир природы так и остался для героя миром отчужденным, противостоящим его сознанию, то «черные пустоты межпланетия» разрывая границы привычных представлений героя, трансформируют сознание, делая его принадлежащим «обратному миру», где «тело и самое “я” <...> мнится далеким, чужим и ненужным» (172).

Проведя серию офтальмологических экспериментов с глазами древних философов, рефлектируя свой визионерский опыт, герой «психометически» приобщается к трансцендентным способам восприятия реальности, культуре «перцептуальной памяти» – его видение мира теперь неразрывно связано с визуальными способностями древнего философа, визионерская энергия которого передается герою.

Таким образом, сюжет о встрече со стариком, подарившим четки, и об эксперименте с глазами умерших метафизиков может быть интерпретирован как сюжет о смерти «думальщика» и рождении философа. То, за чем герой отправляется в начале рассказа в поля («чувство малости и заброшенности»), он наконец-то обретает в финале. Выпадение из окружающего мира совмещено здесь с переходом героя в мир инобытия. Видимо, не случайно, Флоренский отмечал, что обратная перспектива у древних народов (например, у египтян) означала «освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти <...> ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности»<sup>18</sup>. (Ср. с другими художественными подходами к моделированию «запредельного» пространства и способами его рецепции в русской прозе серебряного века<sup>19</sup>).

Сюжет рассказа Кржижановского «Четки» предлагает читателю вслед за героем совершить захватывающее воображение и крайне опасное путешествие в запредельный мир обратной перспективы, где видимое обновленным зрением («взглядом небытия») скрывает в себе *пустоту, умиротворение, смерть* («от туманных галактик до последнего дрызга» герой теперь видит лишь «безлучные, закаменевшие, стиснутые в крохотные точки – бессильные миры», пленные человеческими руками и превращенными в «орбиты, толкаемые грязным ногтем») и, одновременно, приобщает к свободной стихии «всепоглощающего зрения» (Мерло-Понти), философской по своей природе и, как следует из финала рассказа, недо-

ступной обыденному сознанию. Начальная «недостача» жизни, таким образом, ликвидируется избытком инобытия: «Теперь я веду жизнь сидня. Незачем ходить в поля за просторами: просторы всюду – вокруг меня и во мне. Каждая пылинка значительна, как солнце <...> нужны были века, чтобы понять эти крохотные пятнышки. Помыслить их как миры. Но понять – мало. Надо увидеть» (174).

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 284.

<sup>2</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 275.

<sup>3</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 459.

<sup>4</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 93.

<sup>5</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 91.

<sup>6</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 92.

<sup>7</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 92.

<sup>8</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 92.

<sup>9</sup> Ямпольский М. Наблюдатель. М., 2000. С. 276.

<sup>10</sup> Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 493.

<sup>11</sup> Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 493.

<sup>12</sup> Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 500.

<sup>13</sup> Бирюкова Е.Е. «Vade tecum» Сигизмунда Кржижановского и хронотоп порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4. Самара, 2006. С. 443–448.

<sup>14</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993. С. 88–89.

<sup>15</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 249.

<sup>16</sup> Кржижановский С. Четки // Кржижановский С. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 2001. С. 164.

<sup>17</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 50.

<sup>18</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 50

<sup>19</sup> Петрова Н.А. Структура пространства в «Фанданго» А. Грина // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск, 2004.

## References

1. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, 1983, p. 284.
2. Faryno J. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. St. Petersburg, 2004, p. 275.



3. Berkovskiy N. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, 2001, p. 459.
4. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997, p. 93.
5. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997, p. 91.
6. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997, p. 92.
7. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997, p. 92.
8. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997, p. 92.
9. Yampol'skiy M. *Nablyudatel'* [The Observer]. Moscow, 2000, p. 276.
10. Toporov V.N. "Minus"-prostranstvo Sigizmunda Krzhizhanovskogo [The "Minus" Space by Sigismund Krzyzanowsky], in: Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in Mythopoetics]. Moscow, 1995, p. 493.
11. Toporov V.N. "Minus"-prostranstvo Sigizmunda Krzhizhanovskogo [The "Minus" Space by Sigismund Krzyzanowsky], in: Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in Mythopoetics]. Moscow, 1995, p. 493.
12. Toporov V.N. "Minus"-prostranstvo Sigizmunda Krzhizhanovskogo [The "Minus" Space by Sigismund Krzyzanowsky], in: Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in Mythopoetics]. Moscow, 1995, p. 500.
13. Biryukova E.E. "Vade mecum" Sigizmunda Krzhizhanovskogo i khronotop poroga [Sigismund Krzyzanowsky's "Vade mecum" and Time-space Threshold]. *Poetika ramy i poroga: funktsional'nye formy granitsy v khudozhestvennykh yazykakh. Granitsa i opyt granitsy v khudozhestvennom yazyke* [Poetics of Frame and Threshold: Functional Forms of Border in Artistic Languages. Border and Experience of Border in Artistic Language]. Issue 4. Samara, 2006, pp. 443–448.
14. Florenskiy P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Spatial and Temporal Analysis of Artistic and Figurative Works]. Moscow, 1993, pp. 88–89.
15. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg, 1999, p. 249.
16. Krzhizhanovskiy S. Chetki [Prayer Beads], in: Krzhizhanovskiy S. *Sobranie sochineniy. T. 1* [Collected Works]. St. Petersburg, 2001, p. 164.
17. Florenskiy P.A. Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective], in: Florenskiy P.A. *U vodorazdelov mysli* [On the Watershed of Thought]. Moscow, 1990, p. 50.
18. Florenskiy P.A. Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective], in: Florenskiy P.A. *U vodorazdelov mysli* [On the Watershed of Thought]. Moscow, 1990, p. 50.
19. Petrova N.A. Struktura prostranstva v "Fandango" A. Grina [The Structure of Space in A. Grin's "Fandango"]. *Alfavit: ctroenie povestvovatel'nogo teksta. Sintagmatika. Paradigmatika* [Alphabet: Structure of Narrative Text. Syntagmatics. Paradigmatics]. Smolensk, 2004.



**Лавлинский Сергей Петрович** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ.

Автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, теоретических аспектах новейшей отечественной драматургии; автор книг по теории и методике современного литературного образования; специалист в сфере технологий гуманитарных коммуникаций; разработчик и координатор многочисленных инновационных научно-образовательных проектов.

E-mail: slavlinsky@mail.ru

**Lavlinsky Sergey P.** – Candidate of Pedagogics, an associate professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics of Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

He is the author of works on reception strategies of fiction and theoretical aspects of the newest Russian drama; the author of books on the theory and methodology of contemporary literary education; a specialist in the sphere of technologies of humanitarian communications; a developer and coordinator of numerous innovative research and education projects.

E-mail: slavlinsky@mail.ru



Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

## ИНВАРИАНТ ФАНТАСТИЧЕСКОГО АВАНТЮРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

**Аннотация.** Статья посвящена одному из жанров авантюрно-философской фантастики – фантастическому авантюрно-историческому роману. Этот жанр до сих пор не выделялся в литературоведении. На основе сопоставления ряда подобных произведений, относимых автором статьи к этому жанру, строится инвариант, т.е. описывается жанровая структура произведений. Инвариант строится с учетом модели жанра как «трехмерного конструктивного целого» (М.М. Бахтин). «Внутренняя мера» фантастического авантюрно-исторического романа определяется двумя художественными принципами – исторической авантюрностью и философской экспериментальностью. В произведениях этого жанра изображенные события должны быть восприняты как достоверные, притом в глобально-философском плане. Создание инварианта фантастического авантюрно-исторического романа поможет определить жанровые границы внутри авантюрно-философской фантастики XX в.

**Ключевые слова:** научная фантастика; историческая фантастика; фантастический авантюрно-исторический роман; классический авантюрно-исторический роман; жанр; инвариант жанра; авантюрно-философская фантастика; путешествие во времени.

E. Yu. Kozmina (Ekaterinburg)

### The Invariant of the Fantastic Adventure-historical Novel

**Abstract.** As the title implies the article describes in detail the fantastic adventure-historical novel as the genre of the adventure-philosophical fantastic. The genre has not been determined in the literary theory yet. By comparing the number of similar literary works which the author places to the genre, the invariant is defined, i.e. the genre structure is described. The invariant is constructed by considering of the Bakhtin's genre mode. The "internal measure" of the fantastic adventure-historical novel is determined by two artistry principles: the portrayal of the historical adventures and the portrayal of the philosophical experiment. The events should be perceived as true in common-philosophical sense. The construction of the invariant of the fantastic adventure-historical novel helps us to determine genre borders inside of the adventure-philosophical fantastic of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** science fiction; historical fantastic; the fantastic adventure-historical novel; the classical adventure-historical novel; the genre; the invariant of genre; the adventure-philosophical fantastic; time-travel.

Фантастическую литературу XX в., по традиции именуемую научной фантастикой, часто называют жанром. Однако такого рода фантастическая литература, конечно, не жанр, а *система* жанров. Но если не дифференцировать отдельные, составляющие эту систему, жанры, не обозначить их границы, довольно затруднительно определить как специфику самой области авантюрно-философской фантастики (определение Н.Д. Тмарченко<sup>1</sup>), так и художественные особенности того или иного конкретного произведе-

дения.

Кроме того, изучение под таким углом зрения позволяет проследить динамику развития этой области фантастической литературы, взаимоотношения с другими жанровыми системами. Известный исследователь в области жанрологии Н.Д. Тмарченко писал:

«... адекватно понять смысл литературного произведения и в особенности – смысловые связи, существующие между ним и произведениями предшествующих эпох, можно преимущественно через жанр. И если мы хотим рассматривать литературу эпохи не только в современных ей условиях, но и в широком и при этом естественном для нее историческом контексте (как говорил М.М. Бахтин, в "большом времени"), мы должны заниматься в первую очередь жанром»<sup>2</sup>.

Характеризовать систему жанров авантюрно-философской фантастики XX в. еще рано. Пока делаются отдельные попытки описать некоторые эмпирически выделяемые жанры, например, в журнале «Мир фантастики» (киберпанк, альтернативная история, хроноопера и пр.)<sup>3</sup>; вышли монографии Е. Петуховой и И. Черного «Современный русский историко-фантастический роман»<sup>4</sup>, А. М. Лобина «Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа»<sup>5</sup>. При всем новаторском характере этих исследований проблема требует дальнейшей, более существенной и более широкой (да иногда и более научной!), разработки.

Настоящая статья – часть этой работы; она решает задачу создания инварианта жанра, генетически восходящего к классическому авантюрно-историческому роману и сохраняющему целый комплекс присущих ему черт<sup>6</sup>. Трансформированный вариант назовем по аналогии с исходным жанром – «*фантастический авантюрно-исторический роман*».

До сих пор такой жанр в специальной литературе не выделялся (говорили чаще всего об «исторической фантастике», «альтернативной истории», «путешествиях во времени»; наиболее близок «историко-фантастический роман», однако четкие жанровые границы его не определены – см. упомянутые выше монографии).

К фантастическому авантюрно-историческому роману относятся произведения, имеющие схожую жанровую структуру: «Меж двух времен» и «Меж трех времен» Дж. Финнея, «Время для мятежника» Г. Гаррисона, «Где-то во времени» Р. Матесона, «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких, «Подземелье ведьм» Кира Булычева, «Стрела времени» М. Крайтона, «Врата Анубиса» Т. Пауэрса и целый ряд других. При их сопоставительном анализе отчетливо прослеживается инвариант, общая структурная основа, несмотря на то, что произведения очень разные. Об этом инварианте и пойдет речь.

«Внутренняя мера» (Н.Д. Тмарченко)<sup>7</sup> фантастического авантюрно-исторического романа определяется двумя художественными принципами – исторической авантюрностью и философской экспериментальностью. Это означает, что каждое произведение в интересующем нас жанре непременно включает в себя приключения героя в более или менее отдаленной исторической эпохе и наравне с этим ставит проблемы эксперимента с историей: возможности ее изменения / сохранения; оценки и



переоценки прошлого; связи поколений и т.п.

Построение инварианта фантастического авантюрно-исторического романа будет строиться по модели жанра как «трехмерного конструктивного целого» (М.М. Бахтин), включающей 1) мир героя, 2) субъектно-речевую структуру, 3) тип границы между миром героя и миром автора и читателя<sup>8</sup>.

### Сюжет испытания и тип героя в фантастическом авантюрно-историческом романе

Основная сюжетная ситуация в фантастических авантюрно-исторических романах – перемещение героя во времени, причем обязательно в прошлую эпоху. Однако само по себе событие перемещения в прошлое (Time-Travel) не делает произведение фантастическим авантюрно-историческим романом; автор может использовать этот сюжетный ход для решения совсем иных задач. Для интересующих нас произведений важно не столько перемещение, сколько выраженное отношение к истории и ее закономерностям, проблема влияния на историю, и потому изображение собственно процесса перемещения во времени иногда редуцируется чуть ли не до абсолютного минимума. В «Попытке к бегству» А. и Б. Стругацких, например, на это есть только намек:

«Вы знаете профессора Антонова? – Нет. – Очень крупный специалист. Мой идейный противник. Он попросил меня проверить некоторые аспекты его новой теории. Ведь я не мог не согласиться, правда? Вот так мне и пришлось... покинуть пенаты...»<sup>9</sup> (дальнейшие цитаты даются по этой публикации),

и это, собственно, все, что в повести говорится о том, как Саул попал из 1943 г. в будущее. В некоторых романах («Где-то во времени» Р. Матсона, «Меж двух времен» Дж. Финнея) объяснение способа перемещения занимает значительно больше места, но этот способ, как правило, немудрен – гипноз, внутренне-психологическое вживание в эпоху и т.п.

Тип сюжета в таких романах – авантюрный, следовательно, мы можем говорить об определенных испытаниях героя<sup>10</sup>.

Авантюрный сюжет, как писал М.М. Бахтин, «глубоко человечен», его определяют «задачи, продиктованные его (героя – Е.К.) вечной человеческой природой – самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью...»<sup>11</sup>. Это и есть испытание на человечность, присущее всей авантюрно-философской фантастике; на то, что «делает человека человеком» (Н.Д. Тамарченко).

Как организуется и конкретизируется это испытание? Чтобы ответить на этот вопрос, проанализируем тип и позицию героя в фантастическом авантюрно-историческом романе. При перенесении в чужую эпоху герой может выбрать лишь одну из двух основных стратегий: 1) вжиться в прошлое, укорениться в нем или 2) встать «над» прошлым, над людьми этой эпохи, используя свое знание о будущем (так, в соответствии со второй стратегией, поступает, например, Хэнк Морган из «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура»; произведение это, отметим попутно, не является фантастическим авантюрно-историческим романом).



Во всех романах интересующего нас типа герой пытается сродниться с эпохой, вжиться в нее, стать одним из людей того времени, несмотря на то, что имеет совершенно иной статус, чем другие. Этот статус определяется кругозором героя, позволяющим ему совмещать знание о настоящем (прошлом по отношению к герою) и будущем (настоящим героя).

С этими вопросами связан устойчивый мотив фантастического исторического романа – приравнивание человека (или человечества в целом) к Богу, т.е. к такому существу, которое может значительно больше (и имеет значительно более широкий кругозор), но в то же время не должно мешать естественному ходу событий (см., например, высказывание-пожелание одного из персонажей романа Дж. Финнея «Меж двух времен»: «Нельзя ли было бы каким-то образом ввести – я бы сформулировал так – “абсолютного наблюдателя”? Никому не ведомого и не видимого, не влияющего ни на какие события...»<sup>12</sup>, далее цитаты приводятся по этому изданию). Так, в романе Стругацких «Трудно быть богом» этот мотив проблематизирован уже в заголовке. В «Подземелье ведьм» К. Булычева Андрей и Жан обсуждают эту идею: «Опасно быть богом... – Опасно полагать себя богом, – по правилу Андрея Жан»<sup>13</sup>. В «Меж двух времен» Дж. Финнея подобному рассуждению Саймона посвящен целый фрагмент, заканчивающийся словами: «Теперь-то я твердо знал, что не брошу Джулию на произвол судьбы, словно мы там у себя, в двадцатом веке, боги, а она ничто» (277), «...ты не совсем человек»<sup>14</sup>, – говорит Ричарду Элиза в романе «Меж двух времен» и т.д. (Далее текст романа цитируется по этой публикации).

Такой статус героя создает новый тип испытания – между человечностью, причастностью к людям прошлого, и «божественным всезнанием и всеведением». Подобное испытание вводится целым комплексом мотивов.

Во-первых, это мотив крови, основная функция которого – буквальная передача «кровной» причастности героя к прошедшей эпохе (если отвлечься от традиционной лиминальной функции мотива – знака временной смерти, прохождения через смерть в «ином» мире).

«Кровная» причастность героя к эпохе возможна лишь в условиях двоemiрия, т.е. наличия «чужого» пространства и / или времени, таким образом преодолевается «чуждость» прошлой эпохи и она становится кровно близкой (ср., например, фрагмент хоть и нефантастического и неисторического романа А. Иванова «Географ глобус пропил», но все же очень показательный: «И вот теперь у них под ногами словно земля заговорила. До самых недр, до погребенных костей звероящеров, она вдруг оказалась насыщенной смыслом, кровью, историей»<sup>15</sup>). Герой, проливая свою кровь в чужом для него времени, «оживляет» эту эпоху для себя. В основе такого «оживления» лежит древнее представление о крови «как жизни»: «помазать новый предмет кровью значит одарить его жизнью и силой»<sup>16</sup>. Во-вторых, это мотив еды, изображение трапезы как определенного ритуала, а ритуалы связаны «с историей и свидетельствует об определенных исторических формах жизни и миропонимания»<sup>17</sup>.

Первоначально, в фольклоре, мотив еды связан с иным миром. Так, В. Пропп пишет: «Это позволяет нам поставить вопрос о связи испытания едой с пребыванием в ином мире»<sup>18</sup>.

О.М. Фрейденберг, анализируя первобытное мировоззрение, писала о «метафоре еды», в которой «акт еды в представлении древнего человека



соединялся с кругом каких-то образов, которые прибавляли к трапезе как к утолению голода и жажды, еще и мысль о связи акта еды с моментами рождения, соединения полов и смерти»<sup>19</sup>.

Рассмотрим эту метафору подробнее. Исследовательница пишет: «Проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам; “еда” – метафора жизни и воскресения. <...> С едой, таким образом, связано представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении»<sup>20</sup>. Смерть при этом является неотъемлемой частью рождения («рождающая смерть»), а стало быть, и «вечной жизни». Таким образом, герой «оживляет» себя в чужом для него времени.

И здесь актуализируется древняя функция еды – «приобщение человека к тотему, роду...»<sup>21</sup>. «...общность еды, – писал В. Я. Пропп, – создает общность рода. “Только члены семьи или рода могут участвовать (в трапезе). Если чужеземцу разрешается принимать участие, то этим он принимается в род или становится под его защиту” (Nilsson 75)»<sup>22</sup>.

Любопытно, что этот мотив – довольно точная подсказка при конструировании читательского «горизонта ожидания». В романах, где герой принимает пищу в прошлой эпохе, и принимает ее с удовольствием, он впоследствии решает остаться («Меж двух времен» Дж. Финнея, «Время для мятежника» Г. Гаррисона и др.). Там же, где герою есть трудно, он не удерживается в прошлом времени («Где-то во времени» Р. Матесона).

Два этих мотива – еды и крови – позволяют вспомнить один тезис в работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». Ученый пишет о том, что время и пространство жизни человека по-разному воспринимаются с разных позиций. Так, с теоретической («физико-математической») точки зрения – это отрезки «единого бесконечного времени и пространства», что придает им «смысловую однозначность и определенность». С внутренней же точки зрения, «изнутри человеческой жизни», с позиции «ценностного центра», время и пространство «уплотняются, наливаются *кровью и плотью* (выделено мной – Е.К.)»<sup>23</sup>. Если применить это высказывание к фантастическому авантюрно-историческому роману, то можно увидеть, что для его героя историческая эпоха в буквальном смысле приобретает плоть (как еда, которую герой поглощает) и кровь (которую он оставляет в этом времени).

Подобные же функции причастности к историческому прошлому выполняет в фантастическом авантюрно-историческом романе мотив переодевания в одежду прошлой эпохи:

«Предмет за предметом он надел новую одежду. Хлопковое исподнее до лодыжек, грубые штаны. Хлопковая рубашка и бесформенная куртка, разорванная на плече и зашитая. Заплаты на локтях другого цвета. Стачанные вручную высокие ботинки с грубыми подошвами на гвоздях, хорошо стоптанные и пыльные. Комплект завершился старой широкополой соломенной шляпой с обвисшими краями... Собравшись на выход, Трой увидел себя в зеркале и застыл. На него смотрел неизвестный. Это был не маскарад – это было настоящее. Плотного сложения негр в здорово поношенной одежде. Там, куда он собирался, люди одевались именно так. Ни нейлонового белья, ни застежек-молний, ни автомобилей или самолетов. Другой век»<sup>24</sup> («Время для мятежника», дальнейшие цитаты даются по этой публикации).



Но, пожалуй, самый важный мотив, передающий включение героя в эпоху, – это мотив любви и/или дружбы. В таких романах, как «Где-то во времени», «Меж двух времен», «Трудно быть богом» любовь к женщине из прошлой эпохи вынуждает героя к принятию времени, вызывает желание укорениться в эпохе. Ср.:

«Мое присутствие в 1896 году напоминает проникновение чужеродной песчинки в устричную раковину. Чужак для этой эпохи, я мало-помалу покроюсь самозащитной – и поглощающей – оболочкой и постепенно окажусь внутри нее. Со временем моя песчинка обрастет этой эпохой, и я стану совершенно другим существом, позабыв свои корни и ведя жизнь человека этой эпохи» («Где-то во времени»).

В романах «Время для мятежника» эту функцию выполняет дружба Троя Хармона с Робби Шоу и бойцами «черного батальона», которых Трой называет «братство».

В романе «Трудно быть богом» есть оба мотива. Так, дон Румата влюбляется в Киру (правда, любовь к ней заставляет его не укорениться в Арканаре, а стремиться уехать оттуда вместе с Кирой; но, тем не менее, благодаря Кире, герой начинает видеть в Арканаре хоть какие-то ростки человеческого). Изображена также его дружба с бароном Пампой, причем важно, что именно в его компании оказывается дон Румата, когда они едут пировать. Барон Пампа при этом ест за троих, а дон Румата скромно сидит рядом, «обсасывая крылышко цыпленка»<sup>25</sup> (далее в тексте в круглых скобках даются страницы по указанному изданию).

Мы видим, что включение героя в реальную жизнь давно прошедшего века, изображенное с помощью перечисленных мотивов – еды, одежды, крови; темы любви и дружбы, нужно для того, чтобы «...показать прошлое живым. Превратите его в действительность»<sup>26</sup>, где герой, который «знал историю по книгам», «начинал чувствовать ее собственной шкурой...» («Время для мятежника» Г. Гаррисона).

Эта одна из наиболее важных черт фантастического авантюрно-исторического романа – «оживление» истории.

Нужно заметить, что в классическом авантюрно-историческом романе такое «оживление», «очеловечивание» тоже есть. Так, М.М. Бахтин, характеризуя развитие формы исторического времени, пишет о стремлении «перенести историю в реальное, обжитое, конкретизированное, очеловеченное время – бытовое, интимно-психологическое, семейно-биографическое, даже обыденно-жизненное; почувствовать историю в частных комнатах, у очага, в интимных переживаниях, размышлениях и чаяниях частного человека, в семейном быту, в частной человеческой судьбе и т.п. Эти временные ряды были реалистически освоены, <...> измерены живыми человеческими масштабами»<sup>27</sup>.

«Перенесение истории» в «приватные комнаты» – это и есть «оживление истории». Но здесь необходимо понимать, для кого эта история «оживает». Для самого героя классического исторического романа она и так жива, и более того – происходящее не является для него историей. Описанные события являются историей *для читателя*, именно для него автор и старается «оживить» историю. Этот процесс происходит в хронотопе



читателя. В фантастическом варианте исторического романа «оживление истории» происходит в ином хронотопе – во внутреннем мире произведения, история оживает здесь для героя.

Важно и то, что герой попадает в чужую эпоху, как правило, совсем не случайно, он ее *выбирает*, и в основе выбора – личная заинтересованность в этом времени. Так, например, Саймон Морли в «Меж двух времен», участвуя в эксперименте, преследует личные цели: «Чтобы... чтобы увидеть, как один человек отправляет письмо...» (85). Интересно, что и руководитель проекта – доктор Данцигер – тоже проявляет личный интерес к выбранному Саймоном Морли периоду времени:

«Знаете, – с улыбкой сказал Данцигер, – вы вводите меня в искушение. В 1882 году моей матери исполнилось шестнадцать лет. В день ее рождения – 6 февраля – родители и старшая сестра повели ее в театр Уоллака, и именно там она познакомилась с моим отцом. <...> Но если вдруг удастся, Сай, если вы действительно попадете в Нью-Йорк той поры и, стоя незаметно где-нибудь в уголке фойе, увидите их встречу... Раз уж есть одна личная причина, почему бы не появиться и второй? Я был бы очень вам признателен, если бы вы набросали для меня их портреты, какими они были тогда» (93–94).

Герой романа Т. Пауэрса «Врата Анубиса» Брендан Дойль переносится в 1810 г., чтобы послушать лекцию Кольриджа по «Ареопагитике» Мильтона, а заодно «задокументировать биографию» поэта Эшблеса, которым он занимается профессионально.

Трой Хармон – афроамериканец – переносится во времена подготовки Гражданской войны, иначе, как он считает, история изменится и рабство не будет отменено.

Сугубо личные цели перемещения во времени – у героя романа Р. Матсона «Где-то во времени», это страстная любовь к актрисе XIX в. Элизе Маккенна.

Приключения героя в прошлой эпохе, новый статус героя создает и новый тип испытания – возможность / невозможность воспринять историю живой, человеческой, укорениться в ней как в собственном времени; а также между человечностью и «божественным всезнанием и всеведением». Таково смысловое наполнение авантюрного сюжета.

Но испытание на человечность – лишь частный случай авторского эксперимента, испытания философской идеи.

Кстати, именно с экспериментальностью связана такая черта, как «научность», позволившая в свое время назвать систему жанров, куда входит и фантастический авантюрно-исторический роман, «научно-фантастической фантастикой». Экспериментальность и «научность» вводят в произведения исследуемого жанра еще один устойчивый мотив – упоминание имени Эйнштейна, см. показательный пример – фильм реж. О. Липского о путешествии во времени «Я убил Эйнштейна, господина» («Zabil jsem Einsteina, panove»). Эйнштейн (имя или образ) – своеобразный знак, символ иной, неклассической научной парадигмы, где время относительно и зависит от наблюдающего (переживающего) его субъекта, а «стрела времени», соответственно, вполне может менять свое направление.

Испытание идеи в романах неотделимо от испытания персонажей, они



теснейшим образом переплетаются.

Во-первых, ставится проблема вмешательства в исторический ход событий: можно ли это делать с точки зрения моральной, а не только физической? Кто имеет право на это? Каковы цели и мера вмешательства в историю? Не перестанет ли человечество быть тем, что есть, если получить возможность менять свою историю? При этом эксперимент по решению таких проблем могут ставить и персонажи – целая научная группа, как в «Меж двух времен» или «Трудно быть богом», сам герой – как в «Где-то во времени» и т.д.

Как правило, эта идея испытывается словесно, в обсуждениях персонажей, в форме диалога. Сюжетное испытание этой формы идеи встречается довольно редко (в качестве примера можно привести эпизод «взятия языка» из «Попытки к бегству» Стругацких, когда освобождение рабов, сопровождающих Хайру, обернулось их гораздо большим закабалением).

Во-вторых, автор и герои ищут ответы на такие вопросы: а может ли человек оставаться человеком, не вмешиваясь в то, что происходит на его глазах, т.е. под силу ли ему позиция взвешенного и спокойного «абсолютного наблюдателя» (Дж. Финней), Бога?

Эта идея испытывается на уровне сюжета цепью тех исключительных событий, в которые попадает герой. О такого рода испытании говорит в «Попытке к бегству» А. и Б. Стругацких главный герой Саул: «А что вы будете делать, когда придется стрелять? А вам придется стрелять, Вадим, когда вашу подругу-учительницу распнут грязные монахи... И вам придется стрелять, Антон, когда вашего друга-врача забьют насмерть палками молодчики в ржавых касках! И тогда вы озвереее и из колонистов превратитесь в колонизаторов...».

И действительно, во всех фантастических исторических романах герой вынужден принимать решение между невмешательством и помощью близким. Так, Трой Хармон отказывается возвращаться в свое время и остается сражаться на войне, даже зная, что завтра его убьют, потому что «они (солдаты черного батальона – Е.К.) были боевой единицей, одной семьей – лучшие из всех бойцов, с которыми Трью пришлось служить. Братство» и потому, что «он почувствовал, что не может оставаться безучастным среди этих хороших парней, идущих на самоубийство. Его долг перед ними, перед делом, в которое они все верили, предупредить их. Пусть изменится какая-то сносок в толстых книгах, но эти люди заслуживали лучшей участи, чем овечья гибель под ножом мясника». В «Трудно быть богом» Румата, долго терпящий то, что происходит в Арканаре, не выдерживает позиции Бога в тот момент, когда Киру убивают арбалетной стрелой через окно, после чего «...видно было, где он шел»: «Одна арбалетная стрела пробила ей горло, другая торчала из груди. Он взял ее на руки и перенес на кровать. Кира... – позвал он. Она всхлипнула и вытянулась. Кира... – сказал он. Она не ответила. Он постоял немного над нею, потом подобрал мечи, медленно спустился по лестнице в прихожую и стал ждать, когда упадет дверь» (160).

Можно привести множество подобных эпизодов и из других фантастических авантюрно-исторических романов.

Проблема вмешательства в чужое время и чужие события тесно связана с мотивом крови и с мотивом Бога; кровь оказывается знаком живого





человека, человечности вообще, т.е. признаком, позволяющим различать Бога и человека (у Бога крови не бывает), а также объединяющей всех людей субстанцией.

Как уже было сказано, в фантастическом авантюрно-историческом романе испытание идеи не абстрактно, идея испытывается вместе с человеком, и это, как бы парадоксально такое сближение ни выглядело, заставляет нас обратиться к романам Достоевского как источнику, оказавшему заметное влияние на авантюрно-философскую фантастику в целом, и на фантастический авантюрно-исторический роман – в частности.

Согласно М.М. Бахтину, при изображении идеи Достоевский придерживается как минимум двух условий: 1) «всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности»<sup>28</sup>, а «образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него» (99; здесь и далее в тексте, кроме специально оговоренных случаев, в круглых скобках даются страницы по указанному изданию); 2) с изображением идеи у Достоевского связано понятие самосознания героя как «незавершенного ядра личности» и диалогичности мышления («Идея – это ж и в о е с о б ы т и е, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний», 100).

При этом нужно учитывать, что «герой Достоевского – человек идеи; это не характер, не темперамент, не социальный или психологический тип: с такими овнешненными и завершенными образами людей образ полнотенной идеи, конечно, не может сочетаться» (97).

В фантастическом авантюрно-историческом романе самосознание героя, как у Достоевского, не изображено; и герой здесь не характер как «лицо самоопределяющееся, выбирающее собственную роль и в жизни в целом, и в качестве участника отдельного события»<sup>29</sup>, не тип как «готовая форма личности»<sup>30</sup>; но и не «незавершенное ядро личности», а особая форма как совокупность «признаков человеческого мира»<sup>31</sup>. Оттого все наиболее значимые поступки героя теряют индивидуальную окрашенность и проецируются на человечество: см., например, такие высказывания: «Мы люди, и давайте действовать как люди» («Попытка к бегству»); «Ты особый случай, Трой Хармон. Ты не один, а целых два раза поступил так, что заставил меня гордиться принадлежностью к человеческой расе» («Время для мятежника») и т.п. Отсюда – некая усредненность образа героя, его «общечеловечность», определенный схематизм изображения, т.е. то, что Р.И. Нудельман назвал воплощением «“чистых сущностей”»<sup>32</sup> и за что отдельные литературоведы отказывают фантастике в ее претензиях на «высокую» литературность.

Зачастую идея испытывается только «теоретически», т.е. в форме диалогов персонажей; чаще всего – та ее грань, которая связана с проблемой вмешательства в исторический процесс.

Обсуждение теории времени и возможности вмешательства связано с двумя постоянными мотивами: определением времени как реки и упоминанием открытия (или просто имени) Эйнштейна. Иногда такие диалоги почти дословно повторяют друг друга, ср., например, фрагменты дискуссий между героями 1) в романе Дж. Финнея «Меж двух времен» и 2) фильме реж. Р.У. Бейкера «Дом на площади (Я никогда не забуду тебя)» (сценарист Р. Макдугалл):



1) «...Я мог бы говорить и говорить – список открытий Эйнштейна очень внушителен. <...> Однажды он заявил, что наши концепции времени в значительной мере ошибочны. <...> Он говорил, что мы вроде людей в лодке, которая плывет без весел по течению извилистой реки. Вокруг мы видим только настоящее. Прошлого мы увидеть не можем – оно скрыто за изгибами и поворотами позади. Но ведь оно там осталось!.. <...> И мое небольшое дополнение к великой теории Эйнштейна состоит в том, что человек... что человек может и должен суметь сойти с лодки на берег. И пешком пройти вспять к одному из поворотов, оставленных позади» (68–69);

2) Питер: «Генри Джеймс объяснял это так. Вы плывете в лодке по извилистой реке, вы наблюдаете берега, как они уходят вверх по течению, вы проплываете мимо кленовой рощи. Но после того, как вы минуете их, они остаются в прошлом. Теперь вы проплываете мимо поля с клевером, оно становится настоящим. Вам неизвестно, что откроется за следующим поворотом реки. Это могут быть замечательные вещи, но вы не увидите их, пока не пройдете очередной изгиб и не попадете в будущее. Но предположите, что я нахожусь в самолете, я смотрю вниз на все это. Я вижу клены, поле с клевером и все прочее; ваше прошлое, ваше настоящее и ваше будущее. Они видны мне, одному человеку в самолете, и для меня время видится как одно целое».

Иногда сопряжения «реки» и «времени» в романе отрицается (см., например, в романе М. Крайтона «Стрела времени»:

«Сама концепция путешествия во времени не имеет смысла, так как время не течет. На самом деле представление о том, что время проходит – лишь особенность восприятия человеческой нервной системой событий и явлений. В действительности время не проходит – проходим мы. Само время инвариантно. Оно просто есть. Поэтому прошлое и будущее не являются различными местами, как, например, Нью-Йорк и Париж. И так как прошлое не является местом, вы не можете попасть туда»),

но обсуждение такого представления о времени все-таки есть.

Диалоги, в которых испытывается идея, могут быть обширными, пространственными, а могут и сокращаться до минимума. Сокращение происходит, как правило, в средних и малых жанрах: см., например, в новелле Г. Катнера «Лучшее время года» разговор Оливера и композитора из будущего Сенбе о возможности изменения истории и предотвращения катастрофы и последующей эпидемии; вступление в новелле Р. Шекли «Три смерти Бена Бакстера». В «Целителе» Т. Томаса герою Ганту и разговаривать-то не с кем – его окружают доисторические люди, но его монолог вполне диалогизирован: «Кивнув собственным мыслям, Гант двинулся вверх по тропе к своей пещере»<sup>33</sup>.

Итак, для сюжета фантастического авантюрно-исторического романа, построенного на основе перемещения героя в прошлое, характерно сочетание авантюристичности и экспериментальности, испытание человека и идеи (сюжетное и дискурсивное), а также комплекс устойчивых мотивов.



## Время и пространство в фантастическом авантюрно-историческом романе

Поскольку мы говорим об историческом романе, хотя и об особой, фантастической, его разновидности, то тезис о доминировании здесь формы исторического художественного времени не требует доказательств. Однако эта форма весьма специфична, ведь нарушается одна из важнейших его характеристик – необратимость (другие его признаки – линейность, непрерывность, бесконечность и всеобщность<sup>34</sup>). Кроме того, историческое художественное время почти не выступает в романах анализируемого типа в чистой форме; оно сращено со всеми прочими.

Во-первых, оно связано с природно-циклическим временем. Герой падает не просто в прошлую эпоху, а в конкретный промежуток времени, в конкретный день (иногда главы романа в качестве названия имеют даты – день, месяц и год). Как мы увидим дальше, автору важно не просто изобразить эту эпоху, а «укоренить» в ней героя, заставить его прожить этот день или дни, и потому нужно изобразить его ощущения от чужого ему времени – погоду, впечатления от города, людей, одежды, надетой на героя, еды и т.п.

Таким образом, историческое время соединяется еще и с бытовым (семейно-бытовым), а также биографическим временем – временем жизни героя. Это отражается и в композиции романа. Как правило, в ней есть своего рода пролог – описание жизни героя до его перемещения в чужую эпоху, а в случае возвращения героя в свой век – и эпилог. В этих обрамляющих частях изображена обыденная, частная жизнь героя, нарушаемая его путешествием в чужую эпоху.

Во время пребывания в чужом времени структура художественного времени еще усложняется. С одной стороны, автор стремится показать обыденную жизнь в прошлом веке (и это дальнейшее развитие формы биографического и бытового времени), ритуалы и «маленькие церемонии» (Дж. Финней), принятые в этой жизни, а с другой стороны, пребывание в чужой эпохе и испытание героя – это время авантюрное, выпадающее из обычного течения времени<sup>35</sup>. С ним связаны все типические авантюрные мотивы: похищение, побег, преследование, подслушивание и подсматривание, переодевание и ряд других.

Это испытание особого рода – испытание «бытом» эпохи, что и ведет к сращению авантюрного и бытового времени.

Автору необходимо представить жизнь прошлой эпохи как ценность для героя. И потому в романе появляется изображение частной жизни – семьи, друзей, любимых людей, детей и т. п. Но в то же время, фантастический авантюрно-исторический роман не изображает исторических деятелей (при том, что какие-то из них, живущие в изображенную эпоху, обязательно упоминаются). Ни один из исторических деятелей не является актантом такого типа романа, что резко отличает фантастический вариант от классического авантюрно-исторического романа.

И, наконец, историческое время испытывает на себе влияние мифопоэтической формы времени, которое вносит в этот временной художественный гибридный свойство обратимости. «Мифическое время... прерывно, конечно и обратимо», причем, как отмечает Н.Д. Тамарченко, в литературе

Нового времени и более поздней, эта форма времени может быть связана с «критикой Истории»<sup>36</sup>.

Образным воплощением сочетания исторического и мифопоэтического времени в фантастическом авантюрно-историческом романе становится сопоставление течения времени с рекой, о котором мы уже говорили выше.

Восприятие времени как реки – известный и довольно хорошо разработанный литературный мотив. Этот образ, вероятно, восходит к гераклитовскому пониманию движения времени, выраженному в формуле «все течет, подобно реке»<sup>37</sup>, и в фантастическом авантюрно-историческом романе позволяет совместить два противоположных представления о времени.

Во-первых, образ реки в некоторых случаях синонимичен образу пути, причем пути, имеющему направление и исток; и в этом смысле река символизирует время истории (ср. понятие «стрелы времени» в физике). Это позволяет актуализировать такие характеристики художественного исторического времени, как линейность и непрерывность.

Совершенно не случаен синонимичный реке образ дороги в рассматриваемых нами произведениях. Так, в «Трудно быть богом» это анизотропное шоссе, открыто сопоставляемое с историей: «Шоссе было анизотропное, как история. Назад идти нельзя. А он пошел» (161), в романе «Время для мятежника» это Дорога – путь в Вашингтон и одновременно способ (канал) переправки беглых негров (так в тексте романа!) в безопасное место. Довольно любопытна визуализация образа дороги-времени в фильме «Дежа вю» (реж. Т. Скотт), где герой едет по современному шоссе и в то же время, с помощью прибора, охотится за преступником, едущим по тому же самому шоссе, только в прошлом.

Во-вторых, река связана с природно-циклическим временем, т.е. с сезонными разливами, зависимостью от них земледелия, плодородия и пр. Это, в свою очередь, отсылает нас уже не к историческому времени, а к мифопоэтическому, одной из характеристик которого является обратимость.

Не забудем отметить и важный для нас профетический характер реки. Среди различных символических значений реки В.Н. Топоров называет «силу прорицания» и пишет, что «в древней Англии реки, в частности, почитались и за их пророческие свойства»<sup>38</sup>. Прорицание, т.е. заглядывание в будущее с помощью речного потока, – это и есть попытка сопряжения двух отстоящих друг от друга эпох.

Таким образом, мы видим, что в образе Времени-реки есть отголоски противопоставления «сакральное – профанное», присущее мифопоэтическому и историческому времени.

Мифопоэтическое время связано также со временем эксперимента. Упоминание о времени-реке появляется всегда там, где герою объясняют условия эксперимента по перемещению во времени.

На связь исторического и мифопоэтического времени указывает и тот факт, что прошлая эпоха изображается изнутри, с внутренней точки зрения героя. Так же и в мифе: «...мир мифа... строится в т. н. «обратной перспективе», т.е. его события воспринимаются изнутри»<sup>39</sup>.

Подводя итог, мы можем сказать, что историческое время в фантастическом авантюрно-историческом времени не выступает в чистом виде; это



сложная форма времени, образованная сращением целого ряда других художественных форм времени.

В тесной связи с художественным временем следует рассматривать художественное пространство, т.к. эти две формы образуют хронотоп именно в бахтинском понимании, как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом». Хронотоп исторического романа полностью характеризуется так, как писал о нем Бахтин: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>40</sup>.

Поэтому в фантастическом авантюрно-историческом романе очень важны те пространственно-архитектурные сооружения, которые существуют в обе изображенные исторические эпохи: Эмпайр Билдинг, Дакота в Нью-Йорке («Меж двух времен»), отель «Дель Коронадо» в Сан-Франциско («Где-то во времени»), здание чебуречной на Покровке в Москве, бывшее ранее кондитерской «Шик де Пари» (Б. Акунин «Детская книга») и т.п.

Их изображение важно не только для того, чтобы создать образ исторического времени и показать связь времен. Такие здания и такие пространственные части обладают свойством быть границей между эпохами. Поэтому основное место действия в фантастическом историческом романе, как правило, – это одно из таких хронотопических сооружений, где «пространство... втягивается... в движение истории».

### **Субъектно-речевая структура и «неготовая» история в фантастическом авантюрно-историческом романе**

Повествование всегда ведется с точки зрения героя, а иногда и им самим, например, в форме рукописи.

Здесь мы наблюдаем традиционные для классического исторического романа композиционно-речевые формы: исторические справки и комментарии, которые даются, как правило, в форме страниц учебников, фрагментов лекций и т.п.

На субъектно-речевую структуру фантастического авантюрно-исторического романа влияет также экспериментальность такого типа произведений. Проведение эксперимента, его сущности и условий в романах этого жанра должно быть объяснено, поэтому с неизбежностью в структуру композиционно-речевых форм вводятся фрагменты «научного дискурса».

Важная композиционно-речевая форма в фантастическом авантюрно-историческом романе – дискуссия как испытание идеи в слове; в сочетании с авантюрным испытанием «человека в человеке», о которых шла речь выше.

Но, пожалуй, самое важное в субъектно-речевой структуре фантастического авантюрно-исторического романа – это специфика кругозора героя. Под кругозором в данном случае будем понимать тот предметный, окружающий героя мир, который дан изнутри сознания героя как «пред-

мет... жизненной направленности»<sup>41</sup>.

Он – двойной: он охватывает не только настоящее героя, но и мир исторического прошлого, чужую эпоху, т.е. приобретает больший объем, чем у героя классического авантюрно-исторического романа.

Кроме того, что герой обладает историческим знанием о прошедшей эпохе, получая его в самых различных формах (что специально изображено), он еще имеет *личное отношение* к той эпохе, куда собирается отправиться (о чем мы уже говорили выше).

Но есть еще одна особенность: чужая эпоха входит в кругозор героя не сразу, а минуя определенные этапы. При перемещении в чужой для него период времени герой как бы по инерции продолжает воспринимать окружающее в качестве иллюстрации к своему знанию, как фон, картинку или фотографию. И потому встреченные им живые люди вносят резкий диссонанс в его сознание; герой воспринимает их амбивалентно – одновременно как живых и как уже умерших. Дойль Брендан во «Вратах Анубиса»: «Дойль замороженно уставился вослед, думая с благоговейным трепетом, что веселая пара в повозке, мельком увиденная им сквозь придорожные кусты ивняка, была мертва уже за сто лет до его рождения»<sup>42</sup>.

Но чем дальше, тем более обживается герой фантастического авантюрно-исторического романа в прошлой эпохе, включается в ее живую ткань, инкорпорируется. Этот процесс изображается с помощью комплекса устойчивых мотивов, о которых мы уже говорили: мотивы крови, еды, переодевания, темы частной жизни и т.п. Таким образом, можно сказать, что расширение кругозора героя (его удвоение) проходит этапы от отвлеченного знания об эпохе к живому ее восприятию. А это уже не только увеличение объема, но и качественное изменение кругозора.

Одна из функций двойного кругозора – «оживление» эпохи – явление, которого мы уже коснулись ранее и отметили, что эпоха «оживает» не только для читателя, но в первую очередь – для героя. Парадоксальное ощущение героем истории как «живой», текущей современности создает совершенно новый предмет изображения – *неготовую историю*, какой не может быть в классическом авантюрно-историческом романе.

Такое несовпадение, нетождественность истории самой себе диктует разные способы разрешения противоречия: от вмешательства в исторический процесс и «переписывания» исторического события до появления альтернативных миров, где история пошла по другому пути.

### **Граница между миром автора и читателя и миром героя в фантастическом авантюрно-историческом романе**

Эксперимент как «исследовательско-преобразовательная деятельность»<sup>43</sup> ставит читателя в позицию наблюдателя, экспериментатора и тем самым четко разграничивает два хронотопа: мир читателя и мир героя. Характер этих миров и граница между ними имеют различную природу и предполагают вполне рациональную («научную») оценку происходящих событий. Сама постановка проблемы – перемещение во времени, вмешательство в исторический процесс и мера этого вмешательства – носит не просто философский, но глобально-философский характер, т.к. касается всего человечества в целом. Каждый конкретный человек принадлежит



истории, и поэтому ее изменение имеет следствием изменение жизни любого человека.

В то же время, авантюрный сюжет «включает» читателя во внутренний мир произведения, заставляя сопереживать герою и другим персонажам. Такое соотношение приватного и глобального говорит об особом статусе фантастической литературы XX в. и в частности – фантастического авантюрно-исторического романа. Кроме того, здесь очевидно влияние философской повести.

При этом перемещение во времени должно восприниматься читателем как событие, на самом деле происходившее с героем. Это не сон и не галлюцинация, не плод большой фантазии – это реальный научный эксперимент и реальное событие. Исключение, пожалуй, составляет лишь один роман – «Где-то во времени» Р. Матесона, в котором автор пытается играть разными формами фантастики<sup>44</sup>.

Статус достоверного события придает некоторым романам основная повествовательная форма – рукопись героя. Эту же функцию выполняют реальные исторические документы, включенные в роман. В «Меж двух времен», например, это фотографии и рисунки (как бы принадлежащие герою) различных реально существующих зданий – в разных эпохах.

Эта «достоверность», а также отсутствие иносказательности и сатирического фокуса изображения (при том, что романы вполне могут содержать критику современной автору действительности, в особенности – господствующих в ней социальных и политических идей) – существенная черта не только рассматриваемого типа романов, но и всей авантюрно-философской фантастики в целом.

В качестве итога выразим надежду, что описанная инвариантная структура фантастического авантюрно-исторического романа даст возможность более строго подойти к определению жанров авантюрно-философских произведений XX в., увидеть жанровый смысл произведений и его вариаций в русле «собственной изменчивости жанра» (М.М. Бахтин).

<sup>1</sup> Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 277–278.

<sup>2</sup> Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века (проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 6.

<sup>3</sup> Книжный ряд – жанры // Мир фантастики. URL: <http://www.mirf.ru/articles.php?id=20> (дата обращения 30.03.2015).

<sup>4</sup> Петухова Е., Черный И. Современный русский историко-фантастический роман. М., 2003.

<sup>5</sup> Лобин А.М. Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа. Ульяновск, 2008.

<sup>6</sup> Козьмина Е.Ю. Жанровые традиции фантастического исторического романа в авантюрно-философской фантастике XX века // Folia Litteraria Rossica: Acta Universitatis Lodzianensis. Issue 5. Łódź, 2012. P. 120–129.

<sup>7</sup> Артемова С.Ю., Миловидов В.А. Внутренняя мера жанра // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 40–41.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 185–348; Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопро-



сы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447–483; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407; Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1997. С. 159–206.

<sup>9</sup> Стругацкие А. и Б. Попытка к бегству. URL: <http://lib.ru/STRUGACKIE/popytkabeg.txt> (дата обращения 27.03.2015).

<sup>10</sup> Тмарченко Н.Д. Авантюрная литература // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 8–9.

<sup>11</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000. С. 76.

<sup>12</sup> Финней Дж. Меж двух времен. М., 1972. С. 249.

<sup>13</sup> Булычев К. Подземелье ведьм // Юность. 1987. № 5. С. 36.

<sup>14</sup> Матесон Р. Где-то во времени. URL: [http://aldebaran.ru/author/mateson\\_richard/kniga\\_gde\\_to\\_vo\\_vremeni/](http://aldebaran.ru/author/mateson_richard/kniga_gde_to_vo_vremeni/) (дата обращения 27.03.2015).

<sup>15</sup> Иванов А. Географ глобус пропил. М.; СПб., 2008. С. 386.

<sup>16</sup> Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937. С. 214.

<sup>17</sup> Тмарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Путешествие в другую эпоху. М., 1998. С. 79.

<sup>18</sup> Пропи В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005. С. 276.

<sup>19</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 56.

<sup>20</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 64.

<sup>21</sup> Топоров В.Н. Еда // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 428.

<sup>22</sup> Пропи В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005. С. 276–277.

<sup>23</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003. С. 69.

<sup>24</sup> Гарризон Г. Время для мятежника. URL: <http://readr.ru/garri-garrison-vremya-dlya-myategnika.html> (дата обращения: 08.05.2014).

<sup>25</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу; Второе нашествие марсиан. М., 1997. С. 75.

<sup>26</sup> Крайтон М. Стрела времени. URL: [http://www.modernlib.ru/books/krayton\\_maykl/strela\\_vremeni/](http://www.modernlib.ru/books/krayton_maykl/strela_vremeni/) (дата обращения: 08.05.2014).

<sup>27</sup> Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3. М., 2012. С. 270.

<sup>28</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 10.

<sup>29</sup> Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 253.

<sup>30</sup> Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 255.

<sup>31</sup> Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 278.

<sup>32</sup> Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 7. М., 1972. Стлб. 890.

<sup>33</sup> Томас Т. Целитель // Лалангамена. М., 1985. URL: [http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/92109/18/Lalangamena\\_%28sbornik%29.html](http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/92109/18/Lalangamena_%28sbornik%29.html) (дата обращения: 08.05.2014).

<sup>34</sup> Тмарченко Н.Д. Историческое время // Поэтика: словарь актуальных тер-



минов и понятий. М., 2008. С. 88–89.

<sup>35</sup> Тамарченко Н.Д. Авантюрное время // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 9–10.

<sup>36</sup> Тамарченко Н.Д. Мифопоэтическое время // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 125.

<sup>37</sup> Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 177.

<sup>38</sup> Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 376.

<sup>39</sup> Тамарченко Н.Д. Мифопоэтическое время // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 125.

<sup>40</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 235, 234.

<sup>41</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003. С. 173.

<sup>42</sup> Пауэрс Т. Врата Аноубиса. URL: [http://royallib.com/book/pauers\\_tim/vrata\\_anubisa.html](http://royallib.com/book/pauers_tim/vrata_anubisa.html) (дата обращения: 08.05.2014).

<sup>43</sup> Абушенко В.Л. Эксперимент // Новейший философский словарь. Минск, 1998. С. 838.

<sup>44</sup> Козьмина Е.Ю. Готическая традиция в романе Р. Матесона «Где-то во времени»: пограничный образ мира // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 75–86.

## References

1. Tamarchenko N.D. Fantastika avantyrno-filosofskaya [Adventure-Philosophical Fantastic]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 277–278.
2. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka (problemy poetiki syuzheta i zhanra)* [Russian Tale of the Silver Age (Problems of Poetics of a Plot and a Genre)]. Moscow, 2007, p. 6.
3. Knizhnyy ryad – zhanry [Book Series – Genres]. *Mir fantastiki* [Fantasy World]. Available at: <http://www.mirf.ru/articles.php?id=20> (accessed 30.03.2015).
4. Petukhova E., Chernyy I. *Sovremennyy russkiy istoriko-fantasticheskiy roman* [Modern Russian Historical Fantastic Novel]. Moscow, 2003.
5. Lobin A.M. *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyy syuzhet sovremennogo istoriko-fantasticheskogo romana* [Narrative Space and Main Plot of the Modern Historical Fantastic Novel]. Ulyanovsk, 2008.
6. Koz'mina E.Yu. Zhanrovye traditsii fantasticheskogo istoricheskogo romana v avan-tyurno-filosofskoy fantastike XX veka [The Genre Transformation of the Historical Novel in the Adventure-Philosophical Fiction of the 20<sup>th</sup> Century]. *Folia Litteraria Rossica: Acta Universitatis Lodziensis*. Issue 5. Łódź, 2012, pp. 120–129.
7. Artemova S.Yu., Milovidov V.A. Vnutrennyaya mera zhanra [Internal Measure of a Genre]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 40–41.
8. Bakhtin M.M. Formal'nyy metod v literaturovedenii [The Formal Method in Literary Scholarship], in: Bakhtin M.M. *Freydizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i* [Freudianism. The Formal Method in Literary



Scholarship. Marxism and Philosophy of Language. Articles]. Moscow, 2000, pp. 185–348.

9. Bakhtin M.M. Epos i roman [Epic and Novel], in: Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 447–483.

10. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics], in: Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 234–407.

11. Bakhtin M.M. Problema rechevykh zhanrov [Problems of Speech Genres], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 5* [Collected Works. Vol. 5]. Moscow, 1997, pp. 159–206.

12. Strugatskie A. i B. *Popytka k begstvu* [Escape of Attempt]. Available at: <http://lib.ru/STRUGACKIE/popytkabeg.txt> (accessed 27.03.2015).

13. Tamarchenko N.D. Avantyrnaya literatura [Adventure Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 8–9.

14. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Creativity], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 2* [Collected Works. Vol. 2]. Moscow, 2000, p. 76.

15. Finney J. *Mezh dvukh vremen* [Time and Again]. Moscow, 1972, p. 249.

16. Bulychev K. Podzemel'e ved'm [Witches Cave], *Yunost'*, 1987, no. 5, p. 36.

17. Matheson R. *Gde-to vo vremeni* [Somewhere in Time]. Available at: [http://aldebaran.ru/author/mateson\\_richard/kniga\\_gde\\_to\\_vo\\_vremeni/](http://aldebaran.ru/author/mateson_richard/kniga_gde_to_vo_vremeni/) (accessed 27.03.2015).

18. Ivanov A. *Geograf globus propil* [The Geographer Drank His Globe Away]. Moscow; St. Petersburg, 2008, p. 386.

19. Lévy-Bruhl L. *Sverk'estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Supernatural in Primitive Thinking]. Moscow, 1937, p. 214.

20. Tamarchenko N.D., Strel'tsova L.E. *Puteshestvie v druguyu epokhu* [Travel to Another Era]. Moscow, 1998, p. 79.

21. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of Fairy Tales]. Moscow, 2005, p. 276.

22. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997, p. 56.

23. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997, p. 64.

24. Toporov V.N. Eda [Food]. *Mify narodov mira: entsiklopediya: v 2 t. T. 1* [Myths of the World: Encyclopedia: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1991, p. 428.

25. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of Fairy Tales]. Moscow, 2005, pp. 276–277.

26. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 1* [Collected works. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 69.

27. Harrison H. *Vremya dlya myatezhnika* [Rebel in Time]. Available at: <http://readr.ru/garri-garrison-vremya-dlya-myatezhnika.html> (accessed: 08.05.2014).

28. Strugatskiy A., Strugatskiy B. Trudno byt' bogom [Hard to be a God], in: Strugatskiy A., Strugatskiy B. *Trudno byt' bogom; Ponedel'nik nachinaetsya v subbotu; Vtoroe nashestvie marsian* [Hard to be a God; Monday Begins on Saturday; The Second Invasion from Mars]. Moscow, 1997, p. 75.



29. Crichton M. *Strela vremeni* [Timeline]. Available at: [http://www.modernlib.ru/books/krayton\\_maykl/strela\\_vremeni/](http://www.modernlib.ru/books/krayton_maykl/strela_vremeni/) (accessed 08.05.2014).
30. Bakhtin M.M. K "Romanu vospitaniya" [To "The Novel of Education"], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 3* [Collected Works. Vol. 3]. Moscow, 2012, p. 270.
31. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1979, p. 10.
32. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2004, p. 253.
33. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2004, p. 255.
34. Tamarchenko N.D. Fantastika avantyrno-filosofskaya [Adventure-Philosophical Fantastic]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 278.
35. Nudel'man R.I. Fantastika [Fantastic]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: v 9 t. T. 7* [Concise Literary Encyclopedia: in 9 vols. Vol. 7]. Moscow, 1972, column 890.
36. Thomas T. Tselitel' [Healer]. *Lalangamena*. Moscow, 1985. Available at: [http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/92109/18/Lalangamena\\_%28sbornik%29.html](http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/92109/18/Lalangamena_%28sbornik%29.html) (accessed 08.05.2014).
37. Tamarchenko N.D. Istoricheskoe vremya [Historical Time]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 88–89.
38. Tamarchenko N.D. Avantyrnoe vremya [Adventurous Time]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 9–10.
39. Tamarchenko N.D. Mifopoeticheskoe vremya [Mythopoetic Time]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 125.
40. *Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov* [The Fragments of the Early Greek Philosophers]. Part 1. Moscow, 1989, p. 177.
41. Toporov V.N. Reka [River]. *Mify narodov mira: entsiklopediya: v 2 t. T. 2* [Myths of the World: Encyclopedia: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow, 1991, p. 376.
42. Tamarchenko N.D. Mifopoeticheskoe vremya [Mythopoetic Time]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 125.
43. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics], in: Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 235, 234.
44. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 1* [Collected Works. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 173.
45. Powers T. *Vrata Anubisa* [The Anubis Gates]. Available at: [http://royallib.com/book/pauers\\_tim/vrata\\_anubisa.html](http://royallib.com/book/pauers_tim/vrata_anubisa.html) (accessed 08.05.2014).
46. Abushenko V.L. Eksperiment [Experiment]. *Noveyshiyy filosofskiy slovar'* [Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, 1998, p. 838.
47. Kozmina E.Yu. Goticheskaya traditsiya v romane R. Matesona "Gde-to vo vremeni": pogranichnyy obraz mira ["Gothic" Tradition in R. Matheson's Novel "Somewhere in Time": An Image of the World's Border]. *Novyy filologicheskiy vestnik*,



2014, no. 3 (30), pp. 75–86.

**Козьмина Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научные интересы: жанрология; авантюрно-философская фантастика XX в.; роман-антиутопия.

E-mail: [klen063@gmail.com](mailto:klen063@gmail.com)

**Kozmina Elena Yu.** – Candidate of Philology, an assistant professor at the Department of the Russian Language, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Research interests: genre studies, philosophical adventure fantastic literature of the 20<sup>th</sup> century; the anti-utopian novel.

E-mail: [klen063@gmail.com](mailto:klen063@gmail.com)



О.В. Дрейфельд (Кемерово)

## «ИРРЕАЛЬНОСТЬ» ВООБРАЖАЕМОГО МИРА ГЕРОЯ И «НЕКЛАССИЧЕСКАЯ» ЛИТЕРАТУРА XX В.

**Аннотация.** В статье описывается «воображаемый мир героя» как явление поэтики эпического произведения в его взаимосвязи с эстетическими принципами неклассической литературы XX в. Субъективное восприятие реальности и границы личных воспоминаний – наиболее важная эстетическая и жизненная проблема, которая интересует эпическую литературу в течение XX в. Для обозначения реальности, созданной воображением персонажа (сны, галлюцинации, грезы, мечты, мираж, воспоминания и т.д.), мы предлагаем использовать понятие «воображаемый мир героя». Воображаемый мир героя – особый тип «хронотопа» («мира в мире») и своего рода фокализация, которая определяет кругозор героя. Актуальность воображаемого мира героя в «неклассической» литературе XX в. обусловлена повышенной рефлексивностью «неклассического» искусства – с его желанием не только отображать действительность, но и наблюдать процесс собственного становления.

**Ключевые слова:** воображаемый мир героя; ирреальное; М. Павич; «Корсет»; Х. Кортасар; «Непрерывность парков»; неклассическая литература XX в.

O.V. Dreyfeld (Kemerovo)

## Unreality of the Imaginary World of a Character and a Non-Classical Literature of the 20<sup>th</sup> Century

**Abstract.** The article gives the description of the “imaginary world of a character” as a phenomenon of epic poetic in its relationships with aesthetic principles of a non-classical literature of the 20<sup>th</sup> century. Subjective perception of reality and the limitations of individual memories are the most important aesthetic and life problem which is interesting to epic literature in the twenty century. To denote of reality created by imagination of a character (dreams, hallucinations, daydreams, reveries, a mirage, memories etc.), we propose to use a concept of “imaginary world of a character”. The imaginary world of a character is the special type of a “chronotope” (“world within a world”) and kind of a focalization that determines a characters horizon. The relevance of the imaginary world of a character in “non-classical” literature of the 20<sup>th</sup> century is caused by increased reflexivity of “non-classical” art – by its desire not so much to reflect the reality but to track the process of its own becoming.

**Key words:** imaginary world of a character; surreal; M. Pavich; “Corset”; H. Cortazar; “Continuity of parks”; non-classical literature of the 20<sup>th</sup> century.

«Ирреальность» – это 1) онтологическое свойство объектов или действительности в целом, означающее их фактическое отсутствие в реальности; 2) оценка, которая дана определенному онтологическому состоянию / явлению с позиции действительности / недействительности его существования.

Что представляет собой «ирреальное» как явление поэтики литературного произведения?

Действительность, предстающая перед читателем как «мир персона-



жей», как известно, условно реальна, т.е. является «возможным миром» (по отношению к «действительному»). «Вымышленность» мира, в котором существуют персонажи художественного произведения, ставит перед эстетикой вопрос о степени жизнеподобия этого мира по отношению к реальной действительности. Определение степени жизнеподобия условно реальной действительности в литературном произведении относительно фактической реальности, как известно, производится в эстетике при помощи категории «условность»<sup>1</sup>. Так называемая «первичная условность» отражает ту степень жизнеподобия, которая в целом не противоречит конвенциональным представлениям о фактической, наличной действительности. Так называемая «вторичная условность» отражает разные градации нарушения жизнеподобия в изображенной реальности произведения. Это воссозданное художественным способом впечатление того, что изображенная в произведении действительность отчетливо не соответствует конвенциональным (общепринятым) представлениям о реальности, традиционно схватывается в литературоведении с помощью понятия «фантастическое». Разные способы нарушения жизнеподобия создают в произведении образы действительности, успешно соотносимые в литературоведении с рядом устойчивых форм: «чудесной» реальностью, «гротескным» миром, «сновидческой» реальностью, подчеркнута семиотизированной реальностью (например, аллегорической, символической, эстетической)<sup>2</sup>.

По замечанию Е. Фарино, «в произведении искусства, несмотря на его собственную фиктивность или условность, возможна своя сфера реальности и своя сфера фикции»<sup>3</sup>. В этом случае «ирреальность» как оценка действительности открывается персонажам и повествующим субъектам и сама становится предметом изображения. Например, изучая суть «фантастического», Ц. Тодоров делает акцент на том, что невозможность определения героем происходящих событий как «чудесных» или «реальных» формирует рефлексию читателя над «фантастикой» как явлением<sup>4</sup>. Основными формами опыта героя, открывающими «ирреальность» отдельных слов действительности, являются встречи с «чудесной» («сверхъестественной») реальностью, с «реальностью» сновидения, видения или воспоминания, с «виртуальным миром», с «воображаемым миром» (в грезе, мечте, галлюцинации, мираже), с возникающим в воображении персонажа-творца вымышленным миром произведения.

Сюжетное событие контакта персонажа с «ирреальным» поляризует «реальное» (с одной стороны) и «чудесное», «воображаемое», «иллюзорное», «вымышленное» (с другой) в архитектонике эстетического объекта. Это определяет не только возникновение во внутреннем мире произведения «частных» (М.М. Бахтин) хронотопов («чудесного мира», «воображаемого мира», «вымышленной реальности», «реальности сновидения»), но и появление особых композиционно-речевых форм, и трансформацию субъективной структуры. Наименее изучен, на наш взгляд, вопрос о взаимосвязи изображенного в произведении сюжетного события контакта персонажа с «ирреальным» и «жанра».

Предлагаемая статья посвящена такому явлению поэтики литературного произведения, как «воображаемый мир героя». Этим словосочетанием (не закрепленным в теории литературы за другими объектами) мы предлагаем обозначить тот слой реальности, который в изображенном



мире литературного произведения представляет собой продукт сознательного или бессознательного образотворчества героя. Этот образ реальности может разворачиваться в форме сновидения, грезы, мечты, галлюцинации, миража, возникающего в воображении персонажа-творца образа произведения, «виртуального мира», воспоминания.

Множество этих конкретных форм объединяет то, что ценностно значимый для автора познавательного-этического (а в отдельных случаях и эстетический) опыт героя при их посредничестве разворачивается в образ мира. Изображение героя в этом случае сопровождается намеренным акцентированием активности воображения, присущей ему.

При этом модальность возможного, желаемого, воспоминаемого, воображаемого, субъектом которой автор делает героя, не просто называется повествующим субъектом, а тяготеет к оформлению в образ реальности, занимающий положение особого «слоя» в изображенном автором мире. Это значит, что внутри образа реальности, созданного автором, появляется образ реальности, отнесенный к осознанно или бессознательно воображаемому герою («мир в мире»).

Исторически последним этапом, сделавшим воображаемый мир персонажа *характерной частью* изображения человека, является тот, который представлен в эпических произведениях «неклассической» литературы XX в. Выделение «неклассического» этапа стадии «художественной модальности» в развитии литературы предложено С.Н. Бройтманом. В его концепции традиционное для отечественной «истории литературы» деление на «модернизм» и «постмодернизм» обобщается с точки зрения исторической поэтики: «...то, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха не только со своими полюсами, но и с поступательной логикой развития»<sup>5</sup>.

По замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, в искусстве «неклассического» периода происходит «новое перемещение точки зрения – скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним»: «...внимание художника прежде всего сосредоточилось на внешней реальности, затем – на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное»<sup>6</sup>.

Литературоведческая рефлексия показывает, что так называемая «неклассическая» литература XX в. действительно открывает новый способ изображения мира и человека: *мир* изображается как «внешнее», перешедшее во «внутреннее» пространство сознания *изображаемого субъекта*. Приведем некоторые высказывания, разворачивающие эту идею: «Внешние события <...> утрачивают какое-либо преимущество по сравнению с «содержаниями сознания» и служат лишь толчком, высвобождающим внутренние процессы»<sup>7</sup> (Э. Ауэрбах о «Поездке к маяку» В. Вулфа); «Всегда сознание было «внутренним миром», теперь у Пруста мир оказался внутри сознания»<sup>2</sup> (С.Г. Бочаров о М. Прусте); по замечанию Ж.-П. Сартра, даже фантастическая литература этого этапа открывает в качестве предмета изображения не «трансцендентное» (как у романтиков) или социальное (как у реалистов), а «внутреннюю сферу» человека<sup>8</sup>. При таком подходе «явления, принадлежащие к внутреннему миру героя, происходящие в его сознании <...> рассматриваются <...> как не менее, а иногда и более



реальные, чем окружающая их действительность»<sup>10</sup>. Такое представление о мире и человеке, характерное для литературы «неклассического» периода, реализует принцип «художественной модальности», выделенный С.Н. Бройтманом как «порождающий принцип» эпохи «антитрадиционализма» (с присущей ему «подвижностью», «относительностью» границ сознания субъектов как героиню, так и авторского планов), с «негарантированностью положения человека в мире» (т.е. подвижностью субъектной и социальной идентичности), а также «вероятностно-множественным началом», заложенным в сюжетной ситуации и опирающимся на «самостоятельную ценность внутреннего действия»<sup>11</sup>.

Воображаемый мир героя как элемент архитектоники литературного произведения, на наш взгляд, входит в область явлений, чрезвычайно близких «порождающему принципу» эпохи «художественной модальности». Представляя собой «форму посягательства на реальный мир» (Д. Максимов), суть которой, как мы полагаем, связана с переживанием скрытых от субъекта в реальности смыслов, воображаемый мир героя расшатывает границы между «объективно реальным» и «возможно реальным». Создание образа реальности и бессознательное воображение реализуют движение персонажа к границам «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой» отмеченное М.М. Бахтиным как характерное для этой эпохи<sup>12</sup>.

Поскольку осознание скрытых смыслов может носить характер опыта, «восполняющего» субъекта, но может быть изображено и как «расподбляющий» субъекта опыт переживания мира, размыванию будут подвергаться не только границы «объективно реального» и «возможно реального», но и границы субъектной идентичности героев («я» и «не-я», я и «образа я»).

Например, в новелле М. Павича «Корсет» существенно изначальное несовпадение образов друг друга и самих себя в кругозорах героев-любовников: героиня уверена, что они давно знакомы и у них есть общее прошлое; герой не только ведет себя с ней, как с незнакомой женщиной, но вообще сомневается в возможности идентичности и точного знания («Я не знаю, кто такой я сам, а не то что кто ты» – «Да и ты сама не знаешь, кто ты...»), здесь и далее цитируется в пер. с сербского Н. Вагаповой<sup>13</sup>).

Ценность внутреннего мира героини и даже ее мастерство в музыке неполны, подчинены в восприятии возлюбленного внешности как чему-то эстетически не завершенному и нуждающемуся в до-сотворении. Такая «пластичность» представлений об идентичности человека ведет к тому, что воображающий герой начинает через образ *чужого* тела, *чужого* языка чувственности и *чужого* жизненного опыта изменять свою возлюбленную, подчиняя ее образу авантюрной любовницы, персонажа драматической любовной истории из семейного прошлого – своей тетки Анастасии («он вдруг начал обучать меня разным фокусам. <...> Потом он стал мне давать уроки кулинарного искусства». – «С новой прической на пробор я была как две капли воды похожа на его тетку»).

Постепенно значимость «внешнего» («я-для-другого») в ценностном кругозоре героини усиливается («гораздо важнее, как выглядишь со стороны, чем как себя ощущаешь»), и она сама соблазняется желанием вжиться в образ трагической красавицы, у нее возникает желание, не теряя себя, пережить любовный опыт другой женщины, образ которой эстетизирован





в семейной легенде, портрете, внешности и костюмах. Однако оказывается, что такое вживание в телесный облик и опыт «другого» чревато потерей собственного облика и утратой самоидентификации.

Войдя в воображаемый мир своего возлюбленного в любовно-авантюрном образе, героиня переживает разрыв между планом «внутреннего самоощущения» и «внешней выраженности»: вместо собственного отражения в зеркале она неожиданно и буквально видит образ умершей красавицы.

В новелле М. Павича чудесная мотивировка сразу же снимается: отражение в зеркале – это сама героиня, соединившая в себе благодаря эстетизирующему маскараду черты внешности трех женщин (себя, тетки Анастасии и матери героя). На этом примере можно довольно четко проследить отличие архитектоники рассматриваемых произведений от романтической картины мира: взаимодействие героя с воображаемым миром здесь не предполагает выход в «метафизическую», «высшую» по отношению к наличной действительности, «чудесную» реальность. Воображаемый мир героя – это «мир жизни из себя», и в то же время он вынесен вовне в виде чувственно воспринимаемой реальности или отдельных ее элементов.

*Повышенная подвижность сознания* изображенных субъектов, выраженная через сюжетное взаимодействие «я» героя и «не-я» (представляющее особый образ<sup>14</sup>), порождена контактом и с действительной реальностью, и с воображаемой одновременно. Такой контакт формирует поле для возникновения «я в форме другого» или «другого в форме я», т.е. взаимодействие героя с воображаемым миром создает образ человека, самосознание которого разложило образ «я» на «я» и «другого». Эта особенность архитектоники субъектной структуры образует единство рассказываемого события и события самого рассказывания.

Актуальность изображения воображаемого мира героя в «неклассической» литературе XX в. эпохи «художественной модальности» обусловлена также и повышенной рефлексивностью «неклассического» искусства (его стремлением «не столько отражать реальность», сколько «проследить процесс собственного становления»<sup>15</sup>).

Рассмотрим новеллу Х. Кортасара «Непрерывность парков», в которой читателю открывается несколько *«миров в мире»*, что подразумевает усложнение и субъектной структуры (текст новеллы цитируется далее по переводу В. Спасской<sup>16</sup>). Герой этого произведения представлен с предельно внутренней позиции: обозначен не именем, а личным местоимением («он»), и показан через актуальные для него ценностные противопоставления, например, «мира обыденного», где «его» окружают привычные предметы и явления (поверенный, управляющий, поместье, аренда, парк, «тишь кабинета», зеленый бархат любимого кресла), и «параллельного» «воображаемого мира» читаемой книги («фигуры персонажей», «интриги сюжета», «последние главы»).

«Показ» героя «изнутри» строится как движение во все более глубокие слои его личности: например, чтение книги изображается как процесс постепенного перехода от «книжно-литературных» (оценивающих) параметров существования «романа» («характеры героев», «тревожный диалог») к его переживанию изнутри мира («с каким-то извращенным наслаждени-



ем он с каждой строчкой отходил все дальше от привычной обстановки»). Этот переход на позицию «внутреннего мира» читаемого романа (мира героев и их переживаний) максимально совмещает взгляд «его» как читателя с позицией книжных «любовников» (участников любовной связи, т.е. своего, не книжного «романа»). «Реальным» локусом, замыкающим любовную связь в границы отъединенности от «большого мира», является пространство тайных свиданий (горная хижина); «воображаемым миром» любовников делается «пространство убийства» (с актуальными ценностями: «алиби», «случайности», «возможные ошибки», «долгожданная свобода»).

Основным событием в этом произведении становится *размывание границ* между указанными мирами, ведущее к *совмещению, переплетению* всех «миров», представленных в произведении.

«Воображаемый мир» любовников совмещается с их «реальным миром» в момент претворения плана убийства в жизнь. «Воображаемый мир» героя-читателя – роман, в который он парадоксальным образом «вошел» («вжился»), – совмещается с «реальным» в момент чтения переживания сцены убийства, когда он неожиданно начинает *телесно* совпадать с миром романа (читатель оказывается жертвой персонажей).

Таким образом, «пуантом» новеллы можно считать «встречу», в точке которой оказываются и роман, и герой-читатель. Новеллистическая неожиданность этого «пуанта» заключается в *телесной буквальности* совмещения «миров» читателя и текста.

Происходит это совмещение миров, видимо, потому, что вживание в воображаемый мир романа изменяет позицию героя-читателя в мире: *делает его причастным воображенному больше, чем действительному* («он стал свидетелем последней их встречи в горной хижине»). «Завершение» жизненного события, производимое воображаемым миром, формирует буквальные границы, перейдя которые читатель становится персонажем воображаемого мира, чье «завершение» изображается буквально – как смерть.

Построение смысловой границы между мирами героев и миром читателя в новелле Х. Кортасара существенно трансформирует традиционный принцип «завершения» персонажа и действительности, его окружающей. Предполагаемый автором адресат новеллы оказывается в позиции «наблюдателя», сначала просто как бы заглядывающего через плечо читающего героя в окна и книгу, а в конце видящего то же, что видит герой-убийца («свет, слабо льющийся в окна, высокая спинка кресла, обитого зеленым бархатом и голова человека, который сидит в кресле и читает роман»).

Это совмещение всех «реальных» и «воображаемых» планов в одной точке определяет *смещение фокуса* с изображения события взаимодействия с воображаемым миром на феномен эстетического завершения жизненного события, т.е. имеет метаэстетический рефлексивный характер.

Итак, воображаемый «мир в мире» в его «творческой» разновидности (воображаемый мир героя-творца) – это «метаобраз», поскольку он как предмет изображения позволяет проследить процесс становления эстетической реальности художественного произведения. Присутствие «творческой» разновидности воображаемого мира помещает в кругозор автора



и читателя *переход жизни в эстетическую реальность* и даже в художественное слово.

«Не-творческая» разновидность воображаемого мира героя (сновидение, галлюцинация, мечта, воспоминание, виртуальный мир, «чужой» образ мира) также причастна к специфической метарефлексивности «не-классической» литературы. Эти «не-творческие» разновидности воображаемого мира героя часто помещают в кругозор автора и читателя ситуацию *эстетизации реальности* и проблему *замещения* реальной действительности эстетизированной, претендующей на то, чтобы замкнуть героя в своих рамках.

Выдвижение на первый план пусть «ирреального» (по отношению к окружающей героев действительности), но значимого для автора «воображаемого мира» героя позволяет художественно исследовать специфическую для модернистской и постмодернистской литературы проблемность взаимоотношений реальности действительной и художественной, а также виртуальность самих этих взаимоотношений как четко оформленных.

<sup>1</sup> Дмитриев В.А. Условность художественная // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978.

<sup>2</sup> Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 278–281.

<sup>3</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 376.

<sup>4</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

<sup>5</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 221.

<sup>6</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 202.

<sup>7</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000. С. 451.

<sup>8</sup> Боcharов С.Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм 19 века и модернизм. М., 1967. С. 198.

<sup>9</sup> Сартр Ж.-П. «Аминадава», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература. 2005. № 9.

<sup>10</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции). М., 2013. С. 8.

<sup>11</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 273–274, 290, 291, 296.

<sup>12</sup> Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 243.

<sup>13</sup> Иностранная литература. 1998. № 4.

<sup>14</sup> Бахтин М.М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 319.

<sup>15</sup> Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово, 1992. С. 14.

<sup>16</sup> Кортасар Х. Полное собрание рассказов: в 4 т. Т. 1. СПб., 2001.

## References

1. Dmitriev V.A. Uslovnost' khudozhestvennaya [Artistic Convention]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. T. 9 [Concise Literary Encyclopedia. Vol. 9]. Moscow, 1978.

2. Lavlinsky S.P., Pavlov A.M. Fantasticheskoe [Fantastic]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 278–281.

3. Faryno J. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. St. Petersburg, 2004, p. 376.

4. Todorov Tz. *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1997.

5. Broymtan S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2004, p. 221.

6. Ortega y Gasset J. O tochke zreniya v iskusstve [On the Point of View in the Art], in: Ortega y Gasset J. *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Moscow, 1991, p. 202.

7. Auerbach E. *Mimesis. Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature]. Moscow; St. Petersburg, 2000, p. 451.

8. Bocharov S.G. Prust i "potok soznaniya" [Proust and the "Stream of Consciousness"]. *Kriticheskiy realizm 19 veka i modernism* [Critical Realism of the 19<sup>th</sup> Century and Modernism]. Moscow, 1967, p. 198.

9. Sartre J.-P. "Aminadav", ili O fantastike, rassmatrivaemoy kak osoby yazyk ["Aminadab" or the Fantastic Considered as a Language]. *Inostrannaya literatura*, 2005, no. 9.

10. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy trety XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, p. 8.

11. Broymtan S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2004, pp. 273–274, 290, 291, 296.

12. Bakhtin M.M. *Avtor i geroy: k filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: The Philosophical Foundations of the Humanities]. St. Petersburg, 2000, p. 243.

13. *Inostrannaya literatura*, 1998, no. 4.

14. Bakhtin M.M. K pererabotke knigi o Dostoevskom [On the Revision of the Book on Dostoevsky], in: Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 319.

15. Bak D.P. *Istoriya i teoriya literaturnogo samosoznaniya: tvorcheskaya refleksiya v literaturnom proizvedenii* [History and Theory of Literary Self-Consciousness: The Creative Reflection in a Literary Work]. Kemerovo, 1992, p. 14.

16. Cortázar J. *Polnoe sobranie rasskazov: v 4 t. T. 1* [The Complete Stories: in 4 vols. Vol. 1]. St. Petersburg, 2001.

**Дрейфельд Оксана Викторовна** – ассистент кафедры истории и теории литературы и фольклора Кемеровского государственного университета.

Научные интересы: поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI вв., поэтика и эстетика воображаемого мира героя, рецептивная эстетика.

E-mail: filoxenia@mail.ru

**Dreyfeld Oksana V.** – an assistant at the Department of History and Theory of Literature and Folklore, Kemerovo State University.

Research interests: poetics of Russian drama abroad 20–21 centuries, poetics and aesthetics of imaginary world of a character, receptive aesthetics.

E-mail: filoxenia@mail.ru



О.В. Федунина (Москва)

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СОН: между нарратологией и жанрологией

**Аннотация.** В статье аргументируется необходимость исследовать сон персонажа как вставную форму с применением методов как нарратологии, так и жанрологии. Рассматриваются следующие аспекты поэтики литературных сновидений, анализ которых выводит исследователя на проблему жанровой принадлежности произведения: объединение героем-сновидцем функций субъектов речи, видения и действия; разграничение кругозоров сновидной и «реальной» ипостасей героя (на примере вещей и «необъявленных» снов); нарративная структура снов и разные способы их представления в тексте.

**Ключевые слова:** нарратология; жанрология; литературный сон; субъектная структура; нарративная структура; субъект видения; субъект действия; кругозор героя; точка зрения; жанр.

O.V. Fedunina (Moscow)

### Literary Dream: Between Narratology and Genre Studies

**Abstract.** The article discusses the necessity of exploring character's dream as insertion form using methods as narratology and genre studies. It covers the following aspects of the poetics of literary dreams, the analysis of which directs the researcher to the issue of the art work genre affiliation: combining character-dreamer functions of subjects of speech, vision and action; distinction between dreaming and the "real" incarnations of the character (for example, prophetic and "unannounced" dreams); narrative structure of dreams and different ways of the text's representation.

**Key words:** narratology; genre studies; literary dream; subject structure; narrative structure; subject of vision; subject of the action; character's outlook; point of view; genre.

Сны персонажей занимают специфическое место в общей структуре произведения: поэтика этой вставной формы соотносится с особенностями субъектной организации и повествования в целом, а также с созданной автором картиной мира и сочетанием в ней реального и ирреального планов. Четкие или размытые границы фрагментов, передающих содержание сновидений, их мотивная структура и пространственно-временная организация – все это коррелирует с характером художественной действительности, так или иначе воплощающей авторские представления о мире. Сформулированные В.Ш. Кривоносом вопросы о месте сновидений в художественном мире «Петербургских повестей» Гоголя вполне можно распространить на любой другой материал, поскольку здесь идет речь об одной из важнейших функций литературного сна:

«Какое место занимают сновидения в том образе мира, который воссоздается в “Петербургских повестях”? Как соотносятся и взаимопроецируются фантастическая реальность Петербурга <...> и субъективная реальность снов? Насколько проницаема граница между миром яви и миром сна, между образами яви



и сновидческими образами в “Петербургских повестях”? Каковы, наконец, смысл и функции сновидений, какими значениями они наделяются как в отдельной повести, так и в контексте всего “петербургского” цикла?»<sup>1</sup>.

Таким образом, становится не только возможным, но и необходимым переход от исследования снов персонажей к проблеме жанровой принадлежности произведения, коль скоро, согласно концепции М.М. Бахтина, «каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения»<sup>2</sup>. Из сказанного следует закономерный вывод о том, что литературные сновидения могут в равной степени служить предметом исследований по нарратологии и теории жанров. Однако нельзя сказать, что этому явлению уделялось достаточное внимание с той и другой стороны. Не ставя перед собой задачу исчерпывающего нарратологического и жанрового анализа, попробую обозначить аспекты поэтики литературных снов, которые могли бы привлечь внимание нарратологов, попутно дополняя уже сделанные мной наблюдения о функционировании снов в романе и других эпических жанрах<sup>3</sup>.

Рассмотрим для начала такой случай, когда герой видит сон о самом себе, раздваиваясь тем самым на субъектов восприятия и действия. Такое раздвоение героя-сновидца и его взгляд на себя «со стороны» в некоторых случаях специально фиксируется в тексте, становясь предметом авторской рефлексии. В частности, в романе Андрея Белого «Петербург» изображается отделение сознания сенатора Аблеухова от тела во сне. При этом сознание «увидало желтого старичка, напоминающего оципанного куренка; старичок сидел на постели; голыми пятками опирался о коврик он»<sup>4</sup>. Таким образом, обозначенное мной явление маркировано даже внутри самой литературной традиции.

Однако этот, казалось бы, очевидный факт не акцентировался в специальных исследованиях. В частности, В. Шмид в своем анализе снов из «Метели» Пушкина<sup>5</sup> не касается такой проблемы, рассматривая только предвосхищение снами неосознанных опасений и надежд героини, а также общее развитие сюжета в повести. Между тем, наличие упомянутой «двойной» точки зрения связано с особой природой литературных снов. В описании сна так или иначе всегда присутствует точка зрения самого сновидца, «потому что сон – всегда чей-то сон, а не абстрактная идея»<sup>6</sup>; вопрос о том, кто является «автором» сна в литературном тексте, прямо ставится в предисловии к сборнику «Сон и текст» («The Dream and the Text») <sup>7</sup>. В этом плане представляется продуктивной мысль А. Молнар о сне как форме самопонимания и самоописания героя в романе Гончарова «Обломов»: «Слово становится эквивалентом сна – это управляет текстопорождением в романе»<sup>8</sup>.

Нарративная структура еще более усложняется, когда в роли повествующей инстанции выступает диегетический нарратор, который «фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»<sup>9</sup>. С таким случаем мы сталкиваемся, например, в романтической повести А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье», где при переходе от сна с отсутствующей начальной границей к условно-



реальному плану происходит последовательное переключение между разными ипостасями героя. Можно выделить три фазы этого процесса:

1) рассказываемая история еще воспринимается героем «изнутри», как реальность: «Я ударился головою в край могилы и обеспамятел; будто сквозь мутный сон мне чудилось только, что я лечу ниже и ниже <...> Я кончался, но с неизъяснимым мучением души и тела. Судорожным последним движением я сбросил с себя тяготящее меня бремя: это была медвежья шуба...»;

2) момент осознания, что все произошедшие события были сном:

«Где я? Что со мной? Холодный пот катился по лицу, все жилки трепетали от ужаса и усилия. Озираюсь, припоминаю минувшее... И медленно возвращаются ко мне чувства. Так, я на кладбище!.. Кругом склоняются кресты; надо мной потухающий месяц; подо мной роковая воловья шкура. Товарищ гаданья лежал ниц в глубоком усыплении... Мало-помалу я уверился, что все виденное мною был только сон, страшный, зловещий сон!»;

3) рефлексия над смыслом этого сновидения, совершенно явно возможная только для иной ипостаси героя – как субъекта повествования, но не ее объекта:

«“Так это сон?” – говорите вы почти с неудовольствием. Други, други! неужели вы так развращены, что жалуете, для чего все это не сбылось на самом деле? Благодарите лучше Бога, как возблагодарил его я, за сохранение меня от преступления. Сон? Но что же иное все бывшее наше, как не смутный сон? И ежели вы не пережили со мной этой ночи, если не чувствовали, что я чувствовал так живо, если не испытали мною испытанного в мечте, – это вина моего рассказа. Все это для меня существовало, страшно существовало, как наяву, как на деле»<sup>10</sup>.

Фактически перед нами три ипостаси героя: «персонаж» его собственного сна; «персонаж» рассказываемой истории после завершения сна и осознания истинной природы произошедших событий; наконец, субъект повествования, чей кругозор не только вбирает в себя полностью всю информацию, но и делает возможной на этой конечной стадии рефлексии с обращением к читателям. Таким образом, весь комплекс проблем, связанный с субъектной организацией произведения, оказывается в данном случае тесно сцеплен с поэтикой сна.

Обозначенное явление может представлять определенный интерес для нарратологии, понимаемой как «поэтика повествования и шире – субъектно-композиционных аспектов коммуникативного события рассказывания»<sup>11</sup> – хотя бы потому, что здесь, как мы видели, невозможно обойтись без обращения к проблемам точки зрения и кругозора героя как «степени осведомленности, уровня понимания»<sup>12</sup>. В частности, один из вопросов, который неизбежно возникает при этом, – насколько совпадают или, наоборот, различаются кругозоры героя как «персонажа» собственного сна и как субъекта его восприятия.

Наиболее очевидный случай, когда эти кругозоры могут выступать в явном противоречии – так называемый *вещный сон*, выполняющий в сюжете излюбленную авторами и исследователями функцию предвосхищать



дальнейшие события. Такой сон являет собой «прогноз, оправдывающийся в реальности, а потому в какой-то мере дублирующий в сюжете»<sup>13</sup>. Это возможно, т.к. литературные сновидения имеют двойную природу: с одной стороны, они принадлежат к внутреннему миру героя-сновидца, отображая какие-то его психологические особенности, с другой же – являются элементом художественной структуры произведения, выполняя тем самым определенные функции в его структуре.

Обратимся к примеру, когда «вещный» сон становится предметом рефлексии как автора, так и самих героев-сновидцев, хотя это происходит, разумеется, на разных уровнях. В романе Л. Толстого «Анна Каренина» Анна и Вронский, как известно, видят с небольшими вариациями один и тот же кошмар. Содержание сна Вронского передается при этом как раз в форме размышлений над смыслом увиденного:

«Он проснулся в темноте, дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. “Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, – сказал он себе. – Но отчего же это было так ужасно?” Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произносил этот мужик, и ужас пробежал холодом по его спине»<sup>14</sup>.

После пробуждения герой тщетно пытается истолковать увиденное и называет его «вздором». Совершенно очевидно, что истинное значение этого сна не входит в кругозор сновидца, отсутствует рефлексия и внутри сна, со стороны сновидной ипостаси Вронского. Здесь дистанция между этими субъектами как будто незаметна. Иное наблюдается в рассказе Анны о своем кошмаре, который приводится в следующей главе:

«Я знаю это, и знаю верно. Я умру, и очень рада, что умру и избавлю себя и вас. <...>

– Что, что правда?

– Что я умру. Я видела сон.

– Сон? – повторил Вронский и мгновенно вспомнил своего мужика во сне.

– Да, сон, – сказала она. – Давно уж я видела этот сон. Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, – говорила она, с ужасом широко открывая глаза, – и в спальне, в углу, стоит что-то. <...>

– Какой вздор, какой вздор! – говорил Вронский, но он сам чувствовал, что не было никакой убедительности в его голосе»<sup>15</sup>.

Помимо расширения за счет деталей и различий в форме введения этих снов в повествование (рассказ Анны о своем сне вкрапляется в диалог с Вронским, перебиваясь репликами собеседника), бросается в глаза различная оценка, которая дается героями-сновидцами: «вздор» для Вронского – и предвестие неминуемой смерти от родов для Анны. Кроме того, рефлексия над смыслом увиденного отнесена во втором случае в само сновидение героини, которая осознает его значение, просыпаясь во сне. Мы видим, что оценка сна как вещного входит здесь в кругозор сновидной



ипостаси Анны. В условной действительности романа героиня воспринимает открывшееся ей во сне уже как неоспоримый факт. Однако ни Анна-героиня романа, ни Анна-«героиня» сна не знают о том, что, несомненно, входит в кругозор автора-творца: что этот сон на самом деле не является вещим в полном смысле слова, т.к. намечившаяся было развязка со смертью Анны от родов и примирением у ее смертного ложа мужа и любовника так и останется нереализованной возможностью.

Это далеко не единственный случай, когда функция сна как «вещего» и соотношение кругозоров видящего и действующего во сне субъектов становится предметом авторской рефлексии над традицией и даже игры с ней. Так, в романе Булгакова «Белая гвардия» возможная гибель Николки непосредственно не изображается, но намечается в снах героев. В первом сне Алексея Турбина, хотя он и характеризуется как вещий («Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина»<sup>16</sup>), «неизвестный юнкерок» не опознается сновидцем ни внутри, ни извне сновидения. Однако во сне Елены эта линия замыкается опять-таки прозрением героини, свершившимся во сне: «А смерть придет, помирать будем... – пропел Николка и вошел. В руках у него была гитара, но вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками. Елена мгновенно подумала, что он умрет, и горько зарыдала, и проснулась с криком в ночи...»<sup>17</sup>. «Подумала» – прежде чем «проснулась», т. е. рефлексия над смыслом увиденного сна входит сначала в кругозор «героини» сна, а затем уже героини романа как основной ипостаси Елены.

Я привела в качестве примера именно «вещие» сны, т. к. здесь возможное несоответствие кругозоров героя изнутри и извне сна наиболее очевидно. Однако нельзя забывать, что таким свойством обладают и другие типы литературных сновидений, в частности, «необъявленный сон» в терминологии С.Г. Бочарова<sup>18</sup>. Можно говорить также о жанровом значении этого явления. К примеру, момент осознания героем того, что пережитое им является на самом деле сном, может образовывать *новеллистический пуант* (как это происходит, к примеру, в новелле «Попутчик» А. Амфитеатрова<sup>19</sup>). В данном случае кругозоры, условно говоря, героя-1 и героя-2 максимально разводятся, именно чтобы достичь эффекта внезапности понимания истинной природы событий. Однако более детальное исследование этого вопроса выходит далеко за рамки этой статьи и может стать предметом отдельной работы.

В заключение кратко рассмотрим случай, когда приводится рассказ персонажей не только о своих, но и о чужих снах, причем все это пропущено через речь нарратора. В состав повести А.А. Кондратьева «Сны» входят в общей сложности одиннадцать сновидений четырех разных субъектов. Это, прежде всего, диететический нарратор, причем «повествуемое я» в терминологии В. Шмида<sup>20</sup> выступает здесь в качестве главного героя; его сослуживец Федор Николаевич Гош, который с помощью разных оккультных практик пытается попасть в пространство, увиденное им во сне и на картине; художник Остроумов, который, по рассказу Гоша, имел подобный опыт, но отказался разыскивать наяву встреченную во сне девушку; и товарищ главного героя по гимназии, Лопаткин, вместе с ним переживший «коллективный сон» о грядущей войне и революции. При этом сны Лопаткина и, разумеется, главного героя передаются нарратором



«напрямую», тогда как повествование о снах Гоша и Остроумова проходит многократную «ассимиляцию» (если пользоваться выражением В. Шмида): от текста персонажа-сновидца – через речь персонажа-посредника (сны Остроумова становятся известны главному герою со слов Гоша) – к тексту нарратора.

Эта повесть примечательна также тем, что в ней присутствует рефлексия и над вещими снами (главный герой как раз является горячим сторонником возможной реализации наяву событий, увиденных во сне), и даже над своего рода раздвоением сознания сновидца. Гош прямо утверждает, что «во сне наше “я” не управляет своими действиями, как будто последние зависят от воли какого-то другого лица. Во сне вы не знаете наперед, куда вы пойдете и что будете делать, а я знал»<sup>21</sup> (и этот факт дает персонажу возможность считать, что он видел заброшенный «замок» и прекрасную охотницу «не совсем во сне»).

Сложная субъектная структура, представленная в этом произведении, видимо, связана с творческой задачей, которую пытается решить автор повести. Очевидно, она заключается в конечном стирании границ как между сном и явью, так и между сознанием разных персонажей. Как отмечает в своем предисловии О. Седов, «в “Снах” измерения реального и художественного вступают во взаимодействие. Взаимовывернутые по отношению друг к другу, взаимоотражаемые миры по воле автора закручиваются в единую спираль <...> и художественный (сонный) вымысел пронизывает и размывает очертания подлинных событий биографии Кондратьева. В сюжете повести это приводит к тому, что сон и явь наконец пересекаются, соединяются...»<sup>22</sup>.

Но за счет того, что персонажи постоянно пересказывают чужие сны, возникает ощущение, что границы между сознанием и кругозорами разных субъектов тоже размываются. Настоящий «автор и герой» сновидения в этом случае виден через призму сознания повествующего субъекта, который как бы вбирает в себя события чужой внутренней жизни. При этом нельзя забывать, что в таком случае и взгляд, оценка персонажа-сновидца поглощается оценкой субъекта, повествующего о сне. В случае художника Остроумова и пересказывающего его сны Гоша это особенно заметно и связано с тем, как эти персонажи совершают выбор в пользу поиска сновидной действительности наяву или отказа от него:

«Видите ли, – ответил Остроумов, – из нас двоих художником следовало быть не мне, а моему другу Гошу. <...> После этого у меня несколько раз бывали кошмарные, хотя и бессвязные, сновидения. Внутренность черного храма, ангел в огненно-красной одежде и девица с миловидным лицом действительно там порой повторялись, но все это было довольно хаотично, и лишь после того, как я передавал свои впечатления Гошу, а он потом вновь излагал их мне в разговоре, сны мои в его передаче приобретали уже некоторую обработку по части преемственности событий и подробностей обстановки. Черный храм он описывал так, будто бывал там чаще меня. Я же после столкновения с красным ангелом совершенно прекратил свои полеты»<sup>23</sup>.

Здесь видно, как несоответствие в оценке сновидений оказывается связанным с расхождением в их передаче самим сновидцем и персонажем,



который пересказывает их.

Такая сложная система снов и субъектная организация, как в повести Кондратьева «Сны», для этого жанра, казалось бы, не характерна. Наблюдения над достаточно обширным материалом показывают, что в повести встречаются, как правило, два сна<sup>24</sup>, что связано, очевидно, с выделенным Н.Д. Тамарченко принципом «обратной (“зеркальной”) симметрии в расположении важнейших событий»<sup>25</sup>. В то же время тенденция к концентрации действия обычно соотносится в повести с не слишком развернутой, простой по сравнению с романом субъектной структурой.

Однако жанровая идентичность в произведении Кондратьева все же сохраняется и наличием циклической сюжетной схемы, и акцентированной ситуацией испытания и выбора персонажей между возможностью продления сна наяву и отказом от него, и свойственной повести «потенциальной многоплановостью», о которой пишет В.А. Келдыш<sup>26</sup>. Она проявляется как раз за счет разнообразия способов передачи сновидений и различного соотношения кругозоров сновидца и персонажа, чей текст об этом сне интерферируется в текст нарратора.

Как видно из проанализированного материала, вопрос о том, кто является субъектом речи, видения и действия при изображении сна, заставляет обратиться, с одной стороны, к особенностям субъектной и повествовательной структуры, что лежит, несомненно, в исследовательском поле нарратологии, с другой же – к проблеме жанровой принадлежности произведения, выводя исследователя уже на иной уровень анализа. Обращение к обеим сторонам проблемы с использованием методов этих дисциплин представляется в равной степени необходимым для более полного понимания места и функций литературных снов в художественной системе.

<sup>1</sup> Кривонос В.Ш. Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя // Пушкин и сны. Сны в фольклоре, искусстве и жизни человека. СПб., 2003. С. 45.

<sup>2</sup> Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 2003. С. 143. (Бахтин под маской).

<sup>3</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013.

<sup>4</sup> Белый А. Петербург. М., 1981. С. 140. (Литературные памятники).

<sup>5</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина» и «Пиковая дама». СПб., 2013. С. 197–198.

<sup>6</sup> Кирсанова Л.И. Семейный роман «невротика» (опыт психоаналитического прочтения романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание») // Метафизика Петербурга (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры). Вып. 1. СПб., 1993. С. 255.

<sup>7</sup> Holland N.N. Foreword: the Literarity of Dreams, the Dreaminess of Literature // The Dream and the Text: Essays on Literature and Language / ed. by C. Sch. Rupprecht. Albany, N.Y., 1993. P. xv.

<sup>8</sup> Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 224.

<sup>9</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 81.

<sup>10</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Страшное гаданье // Русская романтическая повесть. М., 1983. С. 141–142.

<sup>11</sup> Тюпа В.И. Нарратология // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 135.



<sup>12</sup> Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 266.

<sup>13</sup> Чернышева Е.Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20–40-х годов XIX века. М., 2000. С. 29–30.

<sup>14</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Т. 18. Анна Каренина. М.; Л., 1934. С. 374–375.

<sup>15</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Т. 18. Анна Каренина. М.; Л., 1934. С. 880–881.

<sup>16</sup> Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 229.

<sup>17</sup> Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 427.

<sup>18</sup> Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 44.

<sup>19</sup> Амфитеатров А. Попутчик // Храм снов: русская фантастика 10–30 годов XX века. М., 1993. С. 3–11.

<sup>20</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 93.

<sup>21</sup> Кондратьев А.А. Сны. СПб., 1993. С. 528.

<sup>22</sup> Седов О. Мир прозы А.А. Кондратьева: мифология и демонология // Кондратьев А.А. Сны. СПб., 1993. С. 25.

<sup>23</sup> Кондратьев А.А. Сны. СПб., 1993. С. 531.

<sup>24</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 45–46.

<sup>25</sup> Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 169.

<sup>26</sup> Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 172.

## References

1. Krivonos V.Sh. Sny i probuzhdeniya v “Peterburgskikh povestyakh” Gogolya [Dreams and Awakening in Gogol’s “Petersburg Tales”]. *Pushkin i sny. Sny v fol’klore, iskusstve i zhizni cheloveka* [Pushkin and Dreams. Dreams in Folklore, Art and Life]. St. Petersburg, 2003, p. 45.

2. Medvedev P.N. *Formal’nyy metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v so-tsiologicheskuyu poetiku. (Ser.: Bakhtin pod maskoy)* [The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to the Sociological Poetics. (Series: Bakhtin Masked)]. Moscow, 2003, p. 143.

3. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013.

4. Belyy A. *Peterburg. (Ser.: Literaturnye pamyatniki)* [Petersburg. (Series: Literary Monuments)]. Moscow, 1981, p. 140.

5. Schmid W. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii. “Povesti Belkina” i “Pikovaya dama”* [Pushkin’s Prose into Poetry Reading: “The Tales of Belkin” and “The Queen of Spades”]. St. Petersburg, 2013, pp. 197–198.

6. Kirsanova L.I. *Semeynyy roman “nevrotika” (opyt psikhoanaliticheskogo prochteniya romana F. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie”)* [“Neurotic’s” Family Novel (the Experience of Psychoanalytic Reading “Crime and Punishment” by F.M. Dostoevsky)]. *Metafizika Peterburga (Peterburgskie chteniya po teorii, istorii i filosofii kul’tury). Vyp. 1* [Petersbourg Metaphysics: Saint-Petersbourg Readings in the Theory, History and Philosophy of Culture Issue 1]. St. Petersburg, 1993, p. 255.



7. Holland N.N. Foreword: the Literarity of Dreams, the Dreaminess of Literature, in: Rupprecht C. Sch. (ed). *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*. Albany, N.Y., 1993, p. xv.

8. Molnar A. *Poeziya prozy v tvorchestve Goncharova* [Pieces of Poetry in the Prose by I.A. Goncharov]. Ulyanovsk, 2012, p. 224.

9. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003, p. 81.

10. Bestuzhev-Marlinskiy A.A. Strashnoe gadan'e [A Terrible Divination]. *Russkaya romanticheskaya povest'* [Russian Romantic Story]. Moscow, 1983, pp. 141–142.

11. Tyupa V.I. *Narratologiya* [Narratology]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 135.

12. Tamarchenko N.D. Tochka zreniya [Point of View]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 266.

13. Chernysheva E.G. *Problemy poetiki russkoy fantasticheskoy prozy 20–40-kh godov XIX veka* [Russian Poetics Issues of Fantastic Prose in 20–40th Years of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow, 2000, pp. 29–30.

14. Tolstoy L.N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t. Yubileynoe izdanie (1828–1928). T. 18. Anna Karenina* [Complete Works: in 90 vols. The Jubilee Edition (1818–1928). Vol. 18. Anna Karenina]. Moscow; Leningrad, 1934, pp. 374–375.

15. Tolstoy L.N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t. Yubileynoe izdanie (1828–1928). T. 18. Anna Karenina* [Complete Works: in 90 vols. The Jubilee Edition (1818–1928). Vol. 18. Anna Karenina]. Moscow; Leningrad, 1934, pp. 880–881.

16. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 5 t. T. 1* [Collected Works: in 5 vols. Vol. 1]. Moscow, 1989, p. 229.

17. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 5 t. T. 1* [Collected Works: in 5 vols. Vol. 1]. Moscow, 1989, p. 427.

18. Bocharov S.G. O smysle “Grobovshchika” [On the Meaning of “The Undertaker”], in: Bocharov S.G. *O khudozhestvennykh mirakh* [On the Artistic Worlds]. Moscow, 1985, p. 44.

19. Amfiteatrov A. Poputchik [The Hitcher]. *Khram snov: russkaya fantastika 10–30 godov XX veka* [Dreams Temple: Russian fantastic literature in 10–30 years of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow, 1993, pp. 3–11.

20. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003, p. 93.

21. Kondrat'ev A.A. *Sny* [The Dreams]. St. Petersburg, 1993, p. 528.

22. Sedov O. Mir prozy A.A. Kondrat'eva: mifologiya i demonologiya [The World of Kondratiev's Prose: Mythology and Demonology], in: Kondrat'ev A.A. *Sny* [The Dreams]. St. Petersburg, 1993, p. 25.

23. Kondrat'ev A.A. *Sny* [The Dreams]. St. Petersburg, 1993, p. 531.

24. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, pp. 45–46.

25. Tamarchenko N.D. *Povest' prozaicheskaya* [The Prosaic Tale]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 169.

26. Keldysh V.A. *Russkiy realizm nachala XX veka* [Russian Realism of the Early 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 1975, p. 172.



**Федунина Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Круг научных интересов: литературный сон как художественная форма, жанры криминальной литературы; теория жанров; нарратология.

E-mail: olguita2@yandex.ru

**Fedunina Olga V.** – Candidate of Philology, associate professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: literary dream as an art form, genres of crime literature, theory of genres; narratology.

E-mail: olguita2@yandex.ru

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

В.Ш. Кривонос (Самара)

### ЧЕЛОВЕК / НЕЧЕЛОВЕК У ГОГОЛЯ

**Аннотация:** Статья посвящена такому аспекту картины мира Гоголя, взятой в ее тесных связях с мифологической архаикой, как человек / нечеловек. Предметом рассмотрения служат сложные случаи, когда человек наделяется признаками и приметам нечеловека, не утрачивая при этом человеческого статуса. Проблема, решаемая Гоголем, заключается в том, отвечает ли герой представлению о человеке как образе и подобии Бога, если совершаемые им действия дают основание идентифицировать его с нечеловеком.

**Ключевые слова:** Гоголь; славянская мифология; демонологические представления; человек; нечеловек.

V.Sh. Krivonos (Samara)

### Gogol's Human / Non-Human

**Abstract.** The article is devoted to one aspect of Gogol's picture of the world, that taken in close ties with the mythological archaic as human / non-human. The subject to review is complex cases, when a person is endowed with signs and omens of non-human, without losing the human status. The problem that Gogol solved is about does the character relevant to representation of man as the image and likeness of God, if his actions provide a basis to identify him with the non-human.

**Key words:** Gogol; Slavic mythology; demonological representations; the individual; non-human.

В народной демонологии, служащей «центральной стержнем всей славянской мифологической системы», выделяются персонажи, соединяющие в своем образе существенные признаки «человека» и «нечеловека»<sup>1</sup>. Человеку могли приписываться в народном сознании мифологические свойства и демонические черты, что подчеркивало его принадлежность и к нечеловеческой сфере, явную или скрытую связь со сверхъестественными силами или родство с ними<sup>2</sup>.

Обращение Гоголя к мифологической архаике, как специально было отмечено, существенно приблизило писателя «к исходным архетипическим традициям»<sup>3</sup>. Вместе с тем, согласно важному уточнению, «архаическая картина мира была его картиной мира»<sup>4</sup>. Значимую роль в ней играет противопоставление человека нечеловеку, принимающее разные формы, в зависимости от описания и интерпретации фигуры последнего; особый интерес представляют сложные случаи, когда человек наделяется приметам нечеловека, не утрачивая при этом человеческого статуса.

Имеются в виду особенности изображения отца Катерины в «Страшной мести», ростовщика в «Портрете» и Чичикова в «Мертвых душах»,

героев, окруженных соответствующими их сюжетным функциям и авторской нарративной установкой мифологическими и демоническими проекциями. Дело каждый раз идет именно о человеке, а не о гибриде человека и нечеловека; проблема заключается в том, отвечает ли герой представлению о человеке как образе и подобии Бога, если совершаемые им действия дают основание идентифицировать его и с нечеловеком. Или же его удел в гоголевском мире такой же, как и у его архетипического прообраза в мифологических рассказах: принадлежать к категории людей, но, отклоняясь и отступая в той или иной мере от обозначенного представления, занимать место *между* человеком и нечеловеком.

Особое значение Гоголь придает символическому портретированию своих героев, значимому для распознавания в них примет и признаков, присущих либо собственно демонологическим существам, либо людям, так или иначе связанным с потусторонним миром.

Про старого отца Катерины, не приехавшего почему-то «вместе с нею» на свадьбу сына есаула, сообщается в начале повести, что он двадцать один год пропал «в чужой земле» и лишь недавно «воротился к дочке своей»<sup>5</sup>. (Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.) Среди гостей присутствует «козак», но «никто не знал», кто он таков; когда есаул, готовясь сказать молитву, «поднял иконы, вдруг все лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карых, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак – старик». Бывалые люди признают в нем колдуна, который «показался снова», но, бессильный против икон, вновь «пропал»; стали «слушать истории про чудного колдуна», однако «наверно никто не мог рассказать про него» (I, 245). Колдуна окружает пугающая неизвестность; Катерине «страшно было», когда она слушала рассказы про него, Данилу же не так страшит, что он колдун, как то, «что он недобрый гость» (I, 247).

Ни Данило, ни Катерина не идентифицируют поначалу колдуна с ее отцом, долго пропадавшим «в неверных землях» (I, 250). Бурульбаш признается, что «до сих пор разгадать его» не может, но предполагает, что, верно, много «он грехов наделал в чужой земле» и ведет себя, вернувшись, совсем не так, «как добрый козак» (I, 253). С колдуном сближает его загадочная неопределенность фигуры каждого из них, подчеркнутая и стилистически, и сюжетно<sup>6</sup>. Они не свои, но чужие в казацком мире и несут в себе потенциальную опасность для него, *недобрый гость*, способный к оборотничеству, и явившийся из *чужой земли* грешник, выглядящий иностранцем «с заморскою люлькою в зубах» (I, 250). Иностранцев в народном сознании мифологизировали как колдунов<sup>7</sup>, чужие сблизились «с представителями демонологических сил»<sup>8</sup>. Вот и отец Катерины неспроста потягивает из фляжки «какую-то черную воду» (I, 254), маркирующую демоническое начало в его поведении<sup>9</sup>. А далее он прибегнет к черной магии, вызывая к себе душу спящей Катерины, что превратит его связь с демоническим из гадательной в очевидную.

Тождество колдуна и отца Катерины начинает разъясняться, когда она рассказывает мужу свой «чудный» сон, будто отец ее «ест тот самый урод», которого они «видали у есаула» (I, 253). Катерина просит не верить





сну, но Данило убеждается в его правдивости; пробравшись к замку, куда тащился теть, и наблюдая за совершаемым им магическим ритуалом, видит он, как «лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула» (I, 257). Замок оказывается не просто тайным прибежищем колдуна, но локусом иного мира, что обнажает если и не принадлежность персонажа нечеловеческому, то, во всяком случае, его пограничный статус.

В славянской мифологии в колдуне видят «реального человека с демоническими свойствами, полученными от рождения или в результате заключении договора с нечистой силой»<sup>10</sup>. Генетически образ отца Катерины действительно восходит к народным представлениям о колдунах, практиковавших чародейство и магию и вызывавших по понятным причинам суеверный страх<sup>11</sup>, однако в повести не содержится указаний, что действия его продиктованы зависимостью от потустороннего мира. Катерина ссылается на устранившие ее «чудные рассказы про колдуна», родившегося «таким страшным» (I, 246), но ей неизвестно, как отец приобрел сверхъестественные способности. Хотя Бурульбаш и называет его «антихристом» (I, 260), но ему, как и Катерине, не дано понять, человек ли перед ними, наделенный в силу неведомых им причин могуществом демона, или же нечеловек, которого принимают за человека. В случае гоголевского колдуна не то чтобы не действуют привычные для традиционного общества, каким является казачий мир, правила различения человека и нечеловека, но они не служат ключом к загадочной фигуре отца Катерины.

В финале выясняется, что он, согласно мифологическому преданию, и есть именно тот «злодей, какого еще и не бывало на свете» (I, 281), ставший последним в проклятом роде. Ср.: «Над ним тяготеет родовое проклятие, не дающее ему войти в мир людей»<sup>12</sup>. Но это не значит, что отец Катерины от рождения принадлежал к сфере нечеловеческого. Если следовать логике мифа, то изначально он не был исключен из мира людей именно потому, что ему была уготована участь «неслыханного грешника» (I, 263). А таковым мог быть только человек, поправший законы божеские и человеческие и злодействами уничтоживший в себе человеческое начало.

Ростовщик из второй части «Портрета», если иметь в виду его двойственную, как и у колдуна из «Страшной мести», природу, тяготеет скорее к полюсу «демона», а не «человека»<sup>13</sup>. Он предстает как ловец и губитель человеческих душ, опасный контакт с которым приводит к катастрофическим результатам; показательна в этом смысле «странная судьба всех тех, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом» (III, 122). Необъяснимые превращения его жертв, связанные непонятным образом с действиями ростовщика, носят между тем весьма знаменательный характер: мимикрируя соответственно потустороннему, они обнаруживают демонскую гордость, испытывают припадки «страшного безумия и бешенства» (III, 124), прибегают «к самым бесчеловечным поступкам» (III, 125) и т.д.

Поскольку происшествия эти оставались предметом молвы и были, по всей видимости, порождением «нелепых суеверных толков или с умыслом распущенных слухов» (III, 122), то они, «рассказываемые иногда не без прибавлений», казались вместе вероятными и невероятными, хотя никто



в то же время «не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке» (III, 125). И дело тут было не только в приписанных молвой или действительно присущих колдовских и магических способностях ростовщика, сама профессия которого была окружена в славянской мифологии негативными коннотациями и предполагала связь с нечистой силой<sup>14</sup>.

Представляя собою «существо во всех отношениях необыкновенное» (III, 121), он отличается не одними лишь сверхъестественными свойствами, но и другими значимыми признаками нечеловека: необычной одеждой, ростом, телесными аномалиями, принадлежностью к чужим<sup>15</sup>. Ср.: «Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо-страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы» (III, 121).

Аномальные черты ростовщика, придающие его облику необычный и пугающий вид, манифестируют признаки странного сдвига границы<sup>16</sup>, разделяющей *этом* и *тот* миры, что заставляет «невольно приписать ему сверхъестественное существование» (III, 126). За всеми этими аномалиями, отграничивающими его от обычных людей и намекающими на его не просто двойственную, но демонологическую природу<sup>17</sup>, стоят, как выясняется, аномалии духовного порядка. Фигура его, внушавшая всем, кто встречался с ним на улице, невольный страх, всякий раз вызывала показательную реакцию религиозного живописца: «...дьявол, совершенный дьявол!» (III, 126). Подобные ассоциации порождает не только внешность ростовщика, но и непосредственное соприкосновение с ним, пробуждая обоснованные сомнения, принадлежит ли он вообще к категории людей.

Взявшись написать портрет ростовщика, религиозный живописец испытал столь сильное демоническое воздействие с его стороны, что «бросил кисть» и отказался «наотрез» (III, 129) от продолжения работы. Между тем портрет, даже незаконченный, в котором «сверхъестественную силою» (III, 129) удержались черты его модели, оказывает вредоносное влияние на всех, к кому он попадает, так что художник «совершенно уверился в том, что кисть его послужила дьявольским орудием» (III, 133). Уйдя в монастырь, он признается навестившему его сыну: «Доныне я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение. Это было точно какое-то дьявольское явление» (III, 136). Распознав как будто в ростовщике нечеловека, связанного с потусторонним миром, художник вместе с тем не берется разгадать загадку *странного образа* того, кто послужил ему моделью; это вне пределов его понимания.

Гоголь, как убедительно показал Ю.В. Манн, предельно усложнил мифологическую схему, излагая историю отца Катерины, чей путь «предопределен заранее – и предопределен чужой (высшей) волей», почему его нельзя считать «суверенной инстанцией зла»<sup>18</sup>. Не является такой инстанцией и «таинственный ростовщик» (III, 128), образ которого потому и *странный*, что биографическая история его вообще скрыта, а происхождение и мифологический статус так и остаются непостижимыми. Известно, родился ли он человеком, оказавшимся впоследствии, в силу не-



ведомых автору обстоятельств, исполнителем воли демонических сил, или же явился в мир людей в качестве носителя зла из иного мира, к которому изначально принадлежал. Все это, как и в случае колдуна из «Страшной мести»<sup>19</sup>, но по другой причине, вытекающей из логики повествования в «Портрете», делает затруднительным ответ на вопрос о степени личной вины ростовщика в утрате им человеческого облика и образа.

В «Мертвых душах» маркируется неопределенность фигуры Чичикова, взятого в окружении слухов и сплетен. При этом, по наблюдениям Е.М. Мелетинского, он «пронизан определенным демонизмом»<sup>20</sup>. Так, автор настойчиво подчеркивает в первой главе, что герой приехал извне, называя его «приезжим господином» (VI, 7), «приезжим» (VI, 12), «приезжим гостем» (VI, 14) и отмечая «странное свойство гостя» (VI, 18), маскирующего, как окончательно прояснится далее, свою подлинную сущность. В ранних повестях Гоголя отмечено «двусмысленное “мерцание” реального и ирреального», остающееся «неразрешенным»<sup>21</sup>. В «Мертвых душах» подобное *мерцание* характеризует уже не столько собственно изображаемое, сколько его ассоциативный фон. Чичиков оказывается для обитателей города, как демонстрируют последующие события, опасным *чужим*, чей статус представляется пугающе неясным и непонятным: «Да кто же он в самом деле такой?» (VI, 195).

Среди эпизодов, где так или иначе проступает вдруг демоническая окраска его фигуры, придаваемая ей соответствующими мифологическими обертонами, выделяется сон Коробочки, предшествующий визиту к ней Чичикова. Предлагая продать мертвые души, которые ей «в убыток» (VI, 51), Чичиков выступает в роли демона-искусителя, соблазняя ее выгодной сделкой, то есть вводя ее в грех. Выйдя в разговоре с ней «из границ всякого терпения», он «хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей чорта», что вызвало у помещицы необыкновенный испуг: «“Ох, не припоминай его, Бог с ним!” вскрикнула она, вся побледнев. “Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный» (VI, 54). Благодаря мифологическим коннотациям, окружающим Чичикова в качестве *гостя*, явившегося «в неурочное время неизвестно откуда», он воспринимается «как представитель “чужого” или потустороннего мира»<sup>22</sup>. Сон Коробочки, носителя архаичного сознания, не только предвещает, что ей грозит контакт с демонологическим существом, но и уподобляется его призыванию.

Чичиков не оговаривается, называя себя человеком «без племени и роду» (VI, 36), то есть неизвестного происхождения. В биографии героя приведены слова его родственницы, заметившей, что «он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца» (VI, 224). О матери его известно только, что она родила не похожего на родителей младенца; какие-либо сведения о ней или хотя бы упоминания вообще отсутствуют. Зато специально подчеркиваются необычные качества ребенка, умевшего «отказать себе во всем» и уже в классах показавшего «оборотливость почти необыкновенную» (VI, 226). Чичиков, что заметно было уже в раннем возрасте, наделен сверхъестественными свойствами, которыми «могли обладать дети, рожденные от связи женщины с демоном»<sup>23</sup>. Согласно представлениям, присущим славянской мифологической модели, если ребенок с такими свойствами действительно мог родиться от связи с духом-любовником, то женщина после его рождения быстро

чахнет и умирает<sup>24</sup>.

Предыстория героя с неясным и темным происхождением, выросшего без матери и не похожего на отца, не раз обнаруживающего способность менять личины, дает повод для его мифологической идентификации. Среакцию старого понытика на поступок Чичикова, прикинувшегося влюбленным в его дочь, чтобы получить «открывшееся вакантное место»: «Надул, надул, чортов сын!» (VI, 230). У бранного выражения *чортов сын*, утверждающего, по меньшей мере, сомнительность происхождения героя, а метафорически так прямо указывающего на его подлинного отца, находится в биографии Чичикова мифологическая мотивировка. Принадлежность к сфере нечеловеческого, но не в прямом, а в переносном и знаменательном смысле, вообще не раз акцентируется в предыстории героя, в судьбу которого с самого рождения вмешивается *чорт*, не оставляя его своим вниманием и в дальнейшем.

Неявными и скрытыми демоническими значениями пропитаны не только плутовские проделки героя, но и сама его фигура, как она изображена в целом ряде эпизодов, и манера вести себя определенным образом, например, в качестве чиновника на таможене, куда его, «казалось», определила «сама судьба»: «Даже начальство изъяснилось, что это был чорт, а не человек: он отыскивал в колесах, дышлах, лошадиных ушах и нивесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться и куда позволяется забираться только одним таможенным чиновником» (VI, 235). Сверхъестественная прозорливость Чичикова (необычная для человека способность «видеть невидимое», характеризующая представителей «потустороннего мира»<sup>25</sup>) как будто подтверждает, причем буквально, мнение о нем начальства. Создается впечатление, что судьбой, определившей Чичикова на таможеню, а позднее приведшей к Коробочке, и в самом деле управляет нечистая сила, хотя авторская оговорка *казалось* и придает представлению о судьбе ироническую двусмысленность.

Изображение Чичикова обнаруживает его типологическую близость к мифологическим персонажам «переходных форм», особенно к тем из них, кто, постигнув «тайны ремесла», оказался наделен особой «магической силой»<sup>26</sup>. Герой, владевший «обворожительными качествами и приемами», знал «великую тайну нравиться» (VI, 157), то есть тайну ремесла *приобретателя*, умеющего «расположить к себе» всех тех, с кем «можно было с меньшими затруднениями делать подобные сделки» (VI, 241), как приобретение мертвых душ, которое, однако, и поставило его в глазах других в положение между человеком и нечеловеком.

Между тем автор не случайно сохраняет за своим героем, чья личная вина за искажение в нем человеческого облика представляется хоть и бесспорной, но не абсолютной, знаменательную загадочность: «И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242). Судьба Чичикова, как она определилась бы в последующих томах, должна была разрешить эту тайну и дать ответ на вопрос, способен ли он соответствовать представлению о человеке как образе и подобию Бога.

<sup>1</sup> Виноградова Л.Н. Человек / нечеловек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 17.

<sup>2</sup> Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000. С. 5.



- <sup>3</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 71.
- <sup>4</sup> Иванецкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 8.
- <sup>5</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 1. [М.; Л.], 1940. С. 244.
- <sup>6</sup> Бельй А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 70; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 42.
- <sup>7</sup> Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. М., 1994. С. 47.
- <sup>8</sup> Софронова Л.А. О мифопоэтическом значении оппозиции человек / не-человек // Миф в культуре: человек – не-человек. М., 2000. С. 13.
- <sup>9</sup> Белова О.В. Черная вода // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 5. М., 2012. С. 513–518.
- <sup>10</sup> Левкиевская Е.Е. Колдун // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М., 1999. С. 117.
- <sup>11</sup> Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 94.
- <sup>12</sup> Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. М., 2010. С. 88.
- <sup>13</sup> Виноградова Л.Н. Человек / нечеловек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 18.
- <sup>14</sup> Афанасьев А. Славянская мифология. М.; СПб., 2008. С. 128.
- <sup>15</sup> Виноградова Л.Н. Человек / нечеловек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 23.
- <sup>16</sup> Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. II. Тарту, 1986. С. 32. (Новая серия).
- <sup>17</sup> Виноградова Л.Н. Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях // Телесный код в славянских культурах. М., 2005. С. 19.
- <sup>18</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 49.
- <sup>19</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 51.
- <sup>20</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 85.
- <sup>21</sup> Левкиевская Е.Е. «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 407.
- <sup>22</sup> Гольденберг А.Х. Коды традиционной славянской культуры как универсалии мифопоэтики Гоголя // Универсалии русской литературы. Вып. 3. Воронеж, 2011. С. 403–404.
- <sup>23</sup> Виноградова Л.Н. Человек – не-человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 19.
- <sup>24</sup> Виноградова Л.Н. Сексуальные связи человека с демоническими существами // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 208, 209, 216.
- <sup>25</sup> Левкиевская Е.Е. Невидимое // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 389.
- <sup>26</sup> Виноградова Л.Н. Человек – не-человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 18.

## References

1. Vinogradova L.N. Chelovek / nechelovek v narodnykh predstavleniyakh [Human / Non-Human in the Popular Imagination]. *Chelovek v kontekste kul'tury. Slavyanskiy mir* [The Man in the Context of Culture. Slavic World]. Moscow, 1995, p. 17.
2. *Slavyanskiy i balkanskiy fol'klor. Narodnaya demonologiya* [Slavic and Balkan Folklore. Folks Demonology]. Moscow, 2000, p. 5.



3. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetyпах* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 71.
4. Ivanitskiy A.I. *Gogol'. Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol. Morphology of Land and Power]. Moscow, 2000, p. 8.
5. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t. T. 1* [Complete Works: in 14 vols. Vol. 1]. Moscow; Leningrad, 1940, p. 244.
6. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [Gogol's Artistry]. Moscow, 1996, p. 70.
7. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The Poetics of Gogol: Variations on the Theme]. Moscow, 1996, p. 42.
8. Uspenskiy B.A. *Izbrannye trudy. T. 2. Yazyk i kul'tura* [Selected Works. Vol. 2. Language and Culture]. Moscow, 1994, p. 47.
9. Sofronova L.A. O mifopoeticheskom znachenii oppozitsii chelovek / ne-chelovek [On Mythopoetic Meaning of Opposition "Human / Non-Human"]. *Mif v kul'ture: chelovek – ne-chelovek* [Myth in Culture: Human / Non-Human]. Moscow, 2000, p. 13.
10. Belova O.V. Chernaya voda [Black Water]. *Slavyanskiye drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar': v 5 t. T. 5* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols. Vol. 5]. Moscow, 2012, pp. 513–518.
11. Levkievskaya E.E. Koldun [Sorcerer]. *Slavyanskiye drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar': v 5 t. T. 2* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols. Vol. 2]. Moscow, 1999, p. 117.
12. Maksimov S.V. *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila* [Unclean, Unknown and Cross Power]. St. Petersburg, 1994, p. 94.
13. Sofronova L.A. *Mifopoetika rannego Gogolya* [Mythopoetics Early Gogol]. Moscow, 2010, p. 88.
14. Vinogradova L.N. Chelovek / nechelovek v narodnykh predstavleniyakh [Human / Non-Human in the Popular Imagination]. *Chelovek v kontekste kul'tury. Slavyanskiy mir* [The Man in the Context of Culture. Slavic World]. Moscow, 1995, p. 18.
15. Afanas'ev A. *Slavyanskaya mifologiya* [Slavic Mythology]. Moscow; St. Petersburg, 2008, p. 128.
16. Vinogradova L.N. Chelovek / nechelovek v narodnykh predstavleniyakh [Human / Non-Human in the Popular Imagination]. *Chelovek v kontekste kul'tury. Slavyanskiy mir* [The Man in the Context of Culture. Slavic World]. Moscow, 1995, p. 23.
17. Lotman Yu. O "realizme" Gogolya [On Gogol's Realism]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie. Vyp. II. Novaya seriya* [Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. Issue II. New Series]. Tartu, 1986, p. 32.
18. Vinogradova L.N. Telesnye anomalii i telesnaya norma v narodnykh demonologicheskikh predstavleniyakh [Bodily Anomalies and Bodily Norm in Popular Demonological Representations]. *Telesnyy kod v slavyanskikh kul'turakh* [Body-Code in Slavic Cultures]. Moscow, 2005, p. 19.
19. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The Poetics of Gogol: Variations on the Theme]. Moscow, 1996, p. 49.
20. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The Poetics of Gogol: Variations on the Theme]. Moscow, 1996, p. 51.
21. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetyпах* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 85.
22. Levkievskaya E.E. "Belaya svitka" i "krasnaya svitka" v "Sorochnikoy yarmarke" N.V. Gogolya ["White jacket" and "red jacket" in "The Fair at Sorochyntsi"]



by N.V. Gogol]. *Priznakovoe prostranstvo kul'tury* [Significated Area of Culture]. Moscow, 2002, p. 407.

23. Gol'denberg A.Kh. Kody traditsionnoy slavyanskoy kul'tury kak universalii mifopoetiki Gogolya [Codes of Primitive Slavic Culture as Universal Constants in Gogol's Mythopoesis]. *Universalii russkoy literatury. Vyp. 3* [Universal Constants in Russian Literature]. Voronezh, 2011, pp. 403–404.

24. Vinogradova L.N. Chelovek / nechelovek v narodnykh predstavleniyakh [Human / Non-Human in the Popular Imagination]. *Chelovek v kontekste kul'tury. Slavyanskiy mir* [The Man in the Context of Culture. Slavic World]. Moscow, 1995, p. 19.

25. Vinogradova L.N. Seksual'nye svyazi cheloveka s demonicheskimi sushchestvami [Sexual Relations of Humans and Demonic Beings]. *Seks i erotika v russkoy traditsionnoy kul'ture* [Sexual and Erotic Life in Russian Traditional Culture]. Moscow, 1996, pp. 208, 209, 216.

26. Levkievskaya E.E. Nevidimoe [Invisible]. *Slavyanskije drevnosti: etnolingvistiicheskiy slovar': v 5 t. T. 3* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols. Vol. 3]. Moscow, 2004, p. 389.

27. Vinogradova L.N. Chelovek / nechelovek v narodnykh predstavleniyakh [Human / Non-Human in the Popular Imagination]. *Chelovek v kontekste kul'tury. Slavyanskiy mir* [The Man in the Context of Culture. Slavic World]. Moscow, 1995, p. 18.

**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).

Область научных интересов: творчество Гоголя, проблемы поэтики русской литературы XIX в., нарратология, читательское восприятие, история филологической науки, территориальные тексты и мифология русского провинциального города.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

**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).

Research area: Gogol's art work, the problem of the poetics in Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, narratology, reader's perception of the history of philology, geo- texts and mythology of Russian provincial town.

E-mail: vkrivonos@gmail.com



А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия)

## СОН ЖЕНЩИНЫ И ЕГО РАМКА В «ОБРЫВЕ» ГОНЧАРОВА

**Аннотация:** В статье рассматривается поэтическая функция некоторых сновидений в романе Гончарова «Обрыв». Литературные сны романа тесно взаимосвязаны с судьбами его героинь и творческими поисками художника Райского. Вера и Марфинька во сне активно реагируют на события, происходящие с ними в условной реальности романа. В пересказе сновидений намечаются метафоры поэтического языка романа. Из этого следует, что их развертывание не осуществимо вне контекста произведения в целом. Предметом нашего анализа является именно такое соотношение частей и целого.

**Ключевые слова:** Гончаров; «Обрыв»; сны героинь; образы женщин; творческое кредо художника.

A. Molnár (Szombathely, Hungary)

## Womans' Dream and its Frame in Goncharov's "The Precipice"

**Abstract.** The article discusses some of the poetic function of dreams in Goncharov's novel "The Precipice". Literary dreams in the novel are closely interconnected with the fate of characters and creative quest of artist Raisky. Vera and Marphinka actively respond to the events that happen to them in the conventional reality of the novel in their dreams. The metaphors of the poetic language of the novel are scheduled in retelling of the dreams. Therefore their deployment is not feasible without the context of the whole novel. The subject of our analysis is that that proportion of parts and whole.

**Key words:** Goncharov; "The Precipice"; character's dreams; images of women; artist's credo.

На наш взгляд, О.В. Федунина правильно подходит к вопросу, когда связывает поэтику сновидений «со спецификой и эволюцией романа как жанра»<sup>1</sup>. Она освещает его и сквозь призму нарратологических аспектов субъектности и кругозора. Согласно ее выводам, романы, как и гончаровский «Обрыв», содержат сны разных типов, в отличие от повестей, в которых обычно один сон и один герой-сновидец<sup>2</sup>. Исследовательница рассматривает и оценивает научную традицию, которая определяет функцию онирических мотивов в литературных сновидениях (например, предвращение или ретроспекция событий, развитие действия и т.п.), изучает конструктивную роль снов в произведениях и типологизирует их формы и разновидности. Исходя из разграничений А. Бегена, О.В. Федунина определяет основные классификации как восходящие в основном к психологическим, литературоведческим или метафизическим подходам. Среди вариантов, предложенных исследователями, к нам наиболее близок «литературоведческий» подход, изучающий роль сновидения в комплексном произведении. Следовательно, изучать литературные сны можно и в такой перспективе, не только как изображение внутреннего мира героя или способ корректировки действительности, хотя они, безусловно, откликаются на художественную реальность произведения.

В настоящей статье мы будем ссылаться как на работу О.В. Федунин-



ной, так и на нашу книгу о поэтике Гончарова<sup>3</sup>, в которой кратко приведены разные исследования (А. Афанасьева, З. Фрейда, К.Г. Юнга, Н. Фрая, М. Элиаде), чтобы приблизиться к пониманию поэтических особенностей фрагмента «Сон Обломова». На основании наших небольших исследований в области литературных сновидений выяснилось, что поэтическая функция литературного сна может быть определена по-разному, и компоновка сна в текст произведения реализуется каждый раз различным образом. Нас интересовали аспекты, в которых может ярко проявляться самоисполняющаяся (событийная), содержательная (смысловая) и поэтическая (текстовая) функции сновидений. В качестве синтеза указанных выше теорий мы пришли к выводу о возможном соединении в литературном сне регенерации архаичных форм и персонального жанра. Здесь мы не будем снова цитировать их, хотя задним фоном они будут фигурировать в статье. Небольшое исключение сделаем в связи с теорией Ю.М. Лотмана<sup>4</sup>.

С нашей точки зрения, ученый понимает сон не только как психологическое явление или явление культуры. Нам важны те его высказывания, которые направляют мысль к утверждению первичности сновидений в поэтическом созидании нового слова и становления субъектности. Таким образом, это касается тезисов, преодолевающих рамки так называемого «семиотического зеркала». Сон не только отражает язык субъекта, видящего сон, но в процессе сотворения текста сна еще и конструирует этот язык. Герой символически переходит «в мир, наименование предметов, в котором человеку неизвестно»<sup>5</sup>, и он должен обрести такое знание. Образуется новая семантическая траектория, т.е. литературные сны являются местом порождения новых смыслов. Нельзя ограничиваться также пониманием «зеркала» как отражения элементов условно-реального мира, требуется активный диалог с кон/текстом (фрагмента сна и целостного произведения) для формирования интерпретации.

В тексте романа Гончарова «Обрыв» маркируется контекст «сновидения», в котором сновидцы рассказывают друг другу свои сны. «Сновидения», рассказываемые героями, образуют вставную новеллу, следовательно, можно читать их как сжатое отражение романа в целом, как «текст в тексте»<sup>6</sup>, созидающийся в семиозисе с его общими рамками. В этот процесс вступает толкование как сновидца, так и принимающей стороны, что также осложняет его, ибо их точка зрения, личные переживания и анализ должны учитываться в понимании сна. Однако не менее важен более широкий контекст, освещающий внутренние мотивации субъекта и событийные генераторы, вызвавшие сновидения. К тому же, объяснение мотивов сна возможно при наличии параллельных мотивов романа. Итак, сновидения интерпретируются с помощью всего текста произведения.

Общеизвестно, что Гончаров назвал свой последний роман «пробуждением», следующим эпохе «сна»<sup>7</sup>. И действительно, в «Обрыве» главной метафорой творческого акта становится именно оживление. Действия главного героя, художника Райского направлены на пробуждение «спящих» – в его понимании – женщин к страсти-жизни. Этот процесс обычно завершается сновидениями, которые для героя обретают характер «артистического»<sup>8</sup> (149; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, с указанием страницы в скобках), «творческого» (120), «прозревательного» (760). Вслед за этими снами должен следовать сам творческий



акт – превращение женщин в артефакты. Сны Райского и их метафорические и метапоэтические смыслы были детально рассмотрены в нашей книге, с учетом также интерпретации Л. Гейро<sup>9</sup>. Мы пришли к выводу об осмыслении искусства как жизни и о необходимости освоить свое новое слово субъектом текста сна. Определили и роль женщины в творческом процессе. Некоторые аспекты их сновидений также были включены в наш анализ. Обратимся теперь к еще не изученным нами элементам и снам более подробно.

### Пробуждение vs. идиллия

Рассмотрим сначала контекст сна простой и наивной Марфиньки. Добавим, что ее фигура во всех отношениях носит следы образа идиллической героини, как воспринимает ее Райский: «...ты находка для художника! Сама естественность!» (180). Она хотя и старается соответствовать требованиям Райского, «вырасти в его глазах», но не поддается «искушению» с его стороны. Значение своего поступка – отказа – она не доводит до своего сознания, называя себя «статуей», что в тексте романа является коренной метафорой девушки, не преображенной еще в женщину: «...я что за статуя такая!..» (258). Райскому становится даже стыдно за свое поведение, что и отражается в его ответе, в котором он использует то же слово: «– И будь статуей! Не отвечай никогда на мои ласки, как сегодня...» (258). Он отождествляет ее с выражением светлой чистоты и невинности: «– Ты вся – солнечный луч! – сказал он, – и пусть будет проклят, кто захочет бросить нечистое зерно в твою душу!...» (259). Герой прекращает свои наступления с целью ее «пробуждения», т.е. соблазнения и раскрытия в ней грядущей женщины. Как художник он осознает, что ее историю можно оформить исключительно в жанре семейного романа, а его творческие поиски не должны ограничиваться рамками такой формы: «...поэзия улетучится или рассыплется в мелкий дождь мещанской комедии! И он хладеет, зевает, чувствует уже симптомы скуки» (249). Герою не хватает истории страсти («обрыва»), на основе которой – как он полагает – и следует строить роман («Обрыв»).

Сюжет Марфиньки является идиллической версией событийной канвы, связанной с Верой, однако – со счастливым концом. Бережкова хочет предостеречь своих внучек от совершения неправильного поступка и заставляет сестер читать нравоописательный роман. После завершения чтения происходит ситуация взаимного признания Марфиньки и Викентьева в любви. Это событие маркируется Гончаровым как необычный отказ героини от принятия пищи: «– Не хочу! – сказала, к изумлению ее, и Марфинька, никогда без ужина не ложившаяся» (472). Движения героини также обретают несвойственный ей признак «подкрадываться», как у Веры или у других «воров» и «искусителей» (Марка и Райского): «Марфинька едва дождалась, пока затихло все в доме, и, как мышь, прокралась к бабушке» (481), чтобы рассказать ей о случившемся.

Пересказ Марфинькой своей истории Бережковой насыщен деталями типично идиллических повестей: Викентьев «звал ее в рощу слушать соловья» (473). Повторяются все мотивы истории Веры в обрыве, однако в идиллическом ключе: ср. со встречей вечером, в темноте, необходимостью



перейти канаву и войти в лес. Марфинька боится этих элементов природы, однако Викентьев успокаивает и уговаривает ее: «Тут филин было в дупле начал кричать – и тот замолчал. <...> Она подвигалась еще шаг: сердце у ней билось и от темноты, и от страха <...> он, обняв ее за талию, перенес через канаву. Они вошли в рощу» (474). О переломе в судьбе героини и в ее истории свидетельствует мотив «треска сучьев», а о положительном конце фонический повтор наименований птицы и ее действий: «– Я дальше не пойду ни шагу... А сама понемногу подвигалась, пугаясь треска сучьев под ногой. Соловей лил свои трели. Марфиньку обняло обаяние теплой ночи» (474). Образ птицы неожиданно соотносится с героиней, а пение соловья заменяет язык любви, действует на слушателей «оживляюще». Викентьев чувствует, будто у него хватит сил переплыть реку Волгу: «...точно все шевелится во мне...»; «Я думаю, соловей поет то самое, что во мне делается, что мне хотелось бы сказать теперь, да не умею...» (474). Марфинька предлагает перевод слов: «Ну, говорите по-соловьиному...», на что Викентьев признается: «Он поет о любви... к вам. Он и сам было испугался своих слов, но вдруг прижал ее руку к губам и осыпал ее поцелуями» (475).

Марфинька в страхе от сказанных слов убегает домой, а Викентьев за ней, и в темной аллее заставляет ее выслушать его, так как они «больше не дети»: «Она вдруг перестала вырываться, оставила ему свою руку, которую он продолжал держать, и с бьющимся сердцем и напряженным любопытством послушно окаменела на месте» (476). И следует уже «взрослое», взаимное признание: «Я вас любила, может быть, да не знала этого... – И я почти не знал, что люблю вас... Все соловей наделал: он открыл наш секрет» (478). Викентьев обещает соблюдать предписанные нормы поведения, что отмечено мотивом статуи: «Марфа Васильевна! сойдите сюда, не бойтесь меня, я буду, как статуя...» (479).

Влюбленные переводят язык соловья на человеческий, затем осуществляется еще один перевод. Марфинька пересказывает все своей бабушке, переживая чувство страха и стыда, что обозначается ее желанным, «птичьим» жестом: «Да, сказала бы, бабушке на ушко, и потом спрятала бы голову под подушку на целый день» (479). Объяснение Марфиньки и Бережковой происходит в той же форме, что позже между Верой и бабушкой: «Долго шептали они, много раз бабушка крестила и целовала Марфиньку, пока наконец та заснула на ее плече». Бережкова призывала «благословение на новое счастье и новую жизнь своей внучки. Но еще жарче молилась она о Вере» (481). Ср. в случае Веры: «Положив ее голову, как ребенка, на руку себе, она любовалась ее чистой, младенческой красотой и крепко ждала в объятиях» (494).

Во время укладывания Марфиньки Бережкова осознает реализацию своего книжного подхода к жизни. Устаревшее понимание, наивное чтение жизненных событий основывается на стереотипах старомодной книги. Бабушка «сама подумала: “Добро бы Вера, а то – Марфинька, как Кунигунда... тоже в саду!.. Точно на смех вышло: это “судьба” забавляется!..”» (481). Такую же неудачу терпит ее следование образцам, соблюдение светских форм перед матерью Викентьева при помолвке внучки: «Ведь я только старый обычай хотела поддержать» (487). Естественные жесты и отношения берут вверх над ней, когда она продолжает обсуждать вопросы свадьбы. Бережкова передает поступок Марфиньки в роще уже



в шуточной форме на основании рассказа Марфиньки «с стенографической верностью» (488). Обе «матери» реагируют на произошедшее уже сочувственно, без предубеждений, т.е. выдерживая «чтение» истории в соответствующей форме, понимая, что иначе молодые, «не смея взглянуть друг на друга, играли бы комедию, любя с позволения старших... Разве это счастье?» (491). Бережкова иронически применяет и к себе, к своей истории любви литературный образец, осознавая при этом нестыковку: «Пусть внук посмеется над сединами старой Кунигунды!..» (689).

А история Марфиньки заканчивается тем счастливым финалом, ради осуществления которого она читает книги. Райский также предвещает ей: «...ищи веселого окончания и в книжках, и в своей жизни...» (259). В этой связи отметим, что только мешанской идиллией в конце повести Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» можно объяснить интерес героини к этому фантастическому произведению, содержащему в основном страшную историю Натанаэла. Литературный персонаж читает литературу с применением ее к собственной жизни, в которой отсутствует снопоподобная фантастика. Вера – единственная из героинь, которая противостоит такому чтению и старается самостоятельно управлять своим сюжетом. Этого вопроса коснемся коротко ниже.

### Сон Марфиньки

Выбранный нами для основного анализа сон – сон Марфиньки – принадлежит персонажу, подчеркнута чуждому фантастике и воплощающему жанр идиллии, поэтому его «кошмарный» сон наверняка не следует трактовать ни в фантастическом, ни в мифопоэтическом ключе. Здесь ярко проявляется то, как сталкивается идиллическое мировоззрение с действием жизненных перипетий на внутренний мир человека. Сон Марфиньки, с одной стороны, реагирует на признание в любви, с другой – пророческий, предвещает неизбежные события и в ее жизни, и в жизни ее семьи. Сон снится накануне как поступка Веры, совершенного в обрыве, так и грядущей свадьбы Марфиньки. По этой причине необходимо было подробнее остановиться на эпизодах «искушения» и «любовного признания».

Сновидение героини выступает в роли поиска самопонимания и толчка к созиданию «текста» о себе. Этот сон является сложной формой самоосмысления героини, хотя за ним не следует разгадка ни сна, ни своей личности. Марфинька не доводит до уровня сознания свое «прозрение». Между тем, она сама напрашивается пересказать свой сон, хочет, чтобы и Викентьев услышал его, а Райский поддерживает эту идею с надеждой уравновесить этим мрачность дня. Марфинька воспроизводит словами увиденное в своем сне, передавая интонацию и жесты, которые отражают переживаемые ею чувства во сне и наяву. От этого рассказ героини становится еще выразительнее. Для наглядности разбора приведем весь текст фрагмента:

«Марфиньку усадили и заставили рассказывать сон.

– Вот будто я тихонько вошла в графский дом, – начала она, – прямо в галерею, где там статуи стоят. Вошла я и притаилась, и смотрю, как месяц освещал их все, а я стою в темном углу: меня не видать, а я их всех вижу. Только я стою,



не дышу, все смотрю на них. Все переглядела – и Геркулеса с палицей, и Диану, и потом Венеру, и еще эту с совой, Минерву... И старика, которого змеи сжимают... как бишь его зовут... Только вдруг!.. (Марфинька сделала испуганное лицо и оглядывалась по сторонам) – и теперь даже страшно – так живо представилось...

– Ну, что вдруг? – спросила бабушка.

– Страшно, бабушка. Вдруг будто статуи начали шевелиться. Сначала одна тихо-тихо повернула голову и посмотрела на другую, а та тоже тихо разогнула и не спеша протянула к ней руку: это Диана с Минервой. Потом медленно приподнялась Венера – и не шагая... какой ужас!.. подвинулась, как мертвец, плавно к Марсу, в каске... Потом змеи, как живые, поползли около старика: он перегнул голову назад, у него лицо стали дергать судороги, как у живого, я думала, сейчас закричит! И другие все плавно стали двигаться друг к другу, некоторые подошли к окну и смотрели на месяц... Глаза у всех каменные, зрачков нет... Ух!

Она вздрогнула.

– Да это поэтический сон – я его запишу! – сказал Райский.

– Побежали дети в разные стороны, – продолжала Марфинька, – и всё тихо, не перебирая ногами... Статуи как будто советовались друг с другом, наклоняли головы, шептались... Нимфы взяли за руки и кружились, глядя на месяц... – Я вся тряслась от страха. – Сова встрепенулась крыльями и носом почесала себе грудь... Марс обнял Венеру, она положила ему голову на плечо, они стояли, все другие ходили или сидели группами. Только Геркулес не двигался. Вдруг и он поднял голову, потом начал тихо выпрямляться, плавно подниматься с своего места. Большой такой, до потолка!» (510).

«Он обвел всех глазами, потом взглянул в мой угол... и вдруг задрожал, весь выпрямился, поднял руку: все в один раз взглянули туда же, на меня – на минуту остоленели, потом все кучей бросились прямо ко мне...

– Ну, что же вы, Марфа Васильевна? – спросил Викентьев.

– Как я закричу!

– Ну?

– Ну и проснулась – и с полчаса все тряслась, хотела кликнуть Федосью, да боялась пошевелиться – так до утра и не спала. Уж пробило семь, как я заснула.

– Прелесть – сон, Марфинька! – сказал Райский. – Какой грациозный, поэтический! Ты ничего не прибавила?

– Ах, братец, да где же мне все это выдумать! Я так все вижу и теперь, что нарисовала бы, если б умела...» (511).

Во сне Марфинька видит себя заходящей в старый дом, куда в художественной реальности романа с целью обособления переселилась Вера. Атрибутика во сне наделяется элементами из описания истории Веры, однако в переделанной, соответствующей Марфиньке форме: здесь тоже присутствуют, хотя более сглаженно, и тайна, и луна – месяц, и темный угол, и боязнь. К тому же, выделяемые нами мотивы фигурировали и в эпизоде о признании в любви. Следовательно, образуется параллель между этими частями текста романа, что позволяет рассматривать их в единстве.

Марфинька перечисляет увиденные во сне скульптуры известных ей богинь вместе с их наиболее узнаваемыми атрибутами. Таким образом, рассказчица употребляет римские имена: Диана – девственная богиня охоты, Венера – богиня любви и красоты и Минерва с совой, олицетворяющей мудрость. По своей знаковости эти фигуры сопоставимы с тремя



женскими образами в романе: Диана – Марфинька, Венера – Вера, Минерва – бабушка Бережкова. Образ Геркулеса, символизирующий силу и храбрость, легко проецируется на потенциального жениха Веры, Тушина (у него геркулесовая фигура, вместо палицы бич), однако по своей функции во сне это, скорее всего, жених Марфиньки, Викентьев, делавший ей предложение. Душимый змеями старик напоминает Райского, любителя искусств, измученного собственными страстями («искушениями») и пытавшегося соблазнить Марфиньку. Его имя героиня неслучайно забывает: это – известный Лаокоон, жрец бога искусств, Аполлона в Трое.

В связи с образом змеи отметим, что характеристика Марфиньки в каждой составляющей повторяет Верину, однако со светлой стороны. Если Вера сопоставляется с ночью и змеей, то Марфинька – с солнцем и ящерицей: «...она любит, как ящерица, зной» (230). Мотив змеи, сопровождающий в романе опыт превращения девушки в женщину, наиболее сильно задействован в связи с ее образом, когда героиня рассматривает свое свадебное приданое и подарки в именины: «Потом открыла еще два футляра и нашла большие массивные браслеты в виде змеи кольцом с рубиновыми глазами, усеянной по местам сверкающими алмазами» (630).

Марфинька передает переживаемые во сне чувства, страх, но Бережкова перебивает рассказ, фокусируя внимание на сюжете сна. Марфинька продолжает его, и в тексте ее сна, таким образом, выделяются связанные части. Аллегии одушевляются, становясь метафорами: скульптурные репрезентации мифологических образов начинают приближаться друг к другу. Субъект сна символически видит реальное сближение в жизни Веры и Марка. Фигура последнего же представлена богом войны, Марсом. Каска фигурирует здесь не только как символический атрибут бога, но также и переносно: скрывает личность возлюбленной Веры. В романе Марк представлен воинствующей фигурой, постоянно носящей с собой оружие. Как обратила внимание О.В. Федунина, в описании последнего свидания с Верой есть такая фраза: «Оба понимали, что каждый с своей точки зрения прав – но все-таки безумно втайне надеялись, он – что она перейдет на его сторону, а она – что он уступит, сознавая в то же время, что надежда была нелепа, что никто из них не мог, хотя бы и хотел, внезапно переродиться, залучить к себе, как шапку надеть, другие убеждения, другое мирозерцание, разделить веру или отрешиться от нее» (615). Эта «шапка» может отсылать к каске (или скорее шлему) Марса из сна Марфиньки.

Толковать сон конечно можно и сквозь призму мифологии, в частности, истории любви Венеры и Марса (чему служит и созвучие имен Веры и Марка), но мы остаемся на уровне транспонирования микросюжета сна на сюжет романа. Они образуют центральную пару влюбленных, другие только окружают их своими движениями. Пробуждение статуй, в том числе и змей метафоризирует наступление страсти в жизни: Марфинька боится представить себя с Викентьевым в такой ситуации. Свет луны, именуемой здесь месяцем, приобщен к этому же ряду переносов.

Марфинька во сне представляет подобное оживление статуй, как и Райский в своих видениях, с той разницей, что для нее страсть вызывает страх, а им это воспринимается как поэтическое явление, достойное для воспроизведения, мотивация для творческого акта. Описывается и предваряющее страстному увлечению состояние во сне: мертвенность и ока-



менелый взгляд. Деталь неподвижности подчеркивает разницу между сновидением и реальностью (ср. состояние влюбленных во время признания: окаменелость и подвижность). Но эти мотивы обозначают и последствия сильных чувств: особенно ярко они пронизывают описание состояния Веры после потери его девственности. Дети – в ряд которых и сама Марфинька входит по своему младенческому миропониманию и поведению, и которым она покровительствует в жизни – во сне спасаются бегством. Субъект сна скрывается от наступающих событий (превращения девушки в женщину), желая оставаться только наблюдателем.

На сцене сна же появляются нимфы. Любовные похождения, заканчивающиеся физическим сближением сторон, Райский называет встречами нимф и сатиров. Во сне нимфы ведут себя как русалки и ожившие статуи, т.е. соблазняющие женщины. Сова, носитель мудрости, тоже оживает. Вспомним, в роще был слышан только соловей; филин, птица ночи – по утверждению Викентьева – умолк. Марфинька переживала сильный страх из-за выхода ночью в рощу, будто предчувствуя то событие, которое должно было произойти. Во сне Геркулес оживает последним, вырастает в самую крупную фигуру. Только он замечает Марфиньку, и вместо того, чтобы дальше держать потолок-небо, он управляет наступлением статуй на субъекта сна. Это можно интерпретировать так, что девичий статус героини метафорически подвергается угрозе потери.

Бережкова предлагает прозаическую форму спасения, влияющую на физическое здоровье видущего сон субъекта. Неслучайно в этот момент вводится и сочиненный рассказ Викентьева.

«– Надо морковного соку выпить, – заметила бабушка, – это кровь очищает.

– Ну, теперь позвольте мне... – начал Викентьев торопливо, – я будто иду по горе, к собору, а навстречу мне будто Нил Андреич, на четвереньках, голый...

– Полно тебе, что это, сударь, при невесте!.. – остановила его Татьяна Марковна.

– Ей-богу, правда...

– Это нехорошо, не к добру...

– Говорите, говорите! – одобрял Райский.

– А верхом на нем будто Полина Карповна, тоже...

– Перестанешь ли молоть? – сказала Татьяна Марковна, едва удерживаясь от смеху.

– Сейчас кончу. Сзади будто Марк Иванович погоняет Тычкова поленом, а впереди Опенкин, со свечой, и музыка...

Все захохотали.

– Все сочинил, бабушка, сейчас сочинил: не верьте ему! – сказала Марфинька.

– Ей-богу, нет: и все будто, завидя меня, бросились, как ваши статуи, ко мне, я от них: кричал, кричал, даже Семен пришел будить меня – ей-богу, правда, спросите Семена!..

– Ну, тебе, батюшка, уж на ночь дам ревеню или постного масла с серой. У тебя глисты, должно быть. И ужинать не надо.

– Я напому уж бабушке: вот вам! – сказала Марфинька Викентьеву» (511).

Как отмечает О.В. Федунина, содержание сна обогащается реакциями сновидца или слушателей<sup>10</sup>. В романе Гончарова сновидцы не являются



одновременно толкователями сновидений, выступают только в качестве комментаторов. Единственный персонаж, который метапоэтически воспроизводит акт созидания сна – это Викентьев. Его действие становится травестированием «снотворчества», т.к. он подобно Марфиньке, но в сниженной форме переосмысливает события, происходящие в условно-реальной жизни, и высмеивает репрезентативные фигуры в городском окружении (второстепенные персонажи романа Гончарова). О.В. Федунина отмечает характер мнимости сна Викентьева<sup>11</sup>, однако сон Марфиньки, на наш взгляд, отнюдь не мнимый, в силу своей поэтической функции.

Итак, в рассказе героини о своем сне явно проступает оценка: страх перед наступлением чувств, решающим моментом в жизни женщины. Субъект сна издает крик и во сне (почти как сам старик со змеями), что приводит к его буквальному пробуждению. Согласно А. Ремизову, внесение сказочных элементов, пугающих видящего сон субъекта, ужасающая фантастичность рассказанного во сне мира уравнивается поэтическим содержанием сна<sup>12</sup>. Во сне субъект попадает не в мир фантастики, а в мир, в котором преобразуется его слово. Сновидение, следовательно, выступает формой поэтического творения, которая противопоставляется идеологическому языку разума. Сновидящий передает свой сон поэтическим языком, переходящим в текст романа через посредство метафорического слова Райского – «пробуждение статуй». Фигуры сна образуют метафорический ряд, который в романе выстраивается в связи со «статуйей». Поступок сновидца, таким образом, включается в процесс смыслопорождения, обновления семантических единиц. Это подтверждается в мире романа и тем, что Райский воспринимает сон Марфиньки как акт творчества. Однако слово Марфиньки носит иной, отличающийся от Вериного, оттенок поэтичности: ее изящная простота опирается на передачу чувств.

### Сон Веры

В силу контрастности со сном Марфиньки также необходимо включить в анализ сны Веры и Бережковой в романе «Обрыв». Они следуют за Марфинькиным, т.к. Райский «дирижирует» последовательностью рассказов о сновидениях и следующей выбирает Веру. Ей нелегко воспроизвести свой сон.

«– Ну, Вера, скажи свой сон – твоя очередь! – обратился Райский к Вере.

– Что такое я видела? – старалась она припомнить, – да, молнию, гром гремел – и, кажется, всякий удар падал в одно место...

– Какая страсть! – сказала Марфинька, – я бы закричала.

– Я была где-то на берегу, – продолжала Вера, – у моря: передо мной какой-то мост, в море. Я побежала по мосту, – добежала до половины: смотрю, другой половины нет, ее унесла буря...

– Я не вижу обыкновенно снов или забываю их, – сказала она, – а сегодня у меня был озноб: вот вам и поэзия!» (512).

Сон Веры кризисный, видится перед «обрывом». Героиня стоит на переломе своей истории страсти и не находит выхода. Между тем, переказ ее сна как нельзя лучше воспроизводит коренные метафоры страсти





в романе: грозу, обрыв, а также ситуацию, в которой находится героиня. Вера же старается перевести свой метафорический сон на прозаический язык, подыскивая ему, в частности, обыкновенную мотивацию. Она и не подозревает, что в романе страсть на самом деле представлена болезнью. Реагируя на сон сестры, Марфинька выказывает сближение бури и страсти и намекает на потребность в крике как возможности преодолеть напряжение.

В этом ряду приводится и «море» в образной форме. Оно не только связано со страстью или жизнью в фигуральном плане, но, будучи метафорой самого жанра романа, указывает также на выполнение им такой функции во сне. История жизненной страсти завершается с трагической для Веры завязкой, но если реализуется представленный Тушиным вариант – он перенесет ее через мост, – то ее сюжет завершится согласно законам семейного романа. Роман Гончарова, хотя и выдвигает эту версию, оставляет сюжет незавершенным. Следующее за «обрывом» раскаяние Веры уподобляется в повествовании сну, в то время как искупление и спасение – пробуждению от сна, восстановлению своих настоящих, т.е. женских свойств (687).

Если Вера становится женщиной, пережив опыт так называемого «падения», то Марфинька, и будучи невестой, остается ребенком. Бабушка выполняет функцию матери в ее отношении: «...глядя с берега на уплывающую буквально – от нее дочь» (757). Переправа через реку – фольклорный символ бракосочетания и в случае Марфиньки символизирует соединение с женихом, как для Веры. Герой же любовной истории Веры – Марк. Молодой Райский перенесет через реку своих малолетних кузин, Веру и Марфиньку (159). Взрослый Райский не подозревает об этой роли Марка и не понимает даже явных намеков, знаков, когда тот рассказывает: «Через Волгу переезжал в рыбацкой лодке, да у острова дурачина рыбак сослепа в тину попал» (262). Марк попадает в тину – в омут своих отношений с Верой. Они встречаются в обрыве и за Волгой, чтобы сохранить тайну своих отношений. Вера даже в грозу отваживается переправиться через реку, а за ней и Райский выходит смотреть на грозу. Не только им, но и Марку опыт страсти грозит тяжелыми последствиями: он отправляется на войну.

### Сон бабушки

Важным становится соотношение снов не только с основным повествованием, но и между собой. По этой причине обращаемся в статье ко сну бабушки. Бережковой также требуется помощь в воспроизведении памяти о своем сне. Хотя он и объявлен как сон, но лишен многих характерных черт сновидений. Отсутствует действующий субъект сна, представлены только место, явление природы и предмет, составляющие один комплексный образ.

«Бабушка стала припоминать.

– Видела что-то, постойте... Да: поле видела, на нем будто лежит... снег.

– А еще? – спросил Райский.

– А на снегу щепка...

– И все?

– Чего ж еще? И слава Богу, кричать и метаться не нужно!» (514).

Характер сна бабушки труднее раскрыть, чем сон Веры. Л. Гейро интерпретирует сон героини как метафору трудоспособной жизни героини<sup>13</sup>. Однако нарочито прозаический характер сна («не надо кричать») устраняется самим поэтическим текстом романа, превращающим образ щепки в метафору перелома жизни героев («треск сучьев»). Вспомним о сюжетных и семантических мотивах романа, как мотив щепки повторяется в «падении» Тушина, который, услышав об истории страсти Веры, изломал свой бич, или как уподобление бумаги снегу разворачивается в метафору разорванного Райским дневника, посвященного Вере и женщинам («обрыв»).

Суммируя сказанное выше, можно утверждать, что поэтический мир сновидения создан метафорическим языком субъекта сна, в котором вступают в силу поэтические законы текста романа. Повторение наименований предметного мира и метафор сна в других частях романа раскрывает их новые признаки и служит смысловому порождению, т.е. часть понимается только в комплексе с целым. А такое соотношение рамок и текста позволяет разбирать сны и как локусы образования субъектом текста нового слова.

<sup>1</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 7.

<sup>2</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 45.

<sup>3</sup> Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Сон – семиотическое окно // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. СПб., 2000. С. 123–126.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 1999. С. 532.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 148–161.

<sup>7</sup> Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 117.

<sup>8</sup> Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. СПб., 2004.

<sup>9</sup> Гейро Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...». (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 149.

<sup>10</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 37.

<sup>11</sup> Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 25.

<sup>12</sup> Ремизов А.М. Огонь вещей. М., 1989. С. 174.

<sup>13</sup> Гейро Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...». (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 150.

## References

1. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, p. 7.
2. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, p. 45.
3. Molnar A. *Poeziya prozy v tvorchestve Goncharova* [Pieces of Poetry in the Prose by I.A. Goncharov]. Ulyanovsk, 2012.
4. Lotman Yu.M. Son – semioticheskoe okno [The Dream a Semiotic Window], in: Lotman Yu.M. *Semiosfera. Kul'tura i vzryv* [Semiosphere. Culture and Explosion]. St. Petersburg, 2000, pp. 123–126.
5. Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A. Mif – imya – kul'tura [Myth – Name – Culture], in: Lotman Yu.M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg, 1999, p. 532.
6. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [Text Within a Text], in: Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1* [Selected Articles: in 3 vols. Vol. 1]. Tallin, 1992, pp. 148–161.
7. Goncharov I.A. Luchshe pozdno, chem nikogda [Better Late Than Neve], in: Goncharov I.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 8* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 8]. Moscow, 1980, p. 117.
8. Goncharov I.A. Obryv [The Precipice], in: Goncharov I.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t. T. 7* [Complete Works and Letters: in 20 vols. Vol. 7]. St. Petersburg, 2004.
9. Geyro L.S. “Soobrazno vremeni i obstoyatel'stvam...”. (Tvorcheskaya istoriya romana “Obryv”) [“Consistently with the Time and Circumstances ...” (The Creative History of the Novel “The Precipice”)]. *I.A. Goncharov. Novye materialy i issledovaniya* [I.A. Goncharov. New Materials and Researches]. Moscow, 2000, p. 149.
10. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, p. 37.
11. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian Novel of the 1<sup>st</sup> Third of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013, p. 25.
12. Remizov A.M. *Ogon' veshchey* [Fire of Things]. Moscow, 1989, p. 174.
13. Geyro L.S. “Soobrazno vremeni i obstoyatel'stvam...”. (Tvorcheskaya istoriya romana “Obryv”) [“Consistently with the Time and Circumstances ...” (The Creative History of the Novel “The Precipice”)]. *I.A. Goncharov. Novye materialy i issledovaniya* [I.A. Goncharov. New Materials and Researches]. Moscow, 2000, p. 150.

**Молнар Ангелика** – Ph.D., доцент кафедры русского языка и литературы Западно-Венгерского Университета, Университетский Центр Савария (Венгрия, Сомбатхей).

Научные интересы: русская литература XIX в., творчество И.А. Гончарова.  
E-mail: manja@t-online.hu

**Molnár Angelika** – Ph.D., an assistant professor at the Department for the Russian language and literature, the Savaria Campus, University of West Hungary (Szombathely, Hungary).

Research area: Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, I.A. Goncharov's creative work.

E-mail: manja@t-online.hu

Г. Рылькова  
(Гэйнсвилль, Флорида, США)

## СТРАННАЯ ИСТОРИЯ: ЧЕХОВ И ТУРГЕНЕВ

**Аннотация.** В статье рассматривается пресловутый факт доставки тела Чехова из Германии в Россию в устричном вагоне (июль 1904 г.) в свете теории «страха влияния» Гарольда Блума. Доказывается, что вагон-холодильник для свежих устриц был своего рода скрытым благословением (знаком первородства и признания Чехова), а не видом наказания, как было принято считать ранее.

**Ключевые слова:** Чехов; Тургенев; смерть; творчество; «Странная история»; «страх влияния».

G. Rylkova  
(Gainesville, FL, USA)

## A Strange Story: Anton Chekhov and Ivan Turgenev

**Abstract.** The article considers the infamous oyster car that brought Chekhov's body back from Germany to Russia in July, 1904, in the light of Harold Bloom's theory of the anxiety of influence. The evidence provides that the refrigerator car for fresh oysters was rather a hidden blessing (a sign of Chekhov's singularity and recognition) and not a form of punishment as was previously assumed.

**Key words:** Chekhov; Turgenev; circumstances, surrounding Chekhov's death and burial; “A Strange Story”; anxiety of influence.

В отличие от Оскара Уайльда, умершего в Париже, или Рихарда Вагнера, умершего в Венеции, Чехову случилось умереть в мало кому тогда известном курортном городке Баденвайлере, куда стекались чахоточные больные. Последние письма Чехова свидетельствуют о том, что поездка в Германию была бессмысленна и бесполезна во всех отношениях. Чехов жаловался на усиливающую скуку и ощущение дискомфорта и мечтал поскорее уехать в Италию, чтобы оттуда отправиться домой на пароходе. Этим планам не суждено было осуществиться. Тело Чехова было возвращено в Россию и похоронено на кладбище Новодевичьего монастыря 9 июля 1904 г. В газете «Московские ведомости» от 5 июля 1904 г. появилась статья «Чехов и Москва» подписанная инициалами А.Н. Статья начиналась словами: «Внезапно умер Чехов... Только на днях промелькнуло в газетах известие, что в здоровье писателя наступило улучшение. Тем неожиданнее была скорбная весть, которую принес телеграф»<sup>1</sup>. Скоропостижность смерти Чехова странным образом согласуется с темой другой статьи. На той же странице в колонке справа, в рубрике «Из научного мира», помещена неподписанная статья «Устрицы и тифозная горячка». В статье говорится о тифозной эпидемии, охватившей некоторые английские портовые города. Французские ученые пришли к выводу, что виновниками тифозной эпидемии являются устрицы. Не случайно, первыми пострадали именно гурманы, большие «любители устриц». Сомневающимся автор предлагает «ознакомиться с тем, что уже давно происходит в Константинополе <...>, где этот дешевый в Константинополе продукт служит несомненным источником тифозных заболеваний»<sup>2</sup>. Скорее всего, благодаря



тому, что спрос на устрицы в Европе резко упал в начале июля, при пересечении русской границы в Вержболово гроб с телом Чехова смогли поместить в вагон для транспортировки устриц, в котором он и проследовал от Вержболово до Петербурга и потом из Петербурга в Москву.

Хотя в рекордную для того времени июльскую жару транспортировать покойника в вагоне с рефрижератором было намного удобнее и предпочтительнее, русская общественность, встречавшая поезд на Варшавском вокзале в Петербурге и на Николаевском вокзале в Москве расценила это решение железнодорожников, как злую шутку над Чеховым. Встречавшие «увидели эту печально знаменитую надпись “отделение для перевозки свежих устриц”, ниже которой стоял номер вагона “Д 1743”»<sup>3</sup>. Даже через десять лет известный историк литературы Семен Венгеров не мог без содрогания вспоминать эти минуты: «Направились мы все к печальному вагону с останками любимого писателя и прямо были ошеломлены. Всем бросилась в глаза, ставшая с того времени знаменитой надпись на вагоне, в котором стоял гроб с телом А.П. Чехова: **вагон для устриц**»<sup>4</sup> [выделено Венгеровым].

Вагон для устриц неизменно присутствует во всех описаниях последних дней и смерти Чехова и традиционно интерпретируется как «апофеоз пошлости», отдавая дань известному описанию Горького:

«Его врагом была пошлость; он всю жизнь боролся с ней, ее он осмеивал и ее изображал бесстрастным, острым пером, умея найти плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже с блеском... И пошлость за это отомстила ему скверной выходкой, положив его труп – труп поэта – в вагон для перевозки “устриц”.

Грязно-зеленое пятно этого вагона кажется мне именно огромной, торжествующей улыбкой пошлости над уставшим врагом, а бесчисленные “вспоминания” уличных газет – лицемерной грустью, за которой я чувствую пахучее дыхание все той же пошлости, втайне довольной смертью врага своего»<sup>5</sup>.

Некоторые литературоведы, как, например, Кэтрин О’Коннор, склонны видеть в вагоне для устриц проявление посмертной воли Чехова, который и после смерти продолжал мило издеваться над своими любимыми героями и заставлять их действовать в соответствии с им же самим установленными правилами<sup>6</sup>. Дмитрий Мережковский считал, что вагон для устриц был послан Чехову в наказание за его нигилизм и неверие в человеческие возможности:

«“Я умираю. Ich sterbe” – эти два слова, говорят Чехов произнес перед самой смертью и больше ничего не прибавил, да ему и нечего было прибавить: смерть есть смерть, как “дважды два есть четыре”; смерть – ничто, и жизнь – смерть, все – ничто. И мертвое тело Чехова положат в “вагон для перевозки свежих устриц” <...>. Это-то и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, вечная смерть, предсказанная в Апокалипсисе, вторая смерть, от которой нет воскресения»<sup>7</sup>.

Я хочу предложить иное, чеховско-тургеневское прочтение устричного вагона.



Тургенев умер 22 августа / 3 сентября 1883 г. Только через месяц 19 сентября / 1 октября гроб с его телом погрузили на поезд, следовавший из Парижа в Берлин. Из Берлина гроб повезли в Вержболово. В Вержболово, к изумлению встречающего Михаила Матвеевича Стасюлевича (официального представителя похоронной комиссии), тело Тургенева прибыло в обыкновенном багажном вагоне в обыкновенном ящике для клади, без каких бы то ни было сопроводительных бумаг, кроме обыкновенной багажной накладной, где было написано: «1 покойник». «Ни имени, ни фамилии!» восклицает Стасюлевич. «Мы только догадывались, что это – Тургенев, но собственно не могли знать того наверное. Тело прибыло в простом багажном вагоне, и гроб лежал на полу, заделанный в обыкновенном дорожном ящике для клади; около него, по стенам вагона стояло еще несколько ящиков, очевидно, с венками, оставшимися от парижской церемонии»<sup>8</sup>. Поскольку по распоряжению российских властей тело Тургенева должно было прибыть в Петербург не ранее 27 сентября / 8 октября, то Стасюлевичу пришлось остаться в Вержболово еще на три дня. В 1917 г. Ю. Никольский предвзывает свою статью «Дело о похоронах И.С. Тургенева» эпитафией из Стасюлевича: «Лет через двадцать не поверят, что все это было возможно». Никольский приводит цитаты из переписки Стасюлевича с женой: «Хотели запереть тело на три дня в сарай, с прочею кладью, но я и священник воспротивились; нас поддержала таможня; мы разломали ящик и перенесли гроб в церковь, где и отслужили панихиду с певчими»<sup>9</sup>. Я останавливаюсь так подробно на реакции Стасюлевича (хорошо знавшего и любившего Тургенева) исключительно для того, чтобы подчеркнуть, что встреча тела Чехова на Варшавском и Николаевских вокзалах, когда изумленные встречавшие увидели перед собой вагон для перевозки устриц, не так уж разительно отличалась от первой встречи представителя похоронной комиссии с телом Тургенева на границе с Россией.

В своих воспоминаниях о последних днях Чехова Книппер-Чехова пишет:

«Предпоследняя ночь была страшная. Стояла жара, и разражалась гроза за грозой. Было душно. Ночью Антон Павлович умолял открыть дверь на балкон и окно, а открыть было жутко, так как густой, молочный туман поднимался до нашего этажа и, как тягучие привидения самых фантастических очертаний, вползал и разливался по комнате, и так всю ночь... Электричество потушили, оно мучило зрение Антону Павловичу, горел остаток свечи, и было страшно, что свечи не хватит до рассвета, и клубы тумана все ползли, и особенно было жутко, когда свеча то замирала, то вспыхивала. Чтобы Антон Павлович, приходя в сознание, не заметил, что я не сплю и слежу за ним, я взяла книгу и делала вид, что читаю. Он спрашивал, приходя в себя: “Что читаешь?” Томик Чехова был открыт на рассказе “Странная история”, я так и сказала. Он улыбнулся и слабо сказал: “Дурочка, кто же возит книги мужа с собой?” – и опять впал в забытье»<sup>10</sup>.

Как справедливо отметила О’Коннор, среди произведений Чехова нет «Странной истории». Есть всем известная «Скучная история», которую и имела в виду Ольга Леонардовна, пишет О’Коннор, но от волнения не смогла вспомнить<sup>11</sup>. Но что, если Ольга Леонардовна действительно читала не скучную, а странную историю? «Скучную историю» написал Чехов,



а «Странная история» была написана Тургеневым в Германии в 1869 г. и относится к жанру так называемых «таинственных» повестей.

В «Странной истории» рассказывается о некой молодой девушке Софи, которая после смерти матери уходит из дома, где ей была гарантирована безбедная жизнь и благополучное замужество, и посвящает себя паломничеству с неким юродивым по имени Василий. Они перебираются с места на место, часто совсем без средств к существованию. Во время последней встречи с юродивым рассказчик видит, что тело юродивого покрыто язвами и нарывами, которые Софи благоговейно смазывает сливочным маслом, принесенным поклонниками Василия. Когда Софи заставляют силой вернуться в отчий дом, она перестает говорить, чахнет и вскоре умирает. Нет сомнений, что рассказчик находится под большим впечатлением от целеустремленности Софи. Он восхищен ее благородством и преданностью. Как пишут люди, хорошо знавшие Ольгу Леонардовну, она была человеком, по большей части сосредоточенным на себе самой<sup>12</sup>. Поэтому намного легче увидеть ее, заинтересованно читающую повесть Тургенева о судьбе женщины, состоящей в услужении при исключительном человеке (ситуация очень похожая на ситуацию самой Книппер при больном Чехове в Баденвайлере), чем представить, как она читает чеховскую повесть, написанную от лица шестидесятилетнего ученого. Тем более, что слова Книппер о «густом, молочном тумане, поднимавшемся до нашего этажа» могли быть позаимствованы у Тургенева. Тургеневский рассказчик знакомится с Василием на спиритическом сеансе, во время которого Василий заставляет его увидеть своего умершего учителя, что и убеждает его в сверхъестественных способностях юродивого.

«Так прошло не знаю сколько времени: быть может, минута; быть может, четверть часа. <...> Веки мои слипались... косматая фигура с белесоватыми глазами в синей чуйке задвоилась передо мной – и вдруг совсем исчезла!.. Я встрепенулся: он опять стоял между дверью и мною, но уже гораздо ближе... Потом он опять исчез – словно туман набежал на него; опять появился... исчез опять... появился опять... и все ближе, ближе – его трудное, почти храпевшее дыхание уже добегало до меня... Опять надвинулся туман, и вдруг из этого тумана, начиная с белых, кверху приподнятых волос, явственно стала вырисовываться голова старика Дессера! Да; вот его бородавки, его черные брови, его нос крючком! Вот и зеленый фрак с медными пуговицами, и полосатый жилет, и жабо... Я вскрикнул, я приподнялся...»<sup>13</sup>.

Чтение Книппер Тургенева у изголовья умирающего Чехова не противоречило духу события. «Странная история» как синоним болезни появляется в письме Чехова Суворину, в котором он описывает свое недомогание после возвращения с Сахалина 24 декабря 1890 г.: «Странная история. Пока ехал на Сахалин и обратно, чувствовал себя здоровым вполне, теперь же дома происходит во мне черт знает что. Голова побаливает, лень во всем теле, скорая утомляемость, равнодушие, а главное – перебои сердца. Каждую минуту сердце останавливается на несколько секунд и не стучит»<sup>14</sup>. В середине 80-х гг. Чехов сам принял участие в спиритическом сеансе, целью которого было вызвать призрак Тургенева. Призрак появился и изрек, что жизнь Чехова «близится к закату»: «Как-то лет 10 назад я занимал-



ся спиритизмом и вызванный мною Тургенев ответил мне: “Жизнь твоя близится к закату”. И в самом деле мне теперь так сильно хочется всякой всячины, как будто наступили заговоры. Так бы, кажется, все съел: и степь, и заграницу, и хороший роман...»<sup>15</sup>. Вообще о Тургеневе Чехов думал не переставая. Только в 1903 г. Чехов несколько раз брался перечитывать Тургенева, каждый раз информируя Книппер о том, что Тургенев безнадежно устарел: «Читаю я Тургенева»; «Читаю Тургенева. После этого писателя останется 1/8 или 1/10 из того, что он написал, все же остальное через 25-35 лет уйдет в архив»<sup>16</sup>.

Чехов, несомненно, был хорошо знаком с биографией Тургенева. Чехов легко расставался с книгами. Среди неизменных спутников оставалось первое издание писем Тургенева, увидевшее свет в 1884 г. Трудно усомниться в том, что многие письма Чехов знал наизусть, как, например, знаменитое письмо Тургенева Толстому, в котором тот призывал «великого писателя земли русской» вернуться к литературной деятельности. Чехов многократно пародировал эти строки в своих письмах женщинам-актрисам, называя их «актрисами земли русской» для большей убедительности. Письма Чехова удивительно похожи по тональности, человечности, пониманию и сочувствию к человеческим слабостям на письма, которые Тургенев писал в течение последних полутора лет, когда неизлечимость его болезни ни для кого уже не была секретом. В издании 1884 г. письма последних полутора лет занимают больше 1/4 объема книги.

Тургенев почувствовал первые признаки неизлечимой болезни (рак позвоночника) в марте 1882 г. Вскоре ему стало все труднее и труднее передвигаться. За несколько месяцев до смерти Тургенев был неподвижен. В письмах Тургенев проявлял необыкновенное мужество, сравнивая себя сначала с Шильонским узником, а потом все чаще со старым моллюском или устрицей:

«Молодежь теперь разъехалась – но мне не скучно – так как я привык к однообразию, и ничего уже от жизни не требую, кроме отсутствия, по мере возможности, страданий. <...> Главный интерес дня – вечерний вист; иногда немножко музыки. Самый лучший режим для той устрицы, в которую я превратился» (465)<sup>17</sup>;

«Вкратце сказать: сплю я спокойно, питаюсь одним молоком – но ни стоять, ни ходить, ни ездить в экипаже не могу, не возбуждая самых неприятных болей в груди, плечах и т.д. Результат: сиди, лежи, голубчик – а о прочем не помышляй! И сколько это продолжится... тоже не твое дело. Вполне понимаю положение устрицы, приросшей к скале. Но устрица ничего другого не испытала – да и не желает ничего другого» (475);

«Оказывается, что можно отлично существовать, не будучи в состоянии ни стоять, ни ходить, ни ездить. Живут же так устрицы! А у меня есть много развлечений, недоступных устрицам» (502);

«Я с этой мыслью примирился – и нахожу даже – что ничего... устрицей быть недурно. Я мог бы ослепнуть, ноги могли бы отняться и т.д. А теперь даже работать можно. Только, конечно, личная жизнь прекратилась. Да и то сказать: мне на днях *шестьдесят четыре года*» (503);

«Сижу или лежу целых 24 часа сряду – и баста! Моллюск – так моллюск. Живут же они – и даже многие годы – и никакого желания к перемене не ощущают» (506).



[Здесь и далее письма Тургенева цитируются по указанному изданию 1884 г. Выбор издания объясняется его доступностью как самому Чехову, так и его современникам. В более поздних собраниях сочинений «устричных» цитат еще больше. Курсив Тургенева.]

Устричная тема также появляется то тут, то там в письмах Чехова. Так, он сообщает одному адресату, что на Сахалин едет исключительно для того, чтобы поесть устриц. Другого призывает отправиться с ним в путешествие, чтобы наестся устриц. Устрицы в данном контексте подаются как трудно достижимый идеал, за который стоит платить лишениями и неудобствами долгой дороги: «В общем я своею поездкой доволен и не жалею, что поехал. Тяжко ехать, но зато отдых чуден. Отдыхаю с наслаждением. Из Иркутска двинусь к Байкалу, который переплыву на пароходе; от Байкала тысяча верст до Амура, а там на пароходе до Великого океана, где первым делом выкупаюсь и поем устриц»<sup>18</sup>.

В 1874 г. совсем еще молодой Семен Венгеров обратился к Тургеневу с просьбой ответить на несколько вопросов, возникших в связи с написанием будущей книги «Русская литература в ее современных представителях: Иван Сергеевич Тургенев». В частности, Венгерова интересовало, почему Тургенев не торопился с освобождением своих крестьян. Тургенев откликнулся в жанре доверительного письма. Когда Тургенев получил свой экземпляр книги в 1875 г., он с удивлением обнаружил, что Венгеров опубликовал это откровенное письмо, не предназначавшееся для печати. В ответ Тургенев поспешил проинформировать Венгерова о том, что их взгляды на литературу и искусство диаметрально противоположны и что взаимопонимание в такой ситуации исключено (см. письма Тургенева Венгерову и комментарии к ним<sup>19</sup>). Неудивительно, что ни в 1904, ни позднее, в 1914 г. Венгеров не обратил внимание на занятную связь между ссылками на свое устричное прозябание в письмах Тургенева и чеховским скандально известным вагоном для устриц. А жаль.

Роман Тименчик считает, что поздние письма Тургенева не могли не повлиять на рассуждения Иннокентия Анненского «о поэтических формах современной чувствительности»: «Забудьте о поэтах – царях, пророках... Будьте этим моллюском в раковине, который видит сон и которому не стыдно, что он ничего не знает о лежащем на нем океане». Тургеневу же сравнение себя с моллюском могло быть подсказано строками из стихотворения старого П.А. Вяземского, считает Тименчик; это наблюдение обсуждается в книге А. Кушнера «Аполлон в траве»<sup>20</sup>:

К лагунам, как frutti di mare,  
Я крепко и сонно прирос...

Эту цепочку взаимовлияний можно продолжить заявлениями большевистски настроенного критика М. Левидова, который призывал представителей дореволюционной интеллигенции устыдиться своей пассивности и уползти на кладбище: «Оскорбительно быть аморфным моллюском, дающим жизнь жемчужине»<sup>21</sup>. Вообще устрицы и моллюски каким-то образом напрямую связаны с творцами и творческим процессом.



В фильме «Прогулки с Бродским» Бродский, наслаждаясь водной гладью, объясняет с гордостью: «Во мне говорит моллюск». Для Анны Ахматовой основное свойство устриц – их уязвимость. Строки «Свежо и остро пахли морем // На блюде устрицы во льду» подчеркивают незащищенность героини. Позднее Ахматова признавалась: «Я всю жизнь свою постоянно в безвыходном положении. Нельзя меня даже слегка хвалить – ведь я страшно уязвима – как устрица»<sup>22</sup>. Эрих Голлербах писал, что «голос <Николая Гумилева> прыгает от низких нот почти к дискантам, растягивая слова и проглатывая их как устрицы»<sup>23</sup>. Айседора Дункан в своих воспоминаниях писала о том, что во время беременности ее мать могла есть только устрицы и пить шампанское. «Когда меня спрашивают, когда я начала танцевать, я отвечаю – “В чреве моей матери, вероятно, под воздействием устриц и шампанского – еды Афродиты”. <...> Я родилась у моря и все главные события в моей жизни произошли у моря»<sup>24</sup>. По воспоминаниям Авдотьи Панаевой, Николай Добролюбов за несколько дней до смерти спросил у врача, «можно ли ему шампанское и устрицы», тем самым показывая, что он понимает, что дни его сочтены<sup>25</sup>. Чехов, как известно, выпил бокал шампанского за несколько минут до смерти. А потом его тело погрузили в вагон для перевозки свежих устриц.

Если согласиться с мнением О'Коннор о том, что Чехов обладал сверхъестественными способностями управлять жизнью и после своей смерти, то можно посмотреть на чеховский вагон для устриц в свете теории страха литературного влияния, разработанной известным американским литературоведом Хэрольдом Блумом. Блум считает, что каждый выдающийся писатель должен доказать свое первородство и право на место на литературном Олимпе. Более молодой писатель должен «коренным образом отклониться» от работ своих предшественников, чтобы доказать свое превосходство<sup>26</sup>. Утомительная и почти бессмысленная поездка в Германию за месяц до смерти, которая принесла Чехову столько мучений и унижений, возможно, и была тем «отклонением» от намеченного ранее пути, проложенного Тургеневым. Не проходит и месяца после похорон, как устанавливается иерархия, согласно которой Чехов уже ставится выше Тургенева. Из письма Немировича-Данченко Станиславскому от 25 июля 1904 г.: «Смерть Чехова обнаружила такую любовь к нему русского общества, о которой мы не подозревали. Никогда при жизни его не ставили наряду с Пушкиным, Толстым и выше Тургенева, а теперь это почти единодушно»<sup>27</sup>.

В статье «Памяти И.С. Тургенева», опубликованной в «Театре и искусстве» за 1908 г., Вл. Боцяновский сравнивает уже не столько Чехова с Тургеневым, сколько Тургенева с одним из чеховских персонажей. Кончина Тургенева в далеком Буживале напомнила Боцяновскому смерть старика Фирса из чеховского «Вишневого сада». Читая Тургенева, «вы как-будто ходите по “Вишневому саду” и слышите грустный голос забытого, заключенного в покинутом барском доме, старика Фирса. <...> С ранних, чуть ли не детских, дней Тургенев почувствовал себя таким Фирсом. <...> Но судьба оторвала его от этого единственного друга <Спасское> и, взамен, в сущности не дала ему ничего... Как Фирса, она отделила его от дорогого “Вишневого сада” и заколотила в стенах, откуда его человеческие стоны замечены были очень нескоро... Только под конец жизни, вернее



даже, после смерти...»<sup>28</sup>.

Тургенев был первым великим русским писателем, который по ожиданиям современников должен был умереть в собственной постели в России, а умер на чужбине в окружении «чуждых ему» людей, как писали современники, не особенно любившие Полину Виардо. Смерть Чехова в Баденвайлере стала еще одним звеном в цепочке развития таких представлений о том, как и где должны умирать русские писатели. После 1904 г. мало кто из русских писателей, включая Толстого, умирал в своей постели у себя на родине. Поэтому, когда Борис Зайцев приступил в 1954 г. к описанию своих впечатлений от встречи поезда с телом Чехова на Николаевском вокзале в Москве, его воспоминания резко отличались от ставших каноническими описаний Горького и Венгерова. Зайцеву, пережившему войны и революции и прошедшему последние 50 лет жизни во Франции, этот день запомнился не «пахучим дыханием пошлости», а остался в памяти «неким странствием, долгим, прощальным, но и светлым, как бы очищающим». «Само горе просветлилось» – вспоминал Зайцев. «Уходящая туча, капли с деревьев, отдельные капли с неба, кусок радуги, пересекавший павлиньим узором тучу, золото куполов, блеск крестов, ласточки, прорезавшие воздух, могила, толпа – это и был уход от нас Чехова, успокоение его в том Новодевичьем, куда он ходил из клиники, выздоравливая, стоял скромно у стенки, слушая службу и пение новодевичьих монашенок». «Генерала хоронят? – спросил кто-то. «Нет, писателя» «Пи-са-те-ля!»<sup>29</sup>.

<sup>1</sup> А.Н. Чехов и Москва // Московские ведомости. 1904. 5 июля. № 185. С. 4.

<sup>2</sup> Устрицы и тифозная горячка // Московские ведомости. 1904. 5 июля. № 185. С. 4.

<sup>3</sup> Долинский М., Черток С. Последний путь Чехова // Русская литература. 1962. № 2. С. 195.

<sup>4</sup> Венгеров С.А. Вагон для устриц // Солнце России. 1914. Июнь. № 228 (25). С. 6.

<sup>5</sup> Горький М. А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 504.

<sup>6</sup> O'Connor K.T. Chekhov's Death: His Textual Past Recaptured // Studies in Poetics, Commemorative Volume Kristina Pomorska (1928–1986). Columbus, Ohio, 1995. P. 40.

<sup>7</sup> Мережковский Д.С. Чехов и Горький // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 716–717.

<sup>8</sup> Стасюлевич М.М. Похороны И.С. Тургенева. 19-ое – 27-ое сентября // Вестник Европы. 1883. Ноябрь. С. 439.

<sup>9</sup> Никольский Ю. Дело о похоронах Тургенева // Былое. 1917. Октябрь. № 4 (26). С. 146.

<sup>10</sup> Цит. по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 12. М., 1983. С. 378–379.

<sup>11</sup> O'Connor K.T. Chekhov's Death: His Textual Past Recaptured // Studies in Poetics, Commemorative Volume Kristina Pomorska (1928–1986). Columbus, Ohio, 1995. P. 43.

<sup>12</sup> Шверубович В. О старом художественном театре. М., 1990; Пилявская С. Грустная книга. М., 2001.

<sup>13</sup> Тургенев И.С. Странная история // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения: в 15 т. Т. 10. М.; Л., 1965. С. 172–173.



<sup>14</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 4. М., 1974. С. 149.

<sup>15</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 5. М., 1977. С. 306.

<sup>16</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 10. М., 1981. С. 70, 194.

<sup>17</sup> Первое собрание писем И.С. Тургенева. 1840–1883 гг. СПб., 1884.

<sup>18</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 4. М., 1974. С. 106.

<sup>19</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 10. М.; Л., 1965. С. 256, 620, 621; Т. 11. С. 85–87, 92, 174, 490–492, 495, 542.

<sup>20</sup> Кушнер А. Аполлон в траве: эссе, стихи. М., 2005. С. 319–320.

<sup>21</sup> Левидов М. Организованное упрощение культуры // Красная новь. 1923. № 1. С. 307.

<sup>22</sup> Глекин Г. Встречи с Ахматовой // Новый мир. 1997. № 2.

<sup>23</sup> Голлербах Э. Город муз. Повесть о Царском селе. Л., 1930. С. 132.

<sup>24</sup> Duncan I. My Life <1927>. New York, 1955. P. 9.

<sup>25</sup> Панаева А. Воспоминания. М., 2002. С. 328.

<sup>26</sup> Bloom H. The Anxiety of Influence. 2<sup>nd</sup> edition. New York; Oxford, 1997.

<sup>27</sup> Цит. по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 12. М., 1983. С. 233.

<sup>28</sup> Боцяновский Вл. Памяти И.С. Тургенева // Театр и искусство. 1908. № 33. С. 563.

<sup>29</sup> Зайцев Б. Чехов // Зайцев Б. Далекое. М., 1991. С. 387.

## References

1. A.N. Chekhov i Moskva [Chekhov and Moscow]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow News], 1904, July 5, no. 185, p. 4.

2. Ustritsy i tifoznaya goryachka [Oysters and Typhoid Fever], *Moskovskie vedomosti* [Moscow News], 1904, July 5, no. 185, p. 4.

3. Dolinskiy M., Chertok S. Posledniy put' Chekhova [The Last Way of Chekhov]. *Russkaya literatura*, 1962, no. 2, p. 195.

4. Vengerov S.A. Vagon dlya ustrits [Car for Oysters]. *Solntse Rossii* [Sun of Russia], 1914, June, no. 228 (25), p. 6.

5. Gor'kiy M. A.P. Chekhov. *A.P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov* [A.P. Chekhov in Memoirs of His Contemporaries]. Moscow, 1960, p. 504.

6. O'Connor K.T. Chekhov's Death: His Textual Past Recaptured. *Studies in Poetics, Commemorative Volume Kristina Pomorska (1928–1986)*. Columbus, Ohio, 1995, p. 40.

7. Merezhkovskiy D.S. Chekhov i Gor'kiy [Chekhov and Gorky]. *A.P. Chekhov: pro et contra*. St. Petersburg, 2002, pp. 716–717.

8. Stasyulevich M.M. Pokhorony I.S. Turgeneva. 19-oe – 27-oe sentyabrya [I.S. Turgenev's Funeral. 19th – 27th September]. *Vestnik Evropy* [Europe Ambassador], 1883, November, p. 439.

9. Nikol'skiy Yu. Delo o pokhoronakh Turgeneva [The Case of Turgenev's Funeral]. *Byloe* [Yesterday], 1917, October, no. 4 (26), p. 146.

10. As cited in: Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 12 [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 12]. Moscow, 1983, pp. 378–379.

11. O'Connor K.T. Chekhov's Death: His Textual Past Recaptured. *Studies in*



*Poetics, Commemorative Volume Kristina Pomorska (1928–1986)*. Columbus, Ohio, 1995, p. 43.

12. Shverubovich V. *O starom khudozhestvennom teatre* [On the Old Artistic Theatre]. Moscow, 1990.

13. Pilyavskaya S. *Grustnaya kniga* [Minor Book]. Moscow, 2001.

14. Turgenev I.S. *Strannaya istoriya* [A Strange Story], in: Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Sochineniya: v 15 t. T. 10* [Complete Works and Letters: in 28 vols. Works: in 15 vols. Vol. 10]. Moscow; Leningrad, 1965, pp. 172–173.

15. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 4* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 4]. Moscow, 1974, p. 149.

16. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 5* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 5]. Moscow, 1977, p. 306.

17. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 10* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 10]. Moscow, 1981, pp. 70, 194.

18. *Pervoe sobranie pisem I.S. Turgenyeva. 1840–1883 gg.* [The First Collection of Turgenev's Letters]. St. Petersburg, 1884.

19. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 4* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 4]. Moscow, 1974, p. 106.

20. Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Pis'ma. T. 10* [Complete Works and Letters: in 28 vols. Letters: in 13 vols. Vol. 10]. Moscow; Leningrad, 1965, pp. 256, 620, 621; Vol. 11, pp. 85–87, 92, 174, 490–492, 495, 542.

21. Kushner A. *Apollon v trave: esse, stikhi* [Apollo in the Grass: Selected Poems]. Moscow, 2005, pp. 319–320.

22. Levidov M. *Organizovannoe uproshchenie kul'tury* [Organized Simplification of Culture]. *Krasnaya nov'*, 1923, no. 1, p. 307.

23. Glekin G. *Vstrechi s Akhmatovoy* [Meetings with Akhmatova]. *Novyy mir*, 1997, no. 2.

24. Gollerbakh E. *Gorod muz. Povest' o Tsarskom sele* [City of Muses. The Tale About Tsarskoye Selo]. Leningrad, 1930, p. 132.

25. Duncan I. *My Life <1927>*. New York, 1955, p. 9.

26. Panaeva A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, 2002, p. 328.

27. Bloom H. *The Anxiety of Influence*. 2<sup>nd</sup> edition. New York; Oxford, 1997.

28. As cited in: Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 12* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 12]. Moscow, 1983, p. 233.

29. Botsyanovskiy V.I. *Pamyati I.S. Turgenyeva* [In Memory of I.S. Turgenev]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art], 1908, no. 33, p. 563.

30. Zaytsev B. Chekhov, in: Zaytsev B. *Dalekoe* [Far Away]. Moscow, 1991, p. 387.

**Рылькова Галина** – Ph.D., доцент русистики, кафедра языков, литературы и культуры Университета Флориды (Гэйнсвилль, Флорида, США)

E-mail: grylkova@ufl.edu

**Rylkova Galina** – Ph.D., Associate Professor of Russian Studies, Department of Languages, Literatures and Cultures, University of Florida (Gainesville, FL, USA).

E-mail: grylkova@ufl.edu



А.С. Акимова (Москва)

## ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.Н. ТОЛСТОГО

**Аннотация:** Изображение фантастических событий и явлений в ранних рассказах А.Н. Толстого обусловлено основными направлениями развития литературы начала XX в. и исканиями самого писателя. В рассказах Толстого 1908–1913 гг. нашли отражение образы литературы модернизма и народной поэзии, а также традиционные для русской классической литературы XIX в. приемы и мотивы. Толстой воспроизводит действительность, основываясь на личных наблюдениях и впечатлениях и используя художественные приемы А.А. Бестужева-Марлинского, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и образы из литературы модернизма.

**Ключевые слова:** литература модернизма; фантастика; ранние рассказы А.Н. Толстого; сюжет; договор с дьяволом; литературная критика; гоголевская традиция.

A.S. Akimova (Moscow)

## Fantastic in the Aleksey Tolstoy's Stories

**Abstract:** The representation of fantastic events in the Aleksey N. Tolstoy's stories is due to the main directions like development of the literature of the 20<sup>th</sup> century. The images of the literary modernism and folk poetry, as well as traditional Russian classical literature of the 19<sup>th</sup> century were reflected in the stories of Tolstoy between 1908 and 1913. Tolstoy reproduced reality, based on personal observations and impressions, using artistic techniques of Bestuzhev-Marlinsky, Gogol, Dostoevsky and the images of the modernist literature.

**Key words:** literary modernism; fiction; A.N. Tolstoy's early stories; the plot; pact with the devil; literary criticism; Gogol tradition.

Художественное мировосприятие А.Н. Толстого питают два источника: «воспринятая и усвоенная с ранних лет в естественном ходе жизни, бесконечно многообразная природно-космическая картина мира»<sup>1</sup>, включающая фольклорные образы<sup>2</sup>, и литературная традиция. Это в полной мере применимо и к природе фантастического в ранней прозе писателя. Автобиографичны уже ранние прозаические наброски и неоконченные рассказы Толстого. «В одной из сохранившихся творческих тетрадей писателя 1899–1900 гг., – отмечает О.В. Быстрова, – представлены художественные наброски, наполненные наблюдениями (подчас очень тонкими и точными) за жизнью и людьми, с четко прописанными деталями...»<sup>3</sup>. Построенные на личных впечатлениях и наблюдениях наброски, которые хранятся в архиве Толстого в ОР ИМЛИ, свидетельствуют также об интересе писателя к народной поэзии и к образам модернистской литературы. Фольклорные и символистские образы помогали Толстому создавать иллюзию зыбкости и неуловимости происходящего, неподвластность сознанию человека ирреального мира, прерывающему его существование. Не случайно начало своего творческого пути в 1929 г. сам писатель охарактеризовал так: «В



1908 году напечатал первый рассказ в "Ниве". Потом, в один sereneкий денек оказалось в моем кошельке сто рублей на всю жизнь (и неоконченный институт), и, не раздумывая, я кинулся в мутные воды литературы»<sup>4</sup> (курсив мой; далее произведения А.Н. Толстого цитируются по тому же изданию, с указанием тома и страниц, кроме специально оговоренных случаев. – А.А.).

Фантастика, основанная на детализированном, хронологически точном воспроизведении событий повседневной жизни станет одним из наиболее востребованных приемов в раннем творчестве Толстого. Уже в шуточной поэме 1898 г. «Le petit démon» пятнадцатилетний начинающий литератор описал мещанские нравы города Сызрани, где он год учился в реальном училище, при помощи фантастического образа – «в роли демона выступает лавочник, пришедший с фунтом шоколада и гармонией объясняться в любви Тамаре – сызранской обывательнице»<sup>5</sup>.

Продолжение и развитие построения произведения с опорой на реальную действительность, преображенную фантазией автора, как в поэме «Le petit démon», мы находим в первом опубликованном рассказе Толстого «Старая башня» (1908). Воспоминания автора о студенческой практике на Невьянском заводе окрашены «мистической идеей карающего рока», характерной для декадентского искусства<sup>6</sup>, с одной стороны, и фольклорной образностью, с другой. «Начало работы над первыми прозаическими текстами, – писала Г.Н. Воронцова, – совпало у Толстого с обращением к фольклорным источникам как неиссякаемым образцам многообразия художественных форм, выработанных в недрах самой народной жизни»<sup>7</sup>.

История завода, основанного указом Петра I и переданного в 1702 г. Н.Д. Антуфьеву (Демидову), и одной из его достопримечательностей, обросшей легендами, Невьянской башни, в рассказе обрастает все новыми мистическими историями. К уже существующей легенде о затоплении подвала башни с рабочими, чеканившими фальшивые деньги, от чего могла накреститься башня, Толстой добавляет предание о бое часов, предвещающем беду. Как писали современники Толстого: «... чтобы казаться глубокомысленней, он воодушевлялся некоторыми старыми баснями, которые дошли до него в устных разъяснениях декадентов...»<sup>8</sup>. Действие рассказа происходит в начале XX в., в России, охваченной забастовками и волнениями на заводах. Не обошла волна стачек и Невьянский завод. 19 сентября 1903 г. на нем стали распространяться прокламации Пермского комитета РСДРП, в которых говорилось: «Товарищи! Если мы будем молчать, то беззаконию не будет конца. Пора, товарищи, положить конец всему этому. Сплотимся же и дадим дружный отпор Лупанову (управитель завода), Кроткову и другим прихлебателям». Новая волна забастовок прокатилась по Уральским заводам, охватив и Невьянский завод, в 1905 г. «Хорошо помню, – вспоминает В.И. Богомолов, – как дружно мы, литейщики, вывели из цеха на тачке своего мастера Гейса и свалили на крутой берег Нейвы за его издевательства над рабочими»<sup>9</sup>. Однако причина забастовки в рассказе «Старая башня» вовсе не в неудовлетворенности рабочих условиями труда. Это лишь интерпретация инженера Бубнова: «Я знаю, в чем дело; у них это новая мода пошла – забастовочки... Только шалишь, я им покажу прибавку» (Т. 1. С. 57). Основная причина – бой часов на сторожевой башне и предвещание бед, к которой, но уже в качестве сопроводи-



тельной, вовсе не определяющей мотивировки, добавляются волнения на заводах и расправы над мастерами в столице. «Я говорил с мастером, он берется поддерживать легкий огонь в домне, угля завалено много. Мастера я запру на ключ, и рабочие его не тронут» (Т. 1. С. 57), – добавляет Бубнов. В легенду о старой башне не верит «петербургская штучка» – инженер Труба, которого раздражает невежество рабочих и жителей («...меня бесит их дурость; потушить домну из-за того, что какая-то полоумная баба что-то там слышала», Т. 1. С. 57). Он обещает привезти колокол с острова и тем самым доказать необоснованность страхов горожан.

Так в рассказе сталкиваются две точки зрения: материалистическая и мистическая, выразителем которой является инженер Бубнов. Даже при том, что в редакции 1910 г. (опубликована в 1911 г.) автор усилил реалистическую трактовку смерти Трубы, отчетливее прописав конфликт с техником Петровым из-за внимания учительницы Лялиной, голос Бубнова остается проводником авторской идеи о существовании невидимых, таинственных явлений, неподвластных человеку, благодаря чему не изменилось соотношение «мистического и реального, чудесного и земного» в рассказе<sup>10</sup>. «Мы изучили природу пара и электричества, овладели четырьмя стихиями, пробрили шахты к сердцу земли, летаем по воздуху, – говорит Бубнов, – а в душе нашей, как и прежде, растут дремучие леса. Мы знаем только то, что ощупываем, и заблуждаемся, думая, что это все сущее. Но есть люди, перед глазами которых опускается туман на видимые предметы, выявляя невидимые, открывая связи между случайностями. Каждый из нас бывал таким человеком, каждый видел сны» (Т. 1. С. 58).

Отголоски рассуждений Бубнова находим в авторских описаниях природы, которая всегда в рассказах Толстого предвещает загадочные и трагические события. После ночного боя часов наутро «надвинулись с гор свинцово-синие тучи; по лугам, через дороги, рябя воду пруда, бежали тени, а над заводом еще стояло раскаленное солнце, томя неподвижным зноем» или «Тучи надвинулись над самым заводом; по улице крутился вихрь, поднимая солому, бумажки, трепля испуганным курам хвосты...» (Т. 1. С. 55). Замедления ритма в описании пейзажа накануне трагической развязки автор добивается использованием инверсии глагола – приема, традиционного в русском фольклоре. На это впервые указала Г.Н. Воронцова<sup>11</sup>. Добавим, что нарушение прямого порядка слов и постановка глагола-сказуемого перед подлежащим – прием, достаточно распространенный в русской романтической литературе, в частности, в повестях А.А. Бестужева-Марлинского.

«Угрюмо стояли кругом купы елей, как мертвецы, закутанные в снежные саваны, будто простирая к нам оледенелые руки...»; «Вожжи натянулись, и как стрела, стальным луком ринутая, полетел иноходец по льду озера. Только звучали подрезы, только свистел воздух, раздираемый быстрою иноходью. У меня занялся дух и замирало сердце, видя, как прыгали наши казанки через трещины, как вились и крутились они по окраинам польней»<sup>12</sup>; «И медленно возвращаются ко мне чувства. Так, я на кладбище!.. Кругом склоняются кресты; надо мной потухающий месяц; подо мной роковая воловьша шкура»<sup>13</sup> («Страшное гадание», 1831).

Прием этот Толстой использовал и в других основанных на леген-





дах рассказах, описывающих фантастические события. Так, например, в «Смерти Налымовых» (1909) приезд барина и его неожиданная смерть в родовом гнезде предвещают тревожные предчувствия камердинера Глеба:

«Вздрагивает налымовский дом; оторванная ветром, хлопает железная крыша; не видно служб; цепляясь за шумливые кусты, волокутся тучи; далеко в лугах, разрываясь и слепя, ложатся круглые молнии и стелется сплошными завесами дождь.

– Темень, – говорит Глебушка, – нехорошо! <...> Глебушка отворяет дверь спальни, и с красного полога над кроватью срывается и улетает на бесшумных крыльях в раскрытое окно белая сова [она же – призрак покойной помещицы, бабки молодого барина, Анфисы]» (Т. 1. С. 90–91).

В более поздней повести «Граф Калиостро» (1921) показано оцепенение природы, застывшей в ожидании сверхъестественного. После обращения Алексея Алексеевича к мифическому графу Калиостро с просьбой «пусть воплотит всю мечту мою», оживит изображенную на портрете Прасковью Павловну Тулупову, и накануне внезапного приезда мага «небо было знойно <...> листья висели неподвижно на деревьях, – все застыло, и цвет зелени отдавал металлическим отблеском, как на могильном венке» (Т. 3. С. 125). Но через мгновение «бухнула оконная рама, посыпались стекла», и в окно герой увидел огромную грозовую тучу, приближающуюся к усадьбе.

Прошлое, которое обрастает легендами и страшными историями, оживает в современности. Таков опыт по материализации княгини Тулуповой в «Графе Калиостро», такова гибель молодого барина в «Смерти Налымовых» от рук призрака – родового проклятия. Время давно прошедшее и настоящее переплетается в сознании живущих (Глебушки, Бубнова и др.). Ожившие образы прошлого отбрасывают зловещие тени на реальный мир и даже изменяют ход событий и судьбы людей. Эта точка зрения выражена в словах инженера Бубнова: «Вся наша жизнь построена на случайностях <...> и они имеют свои законы и логику. Может быть, для нас это случайности, так как мы ограничены в чувствах и можем воспринимать только обрывки явлений, а есть мир, которого мы составляем часть со всем, что видим, мир, где все ясно, закономерно и навеки предопределено... Там нет любви, ненависти, сожаления; там правит один закон — мудрая справедливость...» (Т. 1. С. 58).

Уже в рассказе «Старая башня» критика отмечала влияние, слабое и несерьезное, поэтики модернизма. «От модернизма в нем – флер таинственности, – писал П.Н. Медведев, – атмосфера тревожных предчувствий и вялая, рыхлая лексика <...> Но существенно, что и эта таинственность и эти предчувствия мотивированы и разрешаются совершенно реалистически. Больше того – рассказ не лишен бытового уклона»<sup>14</sup>.

В конце 1911 – начале 1912 гг. Толстой искал новые темы для изображения современности. Это подтверждается и высказываниями самого писателя: «Я исчерпал тему воспоминаний и вплотную подошел к современности. И тут я потерпел крах. Повести и рассказы о современности были неудачны, не типичны»<sup>15</sup>. Вслед за определением Толстого исследователи его творчества называли рассказы этого времени («Лихорадка», «Казац-



кий штосс», «Туманный день», «Родные места» и др.) слабыми и неудачными, т.к. события в них «разворачиваются как в тумане, – это не то явь, не то сон, переходящий в бред, нелепа жизнь героев, нелеп и их конец»<sup>16</sup>.

Смена парадигмы мышления, обусловленная научно-техническими открытиями начала века (квантовая теория фотоэффекта, общая теория относительности; развитие электротехники), вызвала пересмотр нравственных ценностей и отношения к творчеству. В статье 1908 г. «Символизм и современное русское искусство» А. Белый писал: «Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания...»<sup>17</sup>. В начале века художники осваивали новые литературные приемы, искали актуальные темы, развивали ранее использованные способы изображения действительности.

Фантастика рассказов А.Н. Толстого 1908–1913 гг. рождается всегда из реальной, повседневной жизни, это, действительно, «мир причудливых представлений и образов, рожденных воображением на основе усвоенных ранее фактов реальной жизни»<sup>18</sup>. О соединении в рассказах Толстого современного быта и фантастики, которая «всегда вырастает из миража пошлейшей действительности», писал в рецензии на издание «Повести и рассказы. Кн. 1. СПб.: Шиповник, [1910]» Б. Садовский. В рассказах «Чудаки», «Лихорадка», «Клякса» показаны «сожженные души», в которых, по мысли критика, «страх смерти и безумная тоска одиночества чередуется с безнадежными призывами любви». Б. Садовский писал: «Опустошенные, несчастные, ничего не дождавшись, чувствуя себя погибшими и грязными, эти люди то умирают чахотке (Костя в “Чудаках”), то попадают в тюрьму (Горшков в “Лихорадке”) или в сумасшедший дом (Крымзин в “Кляксе”). Других выходов для них нет и быть не может. Как хорошо, как верно изображена у гр. А. Толстого эта мучительная, страшная агония пустой, подпольной души, тоскующей о невозможной встрече!». Пошлость, превращенная в фантазию, в художественный вымысел, отмечал Б. Садовский, принимает в рассказах «такие уродливые и смешные формы, такие дает рискованные положения, что <...> только удивляться надо, как автор отовсюду выходит с честью»<sup>19</sup>.

Позднее, в рассказах 1911–1914 гг., видимо, в связи с поисками героя и темы у писателей XIX в., Толстой использует и развивает гоголевскую традицию изображения фантастического, словно отвечая на призыв А. Белого 1909 г.: «...Гоголя читают, и не видят, не видят доселе, что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя; нет у нас способов измерить все возможности, им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь; и хотя не видим мы его подлинного, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских XIX столетия»<sup>20</sup>.

Обращение к творчеству Гоголя при анализе прозы Толстого не является «случайным или “выборочным”», по словам А.М. Крюковой. «...Мощное влияние классика, – по мысли исследователя, – подчинило <...> все другие формы и проявления его связей с отечественной литературной традицией; внутренние контакты писателя с Достоевским, Тургеневым, Л. Толстым, Чеховым осуществлялись в его творчестве через гоголевскую художественно-идеологическую меру...»<sup>21</sup>.

Гоголевские аллюзии отчетливы в тематически близком «Петербург-



ским повестям», в частности, повести «Шинель», рассказе Толстого «Американский подводный житель» (1913). Главный герой, Мыльников, как и Башмачкин, мелкий чиновник, служит «в одном департаменте» (Гоголь). Герой Толстого «не любил водиться с товарищами, играть на бильярде и боялся ссор»<sup>22</sup> (далее это произведение цитируется по указанному изданию), единственная его страсть – «аккуратным перышком в аккуратной тетради записывал, в напыщенных, канцелярских выражениях, свои чувства, весь гной души своей» (334). И Башмачкин служил «с любовью» только потому, что в переписыванье «ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир»<sup>23</sup>. Помимо главного героя, с «Петербургскими повестями» рассказ связывает и описания пространственного и предметного миров, и обусловленность ими характера главного героя. Петербург Толстого также наполнен людьми (оборванцы, изможденные и желтый лица, толпа), предметами (голые деревья, темные сучья, балаганы, павлиньи перья, пряники и т.д.), запахами (помады, табака, пота, сырости), указаниями на конкретные адреса (Конногвардейский, мостик с четырьмя львами через Екатерининский канал) и места, хорошо знакомые Толстому. Например, «солнце, окончив день, зашло в облака и думы за Балтийским заводом...» (331). На Балтийском судостроительном пушечно-литейном заводе, который был основан в 1856 г. купцом М.Е. Карром и инженером М.Л. Макферсоном и находился на юго-западном побережье Васильевского острова, весной 1904 г. Толстой проходил практику, изучая токарное дело и способы обработки металлов.

Описываемые события показаны с хронологической точностью: «Шестая неделя была мокрая...» (331), имеется в виду шестая неделя семи-недельного Великого поста, канун Вербного воскресенья или «в пятницу чиновник Мыльников <...> пошел в седьмом часу на вербу, что на Конногвардейском» (331). Действительно, за неделю до Пасхи накануне Вербного воскресенья в Петербурге по Невской и Садовой линиям устраивали ярмарки, вербные базары, и гуляния, которые называли «вербами». Одним из самых распространенных товаров на вербе был «морской житель» – крошечный чертик из дутого стекла в стеклянной пробирке с водой<sup>24</sup>. У Толстого: в банке «плавал и перевертывался стеклянный человечек, лиловый, с красной головой и хвостом вниз» (334). Его-то и купил Мыльников. С появлением «жителя» в его доме стали происходить необъяснимые события: откуда ни возьмись появляется водка на столе. Описывая впечатление дня и свою покупку, Мыльников разглядывает черта и в голове его рождаются «необыкновенные мысли». «Вот если бы мне попался миллион, я бы всем отплатил» (335), – подумал он, и «озноб нестерпимого ужаса прошел по его спине и зашевелил волосы». И вот перед Мыльниковым уже не тетрадка, в которую он аккуратно записывал «весь гной души своей», а договор. В последнее мгновение сомневающийся Мыльников одергивает руку и раздумывает подписывать, оставляя «Мыл...», но вырвать лист ему уже не удастся: чем сильнее он тянет, тем больше откидывается назад. Свалившись со стула, герой в ужасе выбегает на улицу («...словно по нем пауки забегали, заболтал руками, толкнул обе двери, прокатился по лестнице и выскочил на улицу, тяжело дыша», 336). На мосту через Екатерининский канал он продолжает вести диалог с чертом. Встречу с незнакомцем-искусителем предваряет описание неба: «И он, задрав голову,

поглядел на небо. Оно было мутно-лиловое, местами красноватое от огней города, тусклое, скользкое и низкое – гнилое небо» (336). Мистический пейзаж (небо «мутно-лиловое, местами красноватое») и излюбленные цвета поэтов-модернистов получают в рассказе Толстого реалистическую трактовку («от огней города»).

Характеризуя третий том собрания сочинений Толстого<sup>25</sup>, Вл. Смелский отмечает раздел «Призраки», в который вошли рассказы «Егорий – волчий пастырь», «Синее покрывало», «Фавн» и «Американский подводный житель»: «...Особенно слаб раздел “Призраки”, где автор пытается связать причудливость фантастики с буднями большого города»<sup>26</sup>.

Рассказ «Американский подводный житель», по мнению другого критика, А. Войтоловского, написан в духе «напыщенной загадочности» с претензией на «какой-то полуиронический, полумистический символизм», однако его можно причислить к категории «бульварно-романтических». Он приводит слова из рассказа: «Такова темная воля человека; живет он, как в полусне, а воля его упорно ищет путей, ведущих вон из этой жизни, и, найдя, неожиданно толкает растерявшегося человека на странные поступки». «Необъяснимое, таинственное, волшебное, – пишет критик, – обязательно входит во все рассказы Ал. Т. и придает жизни его героев беспорядочный и нелепый характер»<sup>27</sup>.

Назначение фантастических образов (привидения, призраки, нечистая сила) современная Толстому критика объясняла попыткой «спутать действительность с мечтой и придать даже самым незначительным приключениям таинственный, страшный колорит»<sup>28</sup>, что должно содействовать скорой популярности автора. Судя по количеству отзывов на второе собрание сочинений начинающего прозаика – попыткой успешной.

Фантастические образы и приемы в ранних рассказах Толстого развивались по двум направлениям. Первое – основанное на легендах и семейных преданиях, которые воздействуют на жизнь и определяют поведение человека гораздо больше, чем происходящие в начале столетия социально-политические изменения (например, бой часов, призрак бабки). Второе направление связано с использованием фантастических приемов и образов в контексте реалистического произведения с характерными для русской классической литературы вниманием к деталям и тщательным изображением действительности.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

<sup>1</sup> Воробьева Н.Н. Ранний Толстой: истоки эпоса // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования (ранний А.Н. Толстой и его литературное окружение). М., 2002. С. 8.

<sup>2</sup> Поляк Л.М. Раннее творчество Толстого (в поисках стиля) // Творчество А.Н. Толстого. М., 1957. С. 11.

<sup>3</sup> Быстрова О.В. У истоков прозы А.Н. Толстого: ранние произведения из архива писателя // Алексей Толстой: диалоги со временем. М., 2014. С. 7.

<sup>4</sup> Толстой А.Н. О себе // Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1982. С. 140–141.

<sup>5</sup> Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М.,



1960. С. 18.

<sup>6</sup> Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М., 1960. С. 55.

<sup>7</sup> Воронцова Г.Н. Первые прозаические опыты А.Н. Толстого (к вопросу о стилевых исканиях в раннем творчестве писателя) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 55.

<sup>8</sup> Северные записки. 1914. № 1. С. 207.

<sup>9</sup> Цит. по: <http://nevyansk-history.ru/gorod/istoriya/v-borbe-rokovoy-revolyuetsionnye-rostki.html>

<sup>10</sup> Поляк Л.М. Раннее творчество Толстого (в поисках стиля) // Творчество А.Н. Толстого. М., 1957. С. 24–25; Воронцова Г.Н. Первые прозаические опыты А.Н. Толстого (к вопросу о стилевых исканиях в раннем творчестве писателя) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 64–65.

<sup>11</sup> Воронцова Г.Н. Первые прозаические опыты А.Н. Толстого (к вопросу о стилевых исканиях в раннем творчестве писателя) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 58.

<sup>12</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 316–317.

<sup>13</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 341.

<sup>14</sup> Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 1. М.; Л., 1927. С. 10.

<sup>15</sup> Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. М., 1949. С. 412.

<sup>16</sup> Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М., 1960. С. 77.

<sup>17</sup> Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910. С. 32.

<sup>18</sup> Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 432.

<sup>19</sup> Современник. 1912. Апрель. С. 362.

<sup>20</sup> Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910. С. 95.

<sup>21</sup> Крюкова А.М. А.Н. Толстой и русская литература. (Творческая индивидуальность в литературном процессе). М., 1990. С. 86.

<sup>22</sup> Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 333.

<sup>23</sup> Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 3. М.; Л., 1938. С. 144.

<sup>24</sup> Телешов Н.Д. Записки писателя. М., 1948. С. 269.

<sup>25</sup> Толстой А.Н. Сочинения: в 10 т. Т. 3. М., 1913.

<sup>26</sup> Цит. по: Бюллетени литературы и жизни. 1914. № 21. С. 666.

<sup>27</sup> Киевская мысль. 1913. 12 ноября. С. 313.

<sup>28</sup> Киевская мысль. 1913. 12 ноября. С. 313.

## References

1. Vorob'eva N.N. Ranniy Tolstoy: istoki eposa [Early Tolstoy: Origins of the Epic]. A.N. Tolstoy. *Novye materialy i issledovaniya (ranniy A.N. Tolstoy i ego literaturnoe okruzhenie)* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research (Early A.N. Tolstoy and His Literary Environment)]. Moscow, 2002, p. 8.

2. Polyak L.M. Rannee tvorchestvo Tolstogo (v poiskakh stilya) [Tolstoy's Early Works (Searching for Style)]. *Tvorchestvo A.N. Tolstogo* [A.N. Tolstoy's Work]. Moscow, 1957, p. 11.

3. Bystrova O.V. U istokov prozy A.N. Tolstogo: rannie proizvedeniya iz arkhiva pisatelya [At the Root of A.N. Tolstoy's Prose: Early Works of the Writer's Archive]. *Aleksey Tolstoy: dialogi so vremenem* [Alexei Tolstoy: Dialogue with Time]. Moscow,

2014, p. 7.

4. Tolstoy A.N. O sebe [About Me], in: Tolstoy A.N. *Sobranie sochineniy: v 10 t. T. 10* [Collected Works: in 10 vols. Vol. 10]. Moscow, 1982, pp. 140–141.

5. Krestinskiy Yu.A. *A.N. Tolstoy. Zhizn' i tvorchestvo. (Kratkiy ocherk)* [A.N. Tolstoy. Life and Work. (A Short Essay)]. Moscow, 1960, p. 18.

6. Krestinskiy Yu.A. *A.N. Tolstoy. Zhizn' i tvorchestvo. (Kratkiy ocherk)* [A.N. Tolstoy. Life and Work. (A Short Essay)]. Moscow, 1960, p. 55.

7. Vorontsova G.N. Pervye prozaicheskie opyty A.N. Tolstogo (k voprosu o stilevykh iskaniyakh v rannem tvorchestve pisatelya) [The First Prose Experiments by A.N. Tolstoy (to the Question of Style Quests in the Early Works of the Writer)]. *A.N. Tolstoy. Novye materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research]. Moscow, 1995, p. 55.

8. *Severnye zapiski* [Northern notes], 1914, no. 1, p. 207.

9. As cited in: <http://nevyansk-history.ru/gorod/istoriya/v-borbe-rokovoy-revolyuetsionnye-rostki.html>

10. Polyak L.M. Rannee tvorchestvo Tolstogo (v poiskakh stilya) [Tolstoy's Early Works (Searching for Style)]. *Tvorchestvo A.N. Tolstogo* [A.N. Tolstoy's Works]. Moscow, 1957, pp. 24–25.

11. Vorontsova G.N. Pervye prozaicheskie opyty A.N. Tolstogo (k voprosu o stilevykh iskaniyakh v rannem tvorchestve pisatelya) [The First Prose Experiments by A.N. Tolstoy (to the Question of Style Quests in the Early Works of the Writer)]. *A.N. Tolstoy. Novye materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research]. Moscow, 1995, pp. 64–65.

12. Vorontsova G.N. Pervye prozaicheskie opyty A.N. Tolstogo (k voprosu o stilevykh iskaniyakh v rannem tvorchestve pisatelya) [The First Prose Experiments by A.N. Tolstoy (to the Question of Style Quests in the Early Works of the Writer)]. *A.N. Tolstoy. Novye materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research]. Moscow, 1995, p. 58.

13. Bestuzhev-Marlinskiy A.A. *Sochineniya: v 2 t. T. 1* [Works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1958, pp. 316–317.

14. Bestuzhev-Marlinskiy A.A. *Sochineniya: v 2 t. T. 1* [Works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1958, p. 341.

15. Tolstoy A.N. *Sobranie sochineniy: v 15 t. T. 1* [Collected Works: in 15 vols. Vol. 1]. Moscow; Leningrad, 1927, p. 10.

16. Tolstoy A.N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 15 t. T. 13* [Complete Works: in 15 vols. Vol. 13]. Moscow, 1949, p. 412.

17. Krestinskiy Yu.A. *A.N. Tolstoy. Zhizn' i tvorchestvo. (Kratkiy ocherk)* [A.N. Tolstoy. Life and Work. (A Short Essay)]. Moscow, 1960, p. 77.

18. Belyy A. *Lug zelenyy. Kniga statey* [The Green Meadow. The Book of Articles]. Moscow, 1910, p. 32.

19. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of Literary Terms]. Moscow, 1974, p. 432.

20. *Sovremennik* [The Contemporary], 1912, April, p. 362.

21. Belyy A. *Lug zelenyy. Kniga statey* [The Green Meadow. The Book of Articles]. Moscow, 1910, p. 95.

22. Kryukova A.M. *A.N. Tolstoy i russkaya literatura. (Tvorcheskaya individual'nost' v literaturnom protsesse)* [A.N. Tolstoy and Russian Literature. Creative Individuality in the Literary Process]. Moscow, 1990, p. 86.

23. Tolstoy A.N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 15 t. T. 2* [Complete Works: in



15 vols. Vol. 2]. Moscow, 1949, p. 333.

24. Gogol' N.V. Shinel' [The Overcoat], in: Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t. T. 3* [Complete Works: in 14 vols. Vol. 3]. Moscow; Leningrad, 1938, p. 144.

25. Teleshov N.D. *Zapiski pisatelya* [Writer's Notes]. Moscow, 1948, p. 269.

26. Tolstoy A.N. *Sochineniya: v 10 t. T. 3* [Works: in 10 vols. Vol. 3]. Moscow, 1913.

27. As cited in: *Byulleteni literatury i zhizni* [Bulletins of Literature and Life], 1914, no. 21, p. 666.

28. *Kievskaya mysl'* [Kievan Thought], 1913, November 12, p. 313.

29. *Kievskaya mysl'* [Kievan Thought], 1913, November 12, p. 313.

**Акимова Анна Сергеевна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: литература модернизма, творчество А.Н. Толстого, «вечные» образы, история литературы.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru

**Akimova Anna S.** – Candidate of Philology, senior research associate, Gorky Institute for World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: literary modernism, A.N. Tolstoy's creative work, "eternal" images, history of literature.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru



Е.А. Иваньшина (Воронеж)

### АППАРАТУРА МАСТЕРА: О СНОВИДЧЕСКОМ СМЫСЛЕ КОМПОЗИЦИИ «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ»

**Аннотация.** В статье рассматривается оптический потенциал булгаковского сюжета, который реализуется и в предметном мире его произведений (оптические аппараты, атрибутированные героям повести «Роковые яйца» и пьес «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»), и в способе организации повествования («Мастер и Маргарита»). Оптические аппараты булгаковских персонажей – аналоги писательской фантазии, работа которой соотносима с работой сновидения, описанной в работах З. Фрейда и П. Флоренского. Выявляя системные особенности композиции романа «Мастер и Маргарита», мы показываем, что вся реальность романа в том виде, в каком она открывается для затекстового читателя, является сновидческой. Сновидение – аналог творческого процесса, который является главным событием романа, в которое вовлечены и затекстовые двойники автора и читателя. Упомянутое в романе *пятое измерение* – измерение творческой фантазии, структурированное с помощью сновидческого кода. Изображенные сновидения – метатропы, удваивающие художественную структуру, тексты в тексте.

**Ключевые слова:** рефлексия; машина времени; зеркало; память; сновидение; творчество; смерть.

Е.А. Ivanshina (Voronezh)

### Master's Equipment: About Dreamlike Sense of Composition "The Master and Margarita"

The article discusses the optical potential of Bulgakov's story, which is implemented in the objective world of his works (optical attributed by the heroes of the story "The Fatal eggs" and plays "Adam and Eva", "Bliss", "Ivan Vasilievich") and in the way the organization of the narrative ("The Master and Margarita"). Optical devices of Bulgakov characters – analogues of the writer's imagination, which correlated with dreamwork, described in the works of Z. Freud and P. Florensky. Identifying systemic features of the composition of the novel "The Master and Margarita", we show that the full reality of the novel is the form in which it shall be open for after-text reader, is dreaming. Dream is the analogue of the creative process, which is the main event of the novel, which also involves after-text doubles the author and the reader. Mentioned in the novel the fifth dimension – the dimension of creative imagination, structured with the help dreaming of the code. Pictured dreams – metatropy doubles artistic structure, texts to text.

**Key words:** reflection; time machine; mirror; memory; dream; creation; death.

О чем бы ни писал М. Булгаков, он так или иначе высказывался о себе. В частности, автор неоднократно предьявляет читателю аппаратуру мастера. В «Роковых яйцах» эта аппаратура получает вещественное воплощение в оптических камерах, в которых воспроизведен красный луч, в «Адаме и Еве» – в аппарате Ефросимова, а в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче» – в машине Рейна/Тимофеева. Различные оптические



аппараты не только способствуют развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги авторской фантазии как силы, в которой определяющим моментом является специфическое креативное зрение. В аппаратуре материализуется нематериальный творческий инструментариум мастера. Те возможности, которые предоставляет аппаратура, есть у писателя, и главная возможность – свободное передвижение в пространстве и времени посредством слова. Машина времени выполняет функцию метатропа по отношению ко всему «аппаратному» ряду: булгаковский текст выполняет функцию машины времени и рефлексирован на эту тему<sup>1</sup>.

Оптическая аппаратура у Булгакова осмысливается как активатор культурной памяти. Это инструмент визуализации невидимого, подобный микроскопу или зеркалу. Зеркало – метафора памяти и сновидения. Работа памяти и работа сновидения имеют сходные механизмы (вытеснение, замещение, сгущение, монтаж образов). Память – актуализация утраченного, вытесненного; сон – реактивация прошлых (вытесненных) впечатлений (переживаний). Память – театр теней, зеркало, в котором отражается нечто отсутствующее (и некто). В зеркале памяти преодолеваемым расстоянием становится время; посредством зеркальных отражений времена сводятся в одном пространстве, приобретающем свойство панхронности. Идея панхронизма связана с идеей музея, библиотеки, лавки древностей, кладбища. Функции зеркала выполняет и книга – основная в булгаковском мире машина времени.

Происходящее в повести «Роковые яйца» замешано на оптике и зрительной игре, в которую втянуты глаз, зеркало, объектив микроскопа и искусственный свет, с помощью которых создается новая, отраженная и искаженная реальность, морочающая сознание. Открытие Персикова сделано ночью, а ночной мир – мир бессознательного. Со сферой бессознательного связан и сюжет повести: в его основе лежат принципы вытеснения и замещения. И описание камер, и тот факт, что Рокк служил в ансамбле кинематографа «Волшебные грезы», и сам принцип монтажа как подмены в кадре одного объекта (птицы) другим (змеи) отсылают к идее кинематографа. Кино – воплощение философии оптической иллюзии.

Подобно сновидению работает и машина времени. Происходящее в пьесах о машине времени легко представить как сон инженера, тем более что в первой ремарке пьесы «Иван Васильевич» о Тимофееве сказано: «глаза от бессонницы красные»<sup>2</sup>. Числа, которые произносит изобретатель, пробуя механизм, напоминают гипнотический счет или счет при погружении в наркоз. Аппарат Тимофеева конкурирует с кино, как сам Тимофеев – с кинорежиссером Якиным, к которому уходит жена Тимофеева.

В одном из черновых вариантов пьесы «Адам и Ева» происшедшая катастрофа и все последовавшие за ней события оказываются грезой профессора, не покидавшего комнаты Адама<sup>3</sup>. Рассуждая о том, что происходит вокруг него, Ефросимов восклицает: «Это сон!»<sup>4</sup>. Кроме того, профессор просит присутствующих сказать ему *формулу хлороформа*<sup>5</sup>, что тоже связано с мотивом сна/смерти. Хлороформ – средство для наркоза, носящее несколько зловещий оттенок. Текст пьесы подобен сновидению, принцип «работы» которого – сокрытие мыслей сновидца (причины

сновидения), придание им приемлемых цензурой форм (явное содержание сновидения).

Появление Ефросимова в «Адаме и Еве» совпадает с радиотрансляцией «Фауста». Аналогичным образом появление Иоанна Грозного в «Иване Васильевиче» связано с трансляцией «Псковитянки». Воланд появляется в костюме оперного Мефистофеля. Опера – тот аллегорический реквизит, который вписан в театрализованное пространство памяти, хорошо разбирается на цитаты (музыкальные, костюмные) и, следовательно, компактно переносится во времени. Оперная музыка – канал, связывающий данный текст с текстом культуры. Оперный фон, как и музыкальный фон в целом, в булгаковских текстах является знаком цитатности (пародийности), маркером ретрансляции. С оперой так или иначе связаны все помнящие булгаковские персонажи. Сниженным аналогом оперы (и театра как такового) является кинематограф.

Радиопередача, радиосвязь имеет отношение к идее сохранения звука как герметизации живого голоса в плотно закрытой бутылке. Радио в данном случае может рассматриваться как метатроп, поскольку язык радиоволн сближался с поэтическим языком. Поэзия обнаруживает в этой – «машинной» – версии культуры собственное инобытие и старается идентифицировать себя с ним<sup>6</sup>.

Аппарат Ефросимова напоминает фотографический. Фотопоэтика, как и радиопоэтика, в начале XX в. соотносилась с фигурой тайновидца в искусстве<sup>7</sup>. В способности преодолевать любые преграды и покровы функция тайновидца в искусстве соотносима с функцией рентгеновских лучей (ср. с лучом, открытым прозорливым профессором Персиковым).

В романе «Мастер и Маргарита» некая *аппаратура* упомянута в связи с сеансом черной магии в Варьете и в связи с клиникой Стравинского, но никакой специальной аппаратуры ни зрители Варьете, ни пациенты Стравинского не видят. Загадочная аппаратура остается «за скобками» и является арсеналом приемов (средств), с помощью которых автор магически воздействует на читателя. Автор в «Мастере и Маргарите» подобен и Персикову, и Ефросимову, и Рейну-Тимофееву. Его аппаратура – фантазия, дурман вымысла, с помощью которого «жизнь как она есть» превращается в цветное звуковое кино. Художник организует бегство читателя в спасительный сказочный мир, где исполняются желания (ср. с фрейдовским определением сна как исполнения тайных желаний). Могущество автора – могущество Воланда, который везде был и все видел, а потому может все подтвердить.

Вопрос о сновидениях в «Мастере и Маргарите» в той или иной мере затрагивается во многих работах<sup>8</sup>. Их авторы рассматривают сон как прием, с помощью которого изображаемая реальность оценивается как фантастическая. Вместе с тем, Е.А. Яблоков говорит о «неразрывности понятий, обозначающих различные формы существования “виртуальной” реальности: искусство/сон/смерть/Истина», лежащей в основе эстетики писателя<sup>9</sup>. Говоря о взаимной перекодировке снов и реальности<sup>10</sup>, Е.А. Яблоков соотносит реальность сна и художественную реальность как предельно сближенные, местами отождествленные<sup>11</sup>. О.И. Акатова в своем диссертационном исследовании отмечает, что близость природы сновидения и творческого процесса является осознанной Булгаковым





основой его художественного мира<sup>12</sup>. Е.А. Яблоков развивает идею близости сна, смерти и театра. О театрализации пространства сна (применительно к сну Босого) пишет и В.В. Химич<sup>13</sup>. Поэтике сновидений в «Мастере и Маргарите» посвящена глава работы С. Кульюс<sup>14</sup>. Исследовательница отмечает, что сны и сновидения у позднего Булгакова, «являясь органической функциональной частью художественного единства, как правило <...> полифоничны, насыщены аллюзиями, реминисценциями, элементами пародии и автопародии, становятся одним из средств авторской игры с одновременными пластами и элементами культуры и литературы»<sup>15</sup>.

В названных работах в основном рассматриваются фрагменты булгаковской прозы, являющиеся сновидческими с точки зрения фабулы (фрагменты, в которых сновидцами явлены герои). Однако если говорить о «Мастере и Маргарите», то здесь сновидческой является вся реальность романа в том виде, в каком она открывается для затекстового читателя. В романе о творчестве эксплицирована связь, существующая между сновидением и фантазированием. Изображенные сновидения – метатропы, удваивающие художественную структуру, тексты в тексте. Помимо объявленных сновидений, в «Мастере и Маргарите» есть сновидения неявные (Бал) и не совсем сновидения (сеанс черной магии). Эти представления можно рассматривать как относящиеся к уровню автометаописания (саморазоблачения).

О том, что мир «Мастера и Маргариты» сродни миру сказок об Алисе, мы уже однажды писали<sup>16</sup>. Свое видение этой родственности приводит М. Йованович<sup>17</sup>. Все, о чем рассказано в кэрролловских сказках, происходит *как бы* (именно так зовут в переводе Н. Демуровой Черепашу, с которой встречается Алиса в своих странствиях), т.е. в снах любимого автором ребенка. Персонажи сказки – мнимости, сновидческие гротески из прочитанных книг. Персонажи «Мастера и Маргариты» – переодетые на новый манер, но вполне узнаваемые литературные фигуры, которые расставляет по своему усмотрению гротескмейстер-автор. Фигуры эти взывают к узнаванию, отгадке, как Шалтай-Болтай. Чтобы их узнать, надо хоть что-то читать, т.е. обладать культурной памятью. «Его нельзя не узнать, мой друг», – говорит мастер своему читателю Ивану о Воланде. Иван оказывается в положении Алисы, которая путается в стихах.

«Мастер и Маргарита» – каламбурный роман, как и сказки об Алисе. Вспомним знаменитый каламбур Воланда, который, назвавшись историком, ни к селу ни к городу добавляет: «Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!». Вот Берлиоз, как и обещано, *по маслу* идет на верную смерть: верную, потому что она уже была отрететирована Толстым в «Анне Карениной», а здесь все идет уже *как по маслу* в буквальном смысле. Вспомним дворца, ведущую в нору, в глубине которой Алиса видит сад удивительной красоты и *ломает голову*, как туда попасть. «Если б моя голова и прошла, – подумала бедная Алиса, – что толку! Кому нужна голова без плечей?»<sup>18</sup>. У Булгакова мы сталкиваемся с аналогичным *головоломным* каламбуром, героем которого становится Берлиоз, который *теряет голову*. Его разумная голова пригодится автору как раз без плечей: именно в таком виде она *пройдет* в сновидческое пятое измерение бала. Берлиоз *теряет голову* буквально, Иван – фигурально:

*сходит с ума*, т.е. с того *ума*, *занять* который пытался поэту редактор в жанровом поучении по поводу написания антирелигиозной поэмы. Словом, происшествие на Патриарших, – вариант *горя от ума*, отрететированного некогда Грибоедовым (см. каламбурное название пятой главы «Было дело в Грибоедове»). Иван и Берлиоз – раздвоенное читательское «я»: Иван – «я» поэтическое, наделенное даром воображения, «девятственно чистое» (не «испорченное» знанием), верующее, склонное к обольщению вымыслом; Берлиоз – «я» прагматическое, сомневающееся, не подверженное иллюзиям и требующее доказательств («я»-редактор, цензор). Смерть Берлиоза – смерть цензуры. Последняя, как известно, фигурирует не только в тоталитарных режимах, где она является «регулятором» свободы слова, но и в теории сновидений, где она тормозит работу бессознательного.

Каламбурный фокус демонстрируется на знаменитом сеансе в Варьете, где, одевая и без того доверчивых дам, их умудряют еще и *обуть* (в смысле *надуть*), в результате чего расположенные к *разоблачению* гражданки оказываются за пределами театра в весьма пикантном *облачении*. И, наконец, нельзя не вспомнить «зазеркальный» поступок Аффания, адекватно откликнувшегося на просьбу Пилата *спасти* Иуду из Кириафа. Только в «зазеркальном» смысле *спасти* следует понимать как *убить*<sup>19</sup>. Именно так понимает двусмысленный приказ прокуратора его тайный агент, и как раз такой – обратный, «зазеркальный» – смысл вкладывает в свои слова осторожный Пилат.

Сновидческий монтаж с перетеканием предметов и признаков из романа в роман (имеется в виду написанное мастером о Пилате и написанное кем-то о мастере), в результате чего московский и ершалаимский компоненты пронизаны многочисленными синонимическими мотивными связями, проанализированными в известной статье<sup>20</sup> (подобными же связями пронизаны и две сказки об Алисе: вторая сказка призвана вернуть Алису в то время, когда она была героиней первой истории), заставляет вспомнить лавку Овцы с «перетекающими» друг в друга экспонатами (ср. с взятой из романа о Пилате бутылкой Фалернского вина, которым отравили мастера и Маргариту). В романе этой лавке соответствует сновидческий магазин, в котором и одевают доверчивых гражданок.

Композицию романа П. Абрахам возводит к рисунку на обложке книги П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (гравюре, выполненной В. Фаворским)<sup>21</sup> и утверждает, что в произведение (Булгакова) входит пространство книги (Флоренского)<sup>22</sup>. Вряд ли Булгаков намеревался художественно проиллюстрировать выкладки ученого, тем более что в своей книге П.А. Флоренский рассматривает художественную модель Данте. Возможно, термин Флоренского в данном случае является знаком, отсылающим к дантевской модели, по природе своей являющейся моделью сновидческой, кинематографической, основанной на монтаже, позволяющем совмещать в одном изображении различные временные и пространственные координаты (панхронизм и пантопизм). «Гораздо большее значение для Булгакова имели <...> эксперименты с художественным пространством в литературе, в частности, в творчестве Л. Стерна, Э.-Т.-А. Гофмана, Н.В. Гоголя, а книга Флоренского лишь придала этому опыту терминологическую определенность»<sup>23</sup>.

Упомянутое в романе «пятое измерение» – измерение творческой



фантазии, структурированное с помощью сновидческого кода, что не противоречит рассмотрению художественного пространства «Мастера и Маргариты» как пространства книги (письма), т.к. искусство, по П. Флоренскому, есть «оплотневшее сновидение»<sup>24</sup>. Термин Флоренского («пятое измерение») Булгаков «разыграл» по-своему, хотя произвол его по отношению к заимствованному определению в данном случае не велик. Булгаковская вечность – пространство мнимости, понимаемой как фантазия.

Главным событием «Мастера и Маргариты» становится событие сотворения и рецепции текста (устного или письменного). В концентрической системе романа сфокусированы три письменных текста: хартия Левия Матвея, роман мастера и московский роман (геральдическая конструкция). Эти тексты подобны. Читатель оказывается свидетелем создания и рецепции трех текстов (реципиентом последнего по времени создания текста становится он сам), причем каждый последующий текст включает в себя предыдущий; пространство письма расширяется по мере приближения зрительной перспективы, так что и автор, и читатель втянуты в воронку текста и отражены в его зеркале. Позицию затекстового читателя воспроизводит в тексте читатель изображенный; читательское поведение разыгрывают в романе Пилат, Маргарита, Иван Бездомный (верные читатели), Каифа и Берлиоз с Латунским (читатели-критики, или цензоры). Реальность «Мастера и Маргариты» является для затекстового читателя тем же, чем являются для Пилата слова Иешуа, а для Маргариты и Ивана – история Иешуа и Пилата, рассказанная мастером и Воландом. Некто прямо на наших глазах сочиняет роман, в котором *другой* герой знакомится с *другим* романом, в котором, в свою очередь, *третьи* лица задумываются над смыслом сказанных слов.

Московский роман для затекстового читателя должен стать тем же открытием, каким роман о жестоком прокураторе Иудеи явился Ивану, а хартия Левия Матвея – Пилату. Читатель «Мастера и Маргариты», подобно Пилату и Ивану, попадает в зависимость от *чуждого слова* и жаждет встречи со *своим автором*, которого ему предстоит «извлечь» из сновидческой реальности текста. Этот искомый автор – тот, кто сочинил роман о другом мастере, который, в свою очередь, сочинил роман об Иешуа, – присутствует в ткани романа, отсутствуя на этом свете. Лабиринтообразная структура романа – структура памяти; автор как центр этого лабиринта подобен мастеру и Иешуа. Воскрешение автора моделируется структурой романа как выяснение того, что он сказал перед смертью (что завещал своему читателю). Задача читателя – распутать лабиринт романа и – на основании метаописательных данных, которыми оснащен текст (ср. с ключами), – выявить закономерности, которыми обусловлен процесс его развертывания.

Булгаковский роман устроен таким образом, что следствия в нем предшествуют причинам, как и в зазеркальной стране, где сначала произносится приговор, а уж потом ведется следствие. Следствие в «Мастере и Маргарите» – роман, который некто сочинил о мастере и Маргарите, а причина – роман мастера о Понтии Пилате. Этот роман, в свою очередь, является знаком культурной памяти (т.е. всех литературных источников, представленных в образе одного текста). Автор московского



романа – некий литератор-инкогнито, который подобен Ивану Бездомному. Он знает роман мастера и пишет его продолжение. Московский роман пародийно соотнесен с ершалаимским. Для автора московского романа существует роман некоего мастера, поглощающий его целиком. Поведение автора – поведение ученика, соперника и соавтора неизвестного мастера; свой роман автор пишет под воздействием аффектов, вызванных романом предшественника; мир чуждого слова является возбудителем его собственной творческой фантазии.

Ключом к сновидению, по З. Фрейду и П. Флоренскому, является событие, послужившее его причиной. Причина сновидения пребывает вне реальности сна и переходит в сновидение в преобразованном виде, нередко являясь в событийной канве сновидения не причиной, а следствием (именно такие примеры рассматривает П. Флоренский). Точно так же ершалаимский роман присутствует в московском романе, как бы впечатываясь в него своей мотивной структурой, хотя порядок соединения и заполнения элементов внутри структуры получается иным, свободным. Композиция «Мастера и Маргариты» телеологична, как и композиция сновидения в описании П. Флоренского: московский роман (следствие) развивается ввиду ершалаимских фрагментов (конечной, телеологической причины), как бы «упирается» в них, как сновидение «упирается» в собственную причину, чтобы эта причина была обнаружена сновидцем, психический аппарат которого, исходя из цензурных соображений (*цензура* – термин З. Фрейда), вытеснил ее в глубины подсознания (в «подвал», т.е. туда же, куда автор московского романа поселил своего предшественника, старшего по цеху, мастера).

Время в сновидении, с точки зрения дневного сознания, течет обращенно, оно как бы вывернуто через себя. Как раз такое – от следствий (московский роман) к причинам (ершалаимский роман) – обращенное время сновидения и структурировано в развертывании повествования. Это и объясняет «вывернутость» композиции большого романа, где первая глава предшествует второй, а не выводится из нее, как следовало бы при дешифровке сновидения. Из обращенной, сонной перспективы изображения автор читателя не выводит намеренно, как бы оставляя его в театре своих снов, делая его соучастником своего творческого процесса. Развертывание повествования – развертывание пространства сновидения художника и изображение жизни как творческого процесса.

Автор и читатель в «Мастере и Маргарите» – соучастники этого процесса, структурированного как сновидческое событие. В этом событии читатель участвует как зритель (ср. с Иваном), а автор как гипнотизер (ср. с Воландом). Массовый гипноз, разыгранный в булгаковском романе, – это добровольный самообман, которому подвержен каждый добросовестный (в смысле склонности к обольщению) читатель. Встретившись на страницах романа, автор и читатель спасают друг друга: автор спасает читателя от культурной амнезии нового исторического времени, а читатель спасает автора от смерти. Сновидческое пространство романа – пространство встречи автора и читателя, пространство желанной мнимости.

Согласно Фрейду, сновидение в превращенной форме реализует сокровенные желания сновидца. Пилату надо знать, что сказал Иешуа перед смертью, винил ли его, прокуратора. Пилат *не договорил* с безумным



философом. Чтобы договорить, надо повернуть время вспять, как будто казни не было. Желание Ивана – узнать продолжение истории Пилата, которую отказывается досказать мастер. Желание Маргариты – вернуть мастера и его сожженный роман. Все перечисленные желания осуществимы только во сне. Исходя из идеи близости сна – смерти – театра, которая варьируется Булгаковым в различных фабульных конфигурациях<sup>25</sup>, а также принимая во внимание характерную для писателя установку на самоотстранение и «взгляд на возможную собственную судьбу из “другой” жизни, из “посмертной” реальности»<sup>26</sup>, и надо смотреть сон, пространство которого совпадает с пространством романа. Чтение романа должно отменить смерть автора, как сон Пилата должен отменить смерть Иешуа, а Бал – подобную смерти изоляцию мастера и гибель его романа. Опытом, на основе которого строятся наши представления об иной действительности, опытом перехода границ является опыт сновидческий; именно сон определяет первоначальные представления о смерти, так же как о воскресении<sup>27</sup>.

Путешествие Маргариты, как и путешествие Алисы во второй сказке, начинается *перед зеркалом*: коробочка с кремом падает на часы, и с этого момента для нее идет другой, параллельный отсчет времени. Этот крем аналогичен маслу, с помощью которого *заснул мертвым сном* плохой читатель Берлиоз. Аналогичным образом рядом с масляным жомом истекает кровью неверный Иуда.

М.О. Чудакова возводит сон Маргариты (гл.19) и «бал висельников» к сну Татьяны из «Евгения Онегина», что позволяет рассматривать сон как план интерпретации, способ кодирования изображенной реальности и выводит роман на сновидческую интертекстуальную орбиту<sup>28</sup>. Заметим, что тот же «бал висельников» восходит не к одному, а к нескольким литературным балам, в числе которых – и сонный бал «Гробовщика», и скандальные рауты романов Достоевского, и бал «Золушки». Эту орбиту расширяет замечание М. Орлова о том, что шабаш, по мнению «скептического Лафатера», – нечто вроде сновидения, вызванного искусственно<sup>29</sup>. Кроме того, сновидцем является и герой Фантастической симфонии Г. Берлиоза: шабаш – реальность его видения<sup>30</sup>.

Бал – кульминация романного спектакля, который разыгрывается в виду предчувствуемой автором смерти, и Маргарита в этот театр смерти (который начинается не с вешалки, а с виселицы) идет готовая на все, становясь заложницей своей любви к мастеру и его роману. Что является для нее большей ценностью: любовник или его книга? Вопрос может показаться некорректным, но в том-то и дело, что Маргарита не только тайная жена мастера, но и тайная читательница его романа. Жизнь мастера как автора напрямую зависит от того, будут ли читать его книгу. Бессмертие автора – во власти читателя, поэтому они *всегда вместе*. Эту обоюдную ответственность автора и читателя друг перед другом и показывает бал. Это ритуально разыгранное воспоминание (поминанье), театр памяти, построенный как текст в тексте: память о прошлом предьявлена здесь Маргарите как чужая память (память Фриды, вещным аналогом которой является знаменитый платок). Бальное пространство панхронно, а кроме того, вмещает в себя все романские топосы (это одновременно квартира, храм, театр, клиника, где у каждого гостя есть своя история болезни, кун-



сткамера, где экспонируются пороки, а также библиотека, где извлекаются из небытия рукописи). Воскресшие мертвецы на балу – инсценированные воспоминания, или цитаты. Бал представляет собой подобие литературного салона, загробного книжного шабаша, где читательница попадает в ожившую библиотеку и обязана выражать свое восхищение всем книгам поровну. Книги (или их герои) являются из камня как великие покойники, восстающие из пепла. Бал создает перспективу, обратную смерти (отсюда возникает и мотив перевернутого бинокля), является аналогом обратной перемотки киноленты, осуществлением тех встреч в библиотеке, которые планировал Пилат, когда думал спасти Иешуа.

Бал – артефакт, подменяющий смертельный исход другим, желаемым. Он может быть прочитан как необъявленный сон Маргариты, восходящий к сну Адриана Прохорова («Гробовщик»). В свою очередь, историю мастера и Маргариты можно трактовать как сон Ивана Бездомного<sup>31</sup>.

Бал как событие встречи Маргариты (читатель) с мастером (автор) развернут в сновидческой реальности, из которой Маргарита не возвращается (ср. с Пилатом, который в финале романа оставлен в реальности желанного сна).

В романе как бы конкурируют два сна: сон Ивана о казни, которая состоялась на Лысой горе (гл. 16), и сон Пилата, в котором эта казнь оказывается не бывшей (гл. 26). После этого сна наступает мучительное пробуждение прокуратора. В гл. 32 всадники прилетают в финал романа о Пилате, где застают героя, мучимого бессонницей. Желанное сновидение не приходит к жестокому игемону. Такова воля мастера, который не менее жесток, чем его герой. Каменная рамка, в которую оправлена эта картина, – камень запечатленного слова, которое довлеет над прокуратором Иудеи как проклятие. Пилат пребывает в том положении, в котором оставил его мастер. Облаченный в каменное слово, герой застыл в ожидании читательского суда (авторский суд лишил прокуратора возможности видеть спасительный сон, в котором он идет по лунной дороге со своим драгоценным спутником). Читателем, проявляющим милосердие к герою, здесь является Маргарита. Но груз приговора может снять с Пилата только автор, дописав более гуманный финал истории по просьбе читателей (см. реплику Воланда: «Ваш роман прочитали <...> и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен»<sup>32</sup>).

Мастер не в силах сделать не бывшей казнь, которую помнит все человечество, но он может выбрать другой миг в бытии героя, в котором милосерднее было бы оставить его навеки, поставив точку в романе. Чтобы поступить с Пилатом так, как Маргарита поступает – используя право читателя – с Фридой (которой ее орудие убийства тоже подают в финале чьей-нибудь книги), или так, как пишущий московский роман поступил с Маргаритой и мастером, его надо оставить спящим и видящим желаемый сон, в котором он бредет навстречу любимому собеседнику по укатанной лунной дороге. «Милосердная высшая сила посылает персонажам сон в знак распространения на них своей воли, в знак их причастности к ней»<sup>33</sup>. Высшая воля – воля автора. Последовавший за прощением камнепад – ритуальная очистительная процедура, освобождение памяти<sup>34</sup>. Падение камня маркирует рождение зрения, его незамутненность, отсутствие прошлого<sup>35</sup>.





Сочинивший московскую историю оказался к своим героям милосерднее. Он сделал так, что мастер и Маргарита умерли вместе. Эта смерть разыгрывается в воображении пишущего, корректирующем реальность, где герои умирают порознь<sup>36</sup>. Такой финал открывается Ивану. Для других мастер умер в своей палате в клинике Стравинского, а Маргарита – в своем особняке («Всегда точный и аккуратный Аззелло хотел проверить, все ли исполнено, как нужно. И все оказалось в полном порядке. Аззелло видел, как мрачная, дожидаящаяся возвращения мужа женщина вышла из своей спальни, внезапно побледнела, схватилась за сердце и, крикнув беспомощно: – Наташа! Кто-нибудь... ко мне! – упала на пол в гостиной, не дойдя до кабинета»<sup>37</sup>). Просмотрев этот вариант, Аззелло возвращается в свое измерение, к поверженным любовникам, которые лежат в подвальчике мастера.

«Сон – это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка»<sup>38</sup>. Если этическим центром романа является сон Ивана о казни на Лысой горе (гл. 16), то предшествующий этому сну сон Никанора Ивановича Босого (гл. 15) – удвоение сновидческого кода в зеркале автопародии. Сон Никанора Ивановича – сеанс саморазоблачения автора романа, оптический фокус, в котором пересеклись сновидческий и театральные коды, с помощью которых структурировано художественное пространство «Мастера и Маргариты».

Сон Босого рассматривался как прием эзопова языка, театрализации табуированных жизненных реалий<sup>39</sup>. П. Абрахам видит в «Сне Никанора Ивановича» единственную главу, которая не входит в состав сложной координации временных пластов романа<sup>40</sup>, а в образе голубоглазого конферансье – автопортрет самого Булгакова, который в произведении изобразительного искусства обычно помещается в периферийной части холста<sup>41</sup>.

В сне Босого реальная история (процесс над валютчиками) и история литературная («Скупой рыцарь») переплетаются посредством театра таким образом, что литература превращается в реальную тюремную пытку, а история становится костюмированным фарсом (*камерным* театром). В сне воспроизводится телескопическая перспектива романа: перед нами театр в театре, образующий причудливую историко-литературную композицию. И именно в сне Босого автор сам добровольно расстается со своей «валютой», т.е. дает читателю ключи (коды) к прочтению романа, удваивая их в структуре самой презентации (вспомним, что именно возгласом «Ключи! Ключи мои!» заканчивается представление, разыгранное Куролесовым по Пушкину). Имеются в виду театральные, сновидческие и клинические коды, которые «разоблачаются» путем удвоения.

Сеанс в Варьете, бал и сон Босого – разные формы театральности, одновременно осуществляющие провокационную подмену реальности искусством, в процессе которой сцена и зрительный зал меняются местами. Эти эпизоды перестраивают восприятие романа, меняя зрительную перспективу, перефокусируя оптику с истории на зрителя (точнее, на связь между режиссером и зрителем) и являясь автопародийными отражениями эффекта, ожидаемого от самого процесса чтения (в роли читателя оказывается Босой). Кроме того, в них осуществляется пространственная интерференция: для Варьете это совмещение магазина и театра, для



бала – квартиры и театра, для сна Босого – тюрьмы и театра. Между тремя данными эпизодами существует и другая – сновидческая связь: сначала автор погружает читателя в гипнотический транс (Варьете), потом читатель спит, не осознавая этого (происходящее на балу – сон Маргариты, в котором исполняется ее заветное желание), потом он просыпается и понимает, что это был сон. Сеанс – театральная репетиция на глазах *чужой* публики, Бал – кульминация посвятельного действия, прорыв *своего* читателя (Маргариты) к автору (мастеру) через смерть и тлен ради воскрешения художника и его рукописи, сон Босого – взгляд автора со стороны на самого себя и своего читателя как на другого, высшая точка романтической иронии. Эффект пространственной интерференции захватывает и закадровое пространство, уподобляя его клинике (эта клиника расположена в квартире читателя, где – с подачи автора – он видит сон, в котором автор оживает и разговаривает с ним).

Онтологическим фокусом романа является *смерть автора*, соотнесенная со смертью Иешуа и мастера. Роман телеологичен, и его финал со смертью автора связан напрямую. Может, поэтому в «Мастере и Маргарите» так много разных смертей и говорящих покойников. Как и всякий человек, размышляющий об уходе, автор романа, наверное, задавал себе вопрос: «А что потом?» и пробовал в это *потом* вжиться. В первой главе Воланд смеется над попыткой Берлиоза запланировать поездку в Кисловодск: он замечает, что ничто из запланированного редактором (ни заседание МАССОЛИТа, ни поездка в Кисловодск) не может состояться по причине его внезапной скорой смерти. Однако сам этот разговор после смерти Берлиоза все-таки будет продолжен, хотя вестись он будет с головой покойного.

Ситуация разговора, прерванного смертью, но предполагающего продолжение, разыгрывается в изображенной реальности вымышленных персонажей, чтобы стать отражением реальной творческой перспективы, которую «планирует» для себя автор «Мастера и Маргариты». Встреча после смерти происходит и в финале романа, когда, после последних слов мастера, Пилат устремляется по лунной дороге к своему долгожданному собеседнику, чтобы отныне и навеки быть *всегда вместе*. Следовательно, разговор автора с читателем тоже может быть продолжен и после смерти автора, *как будто ее не было*. Ю.М. Лотман определяет сон как семиотический эксперимент, как сообщение, говорящее на непонятном языке. «Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах, сон отождествляется с чужим пророческим голосом, то есть представляет обращение Его ко мне. <...> Сон воспринимался как сообщение от таинственного другого <...>»<sup>42</sup>. Этот таинственный другой – автор. Автор романа подобен Иешуа, а читатель – Пилату. *Смерти нет...* Эти слова, попавшие в хартию Левия Матвея, возможно, и являются тайным посланием автора читателю, которое должно осуществиться в ходе чтения. Безжалостная к плоти, смерть зачастую бессильна перед словом. Автор планирует гораздо дальше, чем Берлиоз. После своей смерти он обещает читателю явиться к нему и поселиться в его квартире, потому что именно здесь должен состояться сеанс гипноза (чтение любимой книги). Читатель и не заметит, как сплетется рассказ,



не требующий никаких доказательств. Во время сеанса читатель потеряет покой, разделит с автором его тревогу и будет многократно вспоминать и перечитывать роман, а потом напишет продолжение, потому что *подобное лечится подобным*. За книгой они и встретятся, чтобы с этих пор никогда не расставаться: по одну сторону – доверчивый читатель, по другую – покойный автор. Книга станет их лунной дорожкой, площадкой, сводящей в фокусе пятого (литературного) измерения все возможные времена и лица. Фокус в том, что разговор автора с читателем задуман так, чтобы у читателя все время оставалось ощущение недоговоренности.

<sup>1</sup> *Иваньшина Е.А.* Культура против истории: о работе машины времени у М.А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы. Краков, 2012. С. 43–58.

<sup>2</sup> *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М., 2010. С. 130.

<sup>3</sup> *Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 341–342.

<sup>4</sup> *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М., 2010. С. 15.

<sup>5</sup> *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М., 2010. С. 14.

<sup>6</sup> *Хазан В.* Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 53. Wien, 2004. P. 66–67.

<sup>7</sup> *Хазан В.* Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 53. Wien, 2004. P. 52.

<sup>8</sup> *Спендель де Варда Д.* Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1998. С. 304–311; *Абрахам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993; *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003. С. 90–109; *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 164–181.

<sup>9</sup> *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997. С. 181.

<sup>10</sup> *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997. С. 166.

<sup>11</sup> *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997. С. 168.

<sup>12</sup> *Акатова О.И.* Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дис. ... к.ф.н.: 10.01.01. Саратов, 2006. С. 17.

<sup>13</sup> *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003. С. 105–106.

<sup>14</sup> *Кульяс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. С. 99–118.

<sup>15</sup> *Кульяс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. С. 102.

<sup>16</sup> *Иваньшина Е.А.* Прогулка по пятому измерению с известным профессором // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. Самара, 2003. С. 70–78.

<sup>17</sup> *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 41–50.

<sup>18</sup> *Кэрролл Л.* Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1991. С. 15.

<sup>19</sup> *Фарино Е.* Язык в языке (несколько наблюдений над полиглотизмом в «Мастере и Маргарите») // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 14. Wien, 1984. С. 139–151.

<sup>20</sup> *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 28–82.

<sup>21</sup> *Абрахам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993. С. 140–142.

<sup>22</sup> *Абрахам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993. С. 143.



<sup>23</sup> *Фиалкова Л.Л.* Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 363.

<sup>24</sup> *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М., 1993. С. 84.

<sup>25</sup> *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 169.

<sup>26</sup> *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 170.

<sup>27</sup> *Успенский Б.А.* История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема) // Труды по знаковым системам. Вып. 22. Тарту, 1988. С. 78.

<sup>28</sup> *Чудакова М.О.* Евгений Онегин, Воланд и мастер // Возвращенные имена русской литературы: аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994. С. 5–10.

<sup>29</sup> *Орлов М.А.* История сношений человека с дьяволом // Амфитеатров А.В. Дьявол; Орлов М.Н. История сношений человека с дьяволом. М., 1992. С. 382.

<sup>30</sup> *Кушлина О., Смирнов Ю.* Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 301.

<sup>31</sup> *Ребель Г.М.* Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 122.

<sup>32</sup> *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М., 2007. С. 468.

<sup>33</sup> *Белобровцева И.З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. С. 59.

<sup>34</sup> *Ямпольский М.Б.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 166.

<sup>35</sup> *Ямпольский М.Б.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 169.

<sup>36</sup> *Петровский М.* Мифологическое городописание Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5. С. 30.

<sup>37</sup> *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М., 2007. С. 451.

<sup>38</sup> *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 124.

<sup>39</sup> *Кульяс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. С. 112–118; *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 177–178.

<sup>40</sup> *Абрахам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993. С. 170.

<sup>41</sup> *Абрахам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993. С. 169, 172.

<sup>42</sup> *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 124.

## References

1. Ivan'shina E.A. Kul'tura protiv istorii: o rabote mashiny vremeni u M.A. Bulgakova [Culture vs. History: About the Time Machine in M.A. Bulgakov's Works]. *Mikhail Bulgakov, ego vremya i my* [Mikhail Bulgakov, We and His Time]. Krakow, 2012, pp. 43–58.

2. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 6* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 6]. Moscow, 2010, p. 130.

3. Bulgakov M.A. *P'esy 1930-kh godov* [The Plays of the 1930s]. St. Petersburg, 1994, pp. 341–342.

4. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 6* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 6]. Moscow, 2010, p. 15.



5. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 6* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 6]. Moscow, 2010, p. 14.
6. Khazan V. Iz nablyudeniya nad semanticheskoy poetikoy radio i telegrafa v poezii XX veka [From the Observation of Semantic Poetics of Radio and Telegraph in the Poetry of the 20<sup>th</sup> Century]. *Wiener Slawistischer Almanach*. Issue. 53. Wien, 2004, pp. 66–67.
7. Khazan V. Iz nablyudeniya nad semanticheskoy poetikoy radio i telegrafa v poezii XX veka [From the Observation of Semantic Poetics of Radio and Telegraph in the Poetry of the 20<sup>th</sup> Century]. *Wiener Slawistischer Almanach*. Issue 53. Wien, 2004, p. 52.
8. Spindel de Varda G. Son kak element vnutrenney logiki v proizvedeniyakh M. Bulgakova [The Dream as an Element of Internal Logic in M. Bulgakov's Works]. *M.A. Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni* [M.A. Bulgakov – Playwright and Artistic Culture of His Time]. Moscow, 1998, pp. 304–311.
9. Abraham P. *Roman "Master i Margarita" M.A. Bulgakova* [The M.A. Bulgakov's Novel "Master and Margarita"]. Brno, 1993.
10. Khimich V.V. *V mire Mikhaila Bulgakova* [In M.A. Bulgakov's World]. Ekaterinburg, 2003, pp. 90–109.
11. Yablokov E.A. *Khudozhestvennyy mir Mikhaila Bulgakova* [Art World of Mikhail Bulgakov]. Moscow, 2001, pp. 164–181.
12. Yablokov E.A. *Roman Mikhaila Bulgakova "Belaya gvardiya"* [The Mikhail Bulgakov's novel "White Guard"]. Moscow, 1997, p. 181.
13. Yablokov E.A. *Roman Mikhaila Bulgakova "Belaya gvardiya"* [The Mikhail Bulgakov's Novel "White Guard"]. Moscow, 1997, p. 166.
14. Yablokov E.A. *Roman Mikhaila Bulgakova "Belaya gvardiya"* [The Mikhail Bulgakov's Novel "White Guard"]. Moscow, 1997, p. 168.
15. Akatova O.I. *Poetika snovideniy v tvorchestve M.A. Bulgakova: avtoref. dis. ... k.f.n.: 10.01.01* [The Poetics of the Dreams in M.A. Bulgakov's Work: Author's thesis]. Saratov, 2006, p. 17.
16. Khimich V.V. *V mire Mikhaila Bulgakova* [In M.A. Bulgakov's World]. Ekaterinburg, 2003, pp. 105–106.
17. Kul'yus S. "Ezotericheskie" kody romana M. Bulgakova "Master i Margarita" (eksplitsitnoe i implitsitnoe v romane) [Esoteric Codes in the M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" (Explication and Implication in the Novel)]. Tartu, 1998, pp. 99–118.
18. Kul'yus S. "Ezotericheskie" kody romana M. Bulgakova "Master i Margarita" (eksplitsitnoe i implitsitnoe v romane) [Esoteric Codes in the M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" (Explication and Implication in the Novel)]. Tartu, 1998, p. 102.
19. Ivan'shina E.A. Progulka po pyatomu izmereniyu s izvestnym professorom [Walking through the Fifth Dimension with the Famous Professor]. *Khudozhestvennyy yazyk literatury 20-kh godov XX veka* [Artistic Language Literature of 20 Years of the 20<sup>th</sup> century]. Samara, 2003, pp. 70–78.
20. Jovanovich M. *Izbrannye trudy po poetike russkoy literatury* [Selected Works on the Poetics of Russian Literature]. Belgrad, 2004, pp. 41–50.
21. Carroll L. *Alisa v strane chudes. Alisa v Zazerkal'e* [Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There]. Moscow, 1991, p. 15.
22. Faryno J. Yazyk v yazyke (neskol'ko nablyudeniya nad poliglotizmom v "Mastere i Margarite") [Language in the Language (Few Observations on Polyglotism in "Master



- and Margarita"]]. *Wiener Slawistischer Almanach*. Issue 14. Wien, 1984, pp. 139–151.
23. Gasparov B.M. *Literaturnye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka* [Literary Leitmotifs: Essays on Twentieth-Century Russian Literature]. Moscow, 1993, pp. 28–82.
24. Abraham P. *Roman "Master i Margarita" M.A. Bulgakova* [The M.A. Bulgakov's Novel "Master and Margarita"]. Brno, 1993, pp. 140–142.
25. Abraham P. *Roman "Master i Margarita" M.A. Bulgakova* [The M.A. Bulgakov's Novel "Master and Margarita"]. Brno, 1993, p. 143.
26. Fialkova L.L. Moskva v proizvedeniyakh M. Bulgakova i A. Belogo [Moscow in M. Bulgakov's and A. Bely's Works]. *M.A. Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni* [M.A. Bulgakov – Playwright and Artistic Culture of His Time]. Moscow, 1988, p. 363.
27. Florenskiy P.A. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow, 1993, p. 84.
28. Yablokov E.A. *Khudozhestvennyy mir Mikhaila Bulgakova* [Art World of Mikhail Bulgakov]. Moscow, 2001, p. 169.
29. Yablokov E.A. *Khudozhestvennyy mir Mikhaila Bulgakova* [Art World of Mikhail Bulgakov]. Moscow, 2001, p. 170.
30. Uspenskiy B.A. Istoriya i semiotika (vospriyatie vremeni kak semioticheskaya problema) [History and Semiotics (the Perception of Time as a Semiotic Problem)]. *Trudy po znakovym sistemam. Vyp. 22* [Sign Systems Studies. Issue 22]. Tartu, 1988, p. 78.
31. Chudakova M.O. Evgeniy Onegin, Volland i master [Eugene Onegin, Wolland and Master]. *Vozvrashchennye imena russkoy literatury: aspekty poetiki, estetiki, filosofii* [The Return Names of Russian Literature: Aspects of Poetics, Aesthetics, Philosophy]. Samara, 1994, pp. 5–10.
32. Orlov M.A. Istoriya snosheniy cheloveka s d'yavolom [The History of Human Intercourse with the Devil], in: Amfiteatrov A.V. *D'yavol* [The Devil]; Orlov M.N. *Istoriya snosheniy cheloveka s d'yavolom* [The History of Human Intercourse with the Devil]. Moscow, 1992, p. 382.
33. Kushlina O., Smirnov Yu. Nekotorye voprosy poetiki romana "Master i Margarita" [Some Questions of Poetics of the Novel "The Master and Margarita"]. *M.A. Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni* [M.A. Bulgakov – Playwright and Artistic Culture of His Time]. Moscow, 1988, p. 301.
34. Rebel' G.M. *Khudozhestvennyye miry romanov Mikhaila Bulgakova* [Art Worlds of Mikhail Bulgakov's Novels]. Perm, 2001, p. 122.
35. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 7* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 7]. Moscow, 2007, p. 468.
36. Belobrov'tseva I.Z. *Roman M. Bulgakova "Master i Margarita": konstruktivnye printsipy organizatsii teksta* [M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita": Constructive Principles for the Organization of the Text]. Tartu, 1997, p. 59.
37. Yampol'skiy M.B. *Demon i labirint (diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, Deformation and Mimesis)]. Moscow, 1996, p. 166.
38. Yampol'skiy M.B. *Demon i labirint (diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, Deformation and Mimesis)]. Moscow, 1996, p. 169.
39. Petrovskiy M. Mifologicheskoe gorodovedenie Mikhaila Bulgakova [Mythologizing Urban Theory of Mikhail Bulgakov]. *Teatr*, 1991, no. 5, p. 30.



40. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 7* [Collected Works: in 8 vols. Vol. 7]. Moscow, 2007, p. 451.
41. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg, 2001, p. 124.
42. Kul'yus S. "Ezotericheskie" kody romana M. Bulgakova "Master i Margarita" (*eks-plitsitnoe i implitsitnoe v romane*) [Esoteric Codes in the M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" (Explication and Implication in the Novel)]. Tartu, 1998, pp. 112–118.
43. Yablokov E.A. *Khudozhestvennyy mir Mikhaila Bulgakova* [Art World of Mikhail Bulgakov]. Moscow, 2001, pp. 177–178.
44. Abraham P. *Roman "Master i Margarita" M.A. Bulgakova* [The M.A. Bulgakov's Novel "Master and Margarita"]. Brno, 1993, p. 170.
45. Abraham P. *Roman "Master i Margarita" M.A. Bulgakova* [The M.A. Bulgakov's Novel "Master and Margarita"]. Brno, 1993, p. 169, 172.
46. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg, 2001, p. 124.

**Иваньшина Елена Александровна** – доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета.

Научные интересы: русская литература, семиотика культуры, литература и медицина, творчество М.А. Булгакова, В.А. Каверина.

E-mail: sergiencou@yandex.ru

**Ivanshina Elena A.** – Doctor of Philology, associate professor. Professor at the Department of Theory, History and Methods of Teaching of the Russian Language, and Literature, Voronezh State Pedagogical University. Research interests: Russian literature, semiotics of culture, literature and medicine, the work of M.A. Bulgakov, V.A. Kaverin.

E-mail: sergiencou@yandex.ru



В. Зубарева  
(Филадельфия, Пенсильвания, США)

**«Я УТАЮ И НЕ ПРЕДАМ ПЕРУ»:  
тайна зеркальных дат в поэзии Беллы Ахмадулиной**

**Аннотация.** Предлагаемая статья посвящена мистическому аспекту творчества Беллы Ахмадулиной. Символика дат в поэзии Ахмадулиной этого периода связана с вопросами судьбы ее лирической героини. Ее «загадочный цикл» «Глубокий обморок» проливает свет на связь между пушкинской датой рождения и страхами лирической героини, связанными с мыслями об уходе в один из этих дней. Ее предчувствия, терзания и поиск ответов в закодированной форме становятся объектом исследования данной статьи.

**Ключевые слова:** Ахмадулина; Пушкин; судьба; тайна тайн; дата смерти; «Глубокий обморок».

V. Zubarev (Philadelphia, PA, USA)

**“I will conceal and won't reveal to the quill”:  
Regarding Mirror Dates in Bella Akhmadulina's Poetry**

**Abstract.** The article devoted to a mystical aspect of Bella Akhmadulina's poetry. The symbolism of dates used in her poems of that period is linked to the question of her lyrical heroine's fate. Akhmadulina's "mysterious cycle of poems", *A Dead Faint*, clearly suggests that there is a connection between Pushkin's date of birth and her lyrical heroine's fear of dying on that date. Her presentiments, anguish and search of answers become a subject of this analysis.

**Key words:** Akhmadulina; Pushkin; fate; mystery of mysteries; date of birth; *Deep Rest*.

Как ни удивительно, но, казалось бы, весьма отвлеченная поэзия Беллы Ахмадулиной всегда базируется на имплицитном сюжете, вокруг которого выстраиваются образы, как лепестки вокруг стебля. Сюжет играет роль организующего начала; по нему и только по нему можно понять связь деталей и увидеть стройность композиции и архитектоники больших форм, таких как объемный «загадочный», по ее же определению, цикл «Глубокий обморок», написанный по следам реального события – клинической смерти.

Мистика проникает в стихи этого периода, скрепляя свое присутствие рядом намеков и обмолвок, будто невзначай оброненных лирической героиней, которая, несомненно, автобиографична. Высказывание строится таким образом, что его первая часть зачастую противоречит второй, зарожая, тем самым, подозрение у читателя и заставляя усомниться в некоторых заявлениях лирической героини.

Как, впрочем, знать? В тех нетях,  
где была я,  
на что семь суток извели врачи,  
нет никого. Там не было Булата.

Повелевает тайна тайн: молчи!

(«Глубокий обморок»: «I. В Боткинской больнице»<sup>1</sup>). Далее, за исключением специально оговоренных случаев, цитаты приводятся по указанному изданию).

В первой части сделано заявление о том, что *там* «нет никого». Ссылка на Булата (Окуджаву), с которым Ахмадулина была дружна и который ушел из жизни за два года до ее клинической смерти, должна убедить читателя в истинности ее слов. И так бы и было, когда бы не последняя строка, переворачивающая все с ног на голову. Во-первых, становится ясно, что существует «тайна тайн»; во-вторых, о ней не положено знать читателю; в-третьих, между лирической героиней и тайной тайн есть контакт; в-четвертых, тайна тайн выступает в роли повелительницы; в-пятых, лирическая героиня все равно «проговаривается» о существовании того, что она отрицала поначалу, а значит, она обладает относительной свободой действий.

Прием умалчивания, недомолвок и противоречивых высказываний лежит в основе сюжета почти всех стихов Ахмадулиной из разряда «таинственных». Пространственно тайна располагается в сфере, недоступной мозгу как ограниченному и заикленному на себе инструменту тела, жаждущего познать себя в отрыве от грандиозности мироздания. Мозг – это нарцисс, преграждающий путь к тайне тайн, которая требует размыкания индивидуума на тварную вселенную.

Не так ли мозг вникает в образ мозга?  
Ему внушаю: мученик Нарцисс,  
превысить одиночество возможно:  
забудь себя и сам себе не снись.

(«Глубокий обморок»: «XIII. Закрывание тетради»).

Тайна относится к сакраментальной сфере, где обитает Слово живое, и туда не проникнуть умом, который возносится в заумь:

И ум излишен, вознесенный в заумь:  
предавшись ей, заблудший ученик  
не сможет зоркий обмануть экзамен,  
судьба вздохнет и «неуд» причинит.

(«Глубокий обморок»: «XVII. Послание»).

Сама тайна никогда не раскрывается, но наличие ее декларируется: «Есть тайна у меня от чудного цветенья...». Построение сюжета этих стихов 1981 г. характерно и для более позднего периода «таинственных» стихов Ахмадулиной. В завязке указывается наличие тайны, развитие сюжета идет по пути непрямого доказательства присутствия тайны, кульминация – в столкновении мира социального и мира сакраментального, и развязка – торжество тайны. Тайна обнаруживает себя во взаимодействии с миром, но что она есть, остается в зоне неопределенности. Читателю

надлежит самому очертить область ее значений. «Но ландыш расцветет, / И я проговорюсь», – обещает в конце лирическая героиня, тем самым обозначая вектор движения мысли интерпретатора.

Стихотворение начинается с того, что «цветок себе всегда выпрашивает ять», и завершается союзом пчелы и цветка, а также упоминанием ландыша. Это обрамление высвечивает имплицитный уровень сюжета, соприкасающийся с сакраментальной сферой: в словесной вселенной «ять» обозначает Творца, и имплицитный сюжет направлен на то, чтобы раздобыть чудодейственный ять и воскресить сад русской словесности. До языковой реформы 1917–1918 гг. «цветок» писался через «ять»: цвѣток. Это, казалось бы, чисто орфографическое различие в написании, трактуется в стихотворении как подмена живого искусственным. Дальше – больше. Оказывается, что и природа не может обходиться без Ъ: увядая, живой цветок, не знающий «новостей», т.е. грамматических реформ, выпрашивает себе «ять», словно от этой буквы зависит его воскрешение.

Есть тайна у меня от чудного цветенья,  
здесь было б: чуднАГО – уместней написать.  
Не зная новостей, на старый лад желтея,  
цветок себе всегда выпрашивает «ять».

Итак, конфликт обозначен уже в бутоне завязки стихотворения как несоответствие между тем, что цветок есть по своей (письменной) природе, и его новым портретом, представленным в современной орфографии. При этом намек на свойство «ять» воскрешать сделан довольно прозрачно. С Творцом связана и тема ландыша, который расцветает в мае. По христианской традиции этот месяц посвящен Марии, а народное название ландыша – «колокольчики Марии». По преданию, ландыш вырос из пролитых слез Богородицы, поэтому он ассоциируется с новой жизнью, возрождением и является символом второго пришествия Христа. В стихах празднику воскресения соответствует воскрешение «ятя» усилиями пчелы как еще одной ипостаси Марии. Так, формируя ассоциативный ряд, очерченный полем сакраментальных значений, Ахмадулина выстраивает мозаику сюжета о воскресении, понимая под этим воскресение Слова-Логоса в литературе.

В «Глубоком обмороке» сюжет воскресения касается самой лирической героини, которая пробуждается от смерти для того, чтобы нести в мир Слово живое. Сюжет цикла выстраивается в зеркальном порядке по отношению к пушкинскому «Пророку», и уже это содержит в себе тайну. Намечу основные сюжетные линии этих произведений (детальный анализ этих параллелей представлен в моей статье «Промельк Пушкина»<sup>2</sup>). «Пророк» заканчивается тем, что поэт, умерщвленный серафимом, возвращается к жизни:

Как труп в пустыне я лежал,  
И Бога глас ко мне воззвал <...>

(В дальнейшем стихотворение цитируется по этому изданию<sup>3</sup>).

«Глубокий обморок» начинается с того, что героиня приходит в себя



после клинической смерти. В обоих случаях пробуждение происходит при участии запредельных сил.

У Пушкина перед умерщвлением поэта серафим рассекает ему грудь, вытаскивает сердце и вкладывает пылающий «уголь». «В Боткинской больнице» метафорой «рассеченного» тела становится монитор, показывающий, что происходит внутри больного.

Перед тем, как рассечь грудь пророку, серафим касается его уст, заменяя грешное празднословие мудростью: «И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык...». Третье с конца преобразование у Пушкина становится третьим с начала преобразованием у Ахмадулиной: за картиной «рассеченного» компьютером тела следует описание «занятия уст». Им поначалу свойственны как обыденные «занятия» (принятие пищи, зевота), так и обывательское желание поделиться запредельной мудростью.

Занятие уст – то пища, то зевота.  
Но им неимется, им препона есть  
обмолвиться, как высший миг зовется:  
стерпеть придется, но нельзя воспеть.

(«Глубокий обморок»: «I. В Боткинской больнице»).

Перед преобразованием речевой функции поэта серафим воздействует на его слух. «Моих ушей коснулся он, – / И их наполнил шум и звон». Аналогично, после темы праздных «уст» Ахмадулина переходит к описанию слуховых ощущений своей лирической героини. То, что она слышит, пробудившись, относится к сакраментальной сфере. До нее доносится голос тайны тайн, который слышит только она («Повелевает тайна тайн: молчи!»). Вслед за этим появляется «Отступление о Битове», построенное по типу музыкального произведения, что усиливает ракурс, связанный со слуховым восприятием.

В «Пророке» встреча с серафимом начинается с того, что он открывает лирическому герою глаза на духовное измерение:

Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он.  
Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.

Аналогом духовного измерения в цикле может служить следующий за звуковым описанием образ белизны, окружающий героиню в момент пробуждения: «Бел белый свет. Бела моя палата» (448). Этот образ является пограничным между зрительным и звуковым, поскольку он построен на звуковых ассоциациях. «Бел белый» звучит как «Беллы» и «бела», почти как «Белла». (Как известно, Ахмадулина любила, чтобы ее имя произносилось через «е», а не через «э».) «Белый голос в полночное время...», – писал Вознесенский в стихах, посвященных Белле Ахмадулиной, обыгрывая ее имя в неполном омониме. Выстраивая омонимические ряды, Ахмадулина вписывает себя в пространство палаты, объединившей признаки земного и небесного.



Встреча с серафимом в «Пророке» следует после странствий поэта по пустыне и до его окончательного пробуждения. У Ахмадулиной «серафим» появляется после пробуждения ее лирической героини в виде умозрительной ипостаси «шестидневья» и собирательного образа медперсонала, представленного в виде многокрылого светоносного существа: «Еще меня ласкала белостенность, // сновал на белых крыльях персонал» («III. Послесловие к I»).

Что же кроется за этим принципом зеркального отталкивания от пушкинского сюжета?

Ответ на этот вопрос дается в третьей части «Глубокого обморока»: «Как страшно близок День его рожденья!». Имеется в виду день рождения Пушкина, приближение которого почему-то пугает лирическую героиню. В пятом стихотворении этого же цикла смысл страхов проясняется:

В году родившись роковым,  
не ведает младенец скромный,  
что урожденья приговор –  
близнец и спутник даты скорбной  
(«V. Сюжет», 453).

Под близнецом и спутником «даты скорбной» подразумевается 1937 г. – 100-летие со дня гибели Пушкина. Это год, в котором родилась Ахмадулина. В стихотворении фигурирует также и месяц ее рождения («Его созвездье – кроткий Овен»), что подчеркивает автобиографичность ее лирической героини. 1937 г., печально известный как «роковой» из-за небывалого масштаба репрессий и жестокостей, стал «черной речкой» для многих. Зверства тридцать седьмого поставлены в цикле в прямую зависимость от кровавого года-«близнеца»:

Не все ли сделались мертвы,  
не все ли разом овдовели,  
пока справлял разбой молвы  
столетний юбилей Дуэли?  
(«V. Сюжет»).

В сакраментальном пространстве всевременья смерть Пушкина и рождение лирической героини Ахмадулиной образуют единый «сюжет»: «юбилей Дуэли» «приговаривает» к рождению лирическую героиню, чья судьба находится в зеркальной зависимости от судьбы Пушкина. Мысль об этом проскальзывает и в более ранних стихах Ахмадулиной. Например, в стихотворении «Игры и шалости» (1981), обращенном к Пушкину, она вопрошает: «В какой союз мы тайный сведены?». И вопрос этот касается не только творческих пересечений, но и отраженности судеб. Итог этой отраженности видится ей в дате ее ухода:

Коль рождена в году Его посмертья скорбном,  
двухсотый с чем придет Его рожденья год?  
(«XVI. Пред-проводы елки», 472).



Именно поэтому пред-проводы елки в шестнадцатом стихотворении «Глубокого обморока» оборачиваются пред-проводами себя: 1999-й уже не за горами, близится 200-летие со дня рождения того, с кем она так глубоко связана. Это проясняет, почему «сглаз ворожеи» в первой части цикла подверг разум лирической героини «неодолимой порче» («Неодолимой порче / подверг мой разум сглаз ворожеи»: пушкинская ворожея одновременно есть и ее ворожея. Но обращаться к ворожеям – грех. Поэтому сразу же за упоминанием ворожеи следует намек на молитву Сирина как пушкинский совет героине, на *что* следует направить помыслы для обретения душевного покоя и духовных сил, т.е. на покаяние. И если пушкинский «Пророк» завершается призывом идти вон из пустыни, то «Глубокий обморок» заканчивается уходом лирической героини вовнутрь. Эта формула ухода является финальной в цикле, и выражена она довольно лаконично: «Пишу – себе». На этом Ахмадулина ставит точку. Но только в цикле.

Мистический сюжет зеркальности судеб двух поэтов находит свое дальнейшее развитие в стихах 2000 г. Ряд стихотворений этого периода построен на имплицитном сюжете рождения-смерти, прочесть который можно только вкуче с «Глубоким обмороком». Дата написания этих стихов, иногда вынесенная за пределы текста, а иногда включенная в него, становится той фокальной точкой, из которой разворачивается имплицитный сюжет ожидания ухода. В стихах «Отсутствие черемухи» читаем:

На этот раз лиловые соцветья  
угрюмо-скрытны, явно не к добру.  
Предчувствия и опасенья эти  
я утаю и не предам перу.

Стихи написаны за неделю до пушкинской годовщины, и внутренний сюжет выстраивается вокруг распознавания «симптомов» возможного ухода и «утаивания» их от пера, поскольку перо имеет силу волшебной палочки, делающей слово живым. За этими стихами следует «Скончание сирени» (30–31 мая, 2000 г.), где продолжен мотив боязни скорого ухода. Подавленность лирической героини, вписавшей себя в холст Врубеля «Сирень», где прекрасная и таинственная темноволосая женщина чем-то напоминает Ахмадулину, может показаться беспочвенной. Но это лишь для того, кто не читает подтекста даты.

Лиловый цвет претерпевает убыль.  
Я сумрачна не мене, чем сирень.  
Коль в наш сюжет больной  
вмешался Врубель,  
пусть это будет нас троих секрет.

Всеобщий май стал для сирени – осень,  
июнь ее зимою осенит (377–378).

Эпитет «больной», относящийся в равной степени к «сюжету» и Врубелю, страдавшему душевной болезнью, вводит тему помешательства. В



этом состоянии героиня то ли бредит, то ли слегка «проговаривается» о тайне, связывающей их троих. О сути этой тайны мы уже догадываемся. Строка «июнь ее зимою осенит» является одновременно метафорой увядания сирени и зловещим предзнаменованием. В этой формуле оборотничества месяц рождения Поэта становится месяцем смерти цветка, чья «зима» протягивает нить к месяцу гибели Пушкина. В конце стихотворения Ахмадулина, как всегда, чуть приоткрывает завесу, указывая на то, что увядание сирени не просто описание природных процессов и не только абстрактная аллегория жизни и смерти, а конкретный «намек на...»:

Скончание сирени – неужели  
намек на... Грянул осерчавший Зевс.  
Я принимаю предостереженья  
и понимаю: место точки – здесь (379).

Появление Зевса в осерчавших небесах не есть знак язычества, но еще один «намек на» Пушкина, его образную систему. Точно таким же намеком на Пушкина становится образ Пана в «Отсутствии черемухи»:

Привыкла я, черемуху оплавав,  
лелеять, холить и хвалить сирень.  
Был цвет ее уму и зренью лаком;  
как мглисто Пана ворожит свирель! (376).

Как известно, Пушкин рисовал себя приемником свирели Пана. В своем раннем стихотворении «Батюшкову» (1815) он выводит образ Пана как своего покровителя:

Веселый сын Эрмия  
Ребенка полюбил,  
В дни резвости златые  
Мне дудку подарил.  
Знакомась с нею рано,  
Дудил я непрестанно;  
Нескладно хоть играл,  
Но Музам не скучал<sup>4</sup>.

В еще более раннем стихотворении «Блаженство» (1814) Пан дает наставление молодому поэту:

«Слушай, юноша любезный,  
Вот тебе совет полезный:  
Миг блаженства век лови;  
Помни дружбы наставленья:  
Без вина здесь нет веселья,  
Нет и счастья без любви ...»<sup>5</sup>.

Тема свирели как намек на покровительство Пана звучит и в более позднем стихотворении «Аделе» (1822), заканчивающемся следующими



строчками:

И в шуме света  
Люби, Адель,  
Мою свирель<sup>6</sup>.

В поэзии Ахмадулиной разных лет образ Пана сближен с образом Пушкина. Например, в четырнадцатом стихотворении «Глубокого обморока» читаем о Пана:

Достанет и для греков, и для римлян  
улады дивной: любоваться им.  
Он вырастет веселым, пышногривым,  
его возлюбят хороводы нимф.  
Возглавившему свиту Диониса  
дано – дразнить, швырять дары щедрот.  
Дразнить – смешно,  
опасно – додразниться:  
ни там, ни здесь не спит Амур-Эрот.

(«XIV. Невольные прегрешения в ночь на 25 декабря», 468).

Сравним это описание Пана с описанием Пушкина из ее «Маленькой поэмы о Пушкине»:

Каков? – Таков: как в Африке, курчав  
и рус, как здесь, где вы и я, где север.  
Когда влюблен – опасен, зол в речах.  
Когда весна – хмур, нездоров, рассеян.

Ужасен, если оскорблен. Ревнив.  
Рожден в Москве. Истоки крови – родом  
из чуждых пекл, где закипает Нил.  
Пульс – бешеный. Куда там нильским водам!

Гневить не следует: настигнет и убьет.  
Когда разгневан – страшно смугл и бледен<sup>7</sup>.  
(«Маленькая поэма о Пушкине»)

«Курчав» один и «пышногрив» другой; оба всегда в окружении поклонниц; обоих отличает вспыльчивость. Наконец, оба страдают, полюбив, и возлюбленная становится свирелью их вдохновения. Мотив псевдокончины Пана (по некоторым мифам, весть о кончине считается ошибочным известием) обыгрывается у Ахмадулиной сходным мотивом псевдокончины Пушкина, прозвучавшим еще в «Приключении в антикварном магазине» (1964):

Но я утешен мнением молвы,  
что все-таки убит он на дуэли.

– Он не убит, а вы мне надоели, –  
сказала я, – хоть не виновны вы (609).

Весь этот опыт художественно-ассоциативного сближения образов двух певцов в поэзии Ахмадулиной разных лет помогает понять, о чем, а точнее, о ком речь в этих «цветочных» стихотворениях.

В ночь на 6 июня завершены стихи «Пуговица в китайской чашке», писавшиеся три дня («3 – в ночь на 6 июня 2000 года»). В них уже дата становится частью поэтического текста, его знаменем, окрашивающим каждую деталь в пушкинскую гамму.

Июня третий день, субботний,  
ушел на жалкую борьбу  
с вещницей, ставшею свободной.  
Но и перо я зря беру.  
Пустует лоб, слабеет локоть,  
до воскресенья – пять минут.  
Успеет ли пера неловкость  
нелегкость спешки обмануть?

Нет, времени сбылась идея:  
столкнулись лбами тьма и тьма,  
и неудача рукоделья  
равна изделию ума (380).

В «пушкинском» контексте пуговица – главная героиня стихотворения – это, возможно, та самая пушкинская пуговица, отсутствие которой на фраке поэта заметил при встрече с ним на Невском некий Николай Колмаков, студент Петербургского университета. Из этого наблюдения он сделал вывод о том, что за Пушкиным плохо смотрят. Теперь пуговица «отыскалась» в китайской чашке лирической героини накануне празднования дня рождения Пушкина. Не знак ли это того, что пуговица будет вскоре возвращена ее хозяину лично ею? Слова «знаменье», «роковой», «вещий приговор», «намек» очерчивают границы фатальности, связанной с зеркальностью дат, прорстающих как «времени идея».

Знаменье в том, что ровно полночь –  
час заповедный, роковой.  
Чем искупить и чем восполнить  
мгновенья вещий приговор?

Долг пуговицы – весть разлада  
меж всем. Ее побег – намек  
на резвость моего таланта,  
пустившегося наутек.

Талант, пустившийся «наутек», – это метафора страха лирической героини-Поэта перед «знаменем» пуговицы, обнаруженной в «заповедный, роковой» час. Поэт не должен «предать перу» свои тревоги в полной мере,





дабы они не сбылись. В этом смысле он «пускается наутек». Пока все эти «свидетельства» обитают в области догадок, они нестрашны и выступают лишь как черновик судьбы. Намеренно не воплощая версию своей судьбы в слове, лирическая героиня-поэт, тем самым, противостоит ее (судьбы) реализации.

Тому есть несколько свидетельств,  
еще вчерне, не наяву.  
На этом пуговицы действий  
я перечень остановлю.

В нем – тени тайн, обмолвок блики... (381).

Любопытно окончание этих стихов:

На созерцателя прищипну,  
заветному предамся дню  
и года новенькую цифру  
нулей триадой удлиню.

«Триада нулей» как незримое присутствие Троицы в символике 2000 г. («ноль» как неизреченность) выступает тайной защитой и гарантией против расчетов мозга. Об одном из таких расчетов-просчетов Ахмадулина пишет в очерке о посещении дома-музея Пушкина в Михайловском, когда предчувствия «встречи» с Пушкиным одолевали ее: «Приняв страстное заблуждение мозга за острое совершенного расчета, я могущественно нацелила его на ясные черты статуи и тут же поняла, что промахнулась, как человек, поцеловавший пустоту»<sup>8</sup>.

Излюбленное Ахмадулиной противопоставление «мозг – сердце», где мозг непременно просчитывается, дано здесь с заметной долей иронии, направленной на «неудачника».

И, тем не менее, предчувствия ее сбылись и желанная «встреча» состоялась именно в тот день, только совершенно не так и не там.

«Но постепенно мои нервы опять сосредоточились на нем, и влияние его парка мучительно управляло мной, как сильный взгляд в спину, придающий движениям скованность и нетрезвость. Я тупо и ловко пробивалась вперед, сквозь оранжевую мощь заходящего солнца, обезумев от сильного предчувствия, заострившись телом и помертвев, как пес, прервавший слух и зрение, чтобы не мешать ноздрям вдохнуть короткую боль искомого запаха. И вот, острым провидением лопаток, я уловила тонкий сигнал привета, заботливо обращенный ко мне»<sup>9</sup>.

Как видим, сюжет судьбы выстраивается последовательно и неуклонно в произведениях Ахмадулиной разных периодов и жанров, наращивая крещендо и достигая фортиссимо в «Глубоком обмороке» и следующих за ним стихами. Основой сюжета неизменно являются зеркальные даты. Его участники – желающий все просчитать мозг («Признается последняя обмолвка: / как ни таись, герой сюжета – мозг») и тайна тайн, а разрешение конфликта – это всегда просчет мозга, который нарциссически заиклен

на себе и не вхож в сферы таинства:

Что он проник в запретной бездны пропасть –  
пусть полагает храбрый космонавт.

(«Глубокий обморок»: «III. Послесловие к I»).

### Послесловие: немного мистики

Как известно, ни юбилейный год рождения Пушкина, ни следующий за ним 2000 г. не стали датой смерти Ахмадулиной, как она (или ее лирическая героиня) этого опасалась. Она ушла одиннадцать лет спустя, и ни месяц, ни год ее ухода не намекали на связь с пушкинским днем рождения. Что же касается числа, то даже напротив: словно вопреки ее модели зеркальности, число 29 (она умерла 29 ноября) совпадает с датой гибели Пушкина по старому стилю (тоже 29-го, только января).

И все же...

Пушкин погиб в 37 лет, не дожив почти трех месяцев до своего тридцати восьмилетия. Ахмадулина умерла в 73 года, не дожив почти четырех с половиной месяцев до своего семидесяти четырехлетия. 37 и 73. Зеркальные даты. Совпадение? Знак?

<sup>1</sup> Ахмадулина Б. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2012. С. 448.

<sup>2</sup> Зубарева В. Промельк Пушкина // *Prosōdia*. 2015. № 2. Весна – лето.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 3. Кн. 1. М.; Л., 1948. С. 30–31.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Л., 1977. С. 100.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Л., 1977. С. 56.

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 2. Кн. 1. М.; Л., 1947. С. 275.

<sup>7</sup> Ахмадулина Б. Избранное. М., 1988. С. 178.

<sup>8</sup> Ахмадулина Б. Вечное присутствие // Ахмадулина Б. Зимняя замкнутость. СПб., 1999. С. 102.

<sup>9</sup> Ахмадулина Б. Вечное присутствие // Ахмадулина Б. Зимняя замкнутость. СПб., 1999. С. 108.

### References

1. Akhmadulina B. *Polnoe sobranie sochineniy v odnom tome* [Complete Works in One Volume]. Moscow, 2012, p. 448.
2. Zubareva V. *Promel'k Pushkina* [Glimpse of Pushkin]. *Prosōdia*, 2015, no. 2, Spring – Summer.
3. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 t. T. 3. Kn. 1* [Complete Works: in 16 vols. Vol. 3. Book 1]. Moscow; Leningrad, 1948, pp. 30–31.
4. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. T. 1* [Complete Works: in 10 vols. Vol. 1]. Leningrad, 1977, p. 100.
5. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. T. 1* [Complete Works: in 10 vols. Vol. 1]. Leningrad, 1977, p. 56.
6. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 t. T. 3. Kn. 1* [Complete Works:



in 16 vols. Vol. 2. Book 1]. Moscow; Leningrad, 1947, p. 275.

7. Akhmadulina B. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, 1988, p. 178.

8. Akhmadulina B. *Vechnoe prisutstvie* [Eternal Presence], in: Akhmadulina B. *Zimnyaya zamknutost'* [Winter Seclusion]. St. Petersburg, 1999, p. 102.

9. Akhmadulina B. *Vechnoe prisutstvie* [Eternal Presence], in: Akhmadulina B. *Zimnyaya zamknutost'* [Winter Seclusion]. St. Petersburg, 1999, p. 108.

**Зубарева Вера** – Ph.D., преподаватель Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

Круг научных интересов: холистический анализ, теория драматических жанров, драматургия Чехова, искусство принятия решений (в литературе, кино и шахматах).

E-mail: vera@ulita.net

**Zubarev Vera** – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

Research interests: holicistic analysis, theory of dramatic genres, Chekhov's dramaturgy, art of decision-making (in literature, films and chess).

E-mail: vera@ulita.net



## ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ Foreign Literature

А.В. Марков (Москва)

### РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ ИЗ ДУХА ГРЕЧЕСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

**Аннотация.** В статье исследуются дискурсивные парадоксы греческого Просвещения, стремившегося соединить достижения Европейского Просвещения с более консервативными установками греческого общества. Это привело к замене рациональной аргументации частными аргументациями различных наук, тогда как общим знаменателем этих частных аргументаций выступило воображение. Доказывается, что радикализм греческого Просвещения предвосхитил новый статус воображения в романтической литературе, и изучение наследия греческого Просвещения помогает понять сочетание радикальных и консервативных элементов в романном нарративе романтической эпохи.

**Ключевые слова:** Просвещение; историческая поэтика романа; научная аргументация; воображение; воображаемое.

A.V. Markov (Moscow)

### The Birth of Romantic Imagination from the Spirit of Greek Enlightenment

**Abstract.** The article investigates discursive collisions of the Greek Enlightenment, in its attempt to compile achievements of European intellectual life and local conservative habits. The rational argumentation was oppressed with particular argumentations of different sciences and humanities, with the imagination as rationale. Radical intentions of the Greek Enlightenment proposed the Romantic state of imagination, and studies in Greek Enlightenment and its European influence allows us to understand better juxtapositions of traditional and modernization elements of the romance writing culture.

**Key words:** Enlightenment; historical poetics of the novel; argumentation in sciences and humanities; imagination; imaginative.

Романтическое воображение – одна из самых изученных страниц истории воображения: смещение и подрыв готовых статусов сюжетов, образов, общих мест и речевых жанров работало на новую культуру воображения, достраивающего свои объекты, а не интерпретирующего их. При этом менялось и значение науки в ходе кризиса просветительского проекта: обучение искусству «по книгам», которого требовала Энциклопедия и которое переросло в культуру инструкций и руководств, сменилось пониманием искусства как того воображаемого поля, той проекции на единый экран знакомых и незнакомых образов, которая только и может примирить различные особенности и моменты этих инструкций. В них неизбежно накапливаются свои, обусловленные теми самыми особенностями выражения, которые романтизм и превознесет как «дух языка», и оказывается необходимым всякий раз обращаться к



воображению как к общему и одновременно идеальному знаменателю уже нашего свое выражение опыта.

По нашей гипотезе, становление романтического воображаемого было ускорено процессами, происходившими на периферии Европы; они могли бы восприниматься как явления локального порядка, если бы не события времени наполеоновских войн, поставившие в центр внимания как раз периферийные процессы. Войны за контроль над греческими островами, как и многочисленные проекты освобождения Греции, стали важной частью коллективного романтического воображения. Возвращение к исконной Греции, к колыбели человечества, и превращение этой колыбели в самую вызывающую, в самую провоцирующую реальность современного политического порядка – это и была та самая общая рамка, в которой воспринимались греческие интеллектуальные достижения. То, что многие из этих достижений были известны из вторых, из третьих рук, из деятельности сочувствующих организаций (от редакций газет до масонских лож и художественных студий), только заставляло принимать эти достижения в концентрированной форме, как невероятно острую составляющую текущей общественной повестки, наиболее значимую для придания эстетическим переживаниям коллективного характера. Век романа наступал под грохот корабельных пушек и шум типографского станка.

Греческие просветители пытались копировать эффективно работающие европейские модели создания знания, но вместе с тем, именно они разрушили как в своих текстах, так и в своей реальной общественно-политической деятельности ряд конвенций, открыв дорогу фантастическому воображению. Прежде всего, они хотели быть не только почитателями Дидро и Руссо, но и продолжателями Платона и Иоанна Златоуста. Греческое Просвещение росло на совсем иной почве, чем западноевропейское, – не на почве экспертного знания и философских экспериментов, а на почве проповеди, которая и была первым носителем знания энциклопедического типа. Проповедовали в греческом мире того времени все священники, а не только епископы, проповедь стала доступна всем (пусть даже эти все – духовенство), и тем самым не было проблемы восстания Просвещения против наследия Контрреформации, с ее ограничениями на проповедь. Буйное воображение, которого требовала риторика Контрреформации, легко переходило в греческом мире в поощрение творческого воображения и бытового красноречия простых священников и простых мирян.

Чтобы обосновать свои притязания на античное наследие, при явном расхождении жанровых обычаев, как и порядков красноречия, греческие просветители вынуждены были произвести различие между формой и материей не как методическое, но как историческое<sup>1</sup>. Древние заботились о материи, как знатоки ее тайн, а современники могут придать всей блистательной премудрости древних надлежащую форму, которая оправдывает эту премудрость и делает ее несомненной для всех современных читателей. В результате и Платон, и Аристотель оказывались материалистами: настаивая на различии материи и формы, они тем самым оказывались ревнителями материи. Как пишет Афанасий Псалидас, они высказывают ничем не подкрепленные мнения, и потому поневоле



всякий раз спотыкаются и повергаются в материальные поводы к своему философствованию<sup>2</sup>. Ведь если принцип различения материи и формы никак не локализован в истории, то он вечен; значит, вечно и названное различие, и сама двойца материи и формы. Но поскольку форма не была заботой живших до Христа мудрецов, не улучивших свет откровения, эту идеальную форму всякого бытия, то они и были материалистами, убеждавшими всех в вечности материи. Здесь мы видим, что материя начинает пониматься как область фатально сбывающихся понятий, как «фабула» романного типа, не связанная с реальностью или нереальностью таких «историй», тогда как форма получает психологическую трактовку, как область заботы, в свою очередь являющейся реакцией на отвлеченный идеал.

Помимо того, что такая греческая просветительская позиция может пониматься как тематизация анекдотов о недостаточно возвышенном характере античного философствования (вроде известного анекдота о Фалесе, который считал звезды и незаметно для себя рухнул в колодец на смех служанке), служивших для культуры классицизма способом перейти от «созерцания» судеб философов к басенному отношению к ним, способом освободить воображение от навязчивых философских понятий – здесь был еще один важный филологический казус. Учение античных философов о природе передавалось не словом «физика», которое было к тому времени закреплено в греческом мире за переводными с европейских языков книгами, но словом «физиология». Слово «физиология» означало определенный порядок рассуждений о физическом мире, причем у античных философов физиология сводилась к тому, что они свойства своего логоса, своего рассуждения переносили на явления природы. Отмечая в логосе, в рассуждении, непрерывность, нескончаемые возможности развертывания, повторяемость, материальную ощутимость, античные философы переносили эти же свойства на природу, в том числе и на природу самых возвышенных и небесных вещей. Афанасий Псалидас так и говорил, что античная философия основана на отождествлении гипотетического с реальным на том основании, что гипотетическое, оказавшееся в распоряжении античных философов, не могло достичь небес и осталось на земле – поэтому они и занимались только земным, поневоле приписав свойства своего ума материальным вещам. Греческий интеллектуал использует не самое честное доказательство, считая, что материализм античной философии был результатом недостаточного воображения античных философов: имея уже воображаемое в смысле гипотетического, они не обладали той силой воображения, которая позволила бы им это воображаемое обратить на познание небесных закономерностей и законов. Поэтому они обращаются к материи, в которой уже можно увидеть в развитии материальных вещей любые фантамы нашего воображения и мышления, в конечном счете, перейти от наблюдения отдельных вещей к экрану наших сбоев и галлюцинаций.

И именно такое представление о галлюцинирующей античной философии стало общим местом благочестивых греческих просветителей. Различные странные гипотезы античной философии, вроде всемирного вихря или потока атомов, они объясняли ментальными (мы бы сказали: психофизиологическими) причинами. От недостаточной воспитанности



мысли, от склонности к пререканиям, от пьянства (не в смысле усталости и перегруженности впечатлениями, а в смысле злонравия – моральную чистоту греческие просветители блюли гораздо строже, чем гигиену мысли) древние начинали воображать некоторые ненаблюдаемые физические закономерности, которые при этом оставляли их вполне в поле материализма. Почти вольтеровская ирония соединяется у Афанасия Псалидаса и других авторов того же плана с натуралистическим, «сюжетным» пониманием «мысли как оживления материи»: философский метод сводится к ряду представляемых сюжетов<sup>3</sup>. Стоило бы только вывести все эти рассуждения об античных философах из басенного регистра в патетический – и мы бы имели уже не заметки о древних, а полноценный психологический роман, показывающий, как философское мышление находит для себя психологические границы.

Для греческих просветителей, в согласии с семантической эволюцией греческого слова «гнозис», не существует «знания», а только развертывающееся во времени «познание». Поэтому естественной границей нашего познания является не мир величин или мир качеств, но сама солнечная система. Мы знаем только то, что можем наблюдать под луной: чтобы что-то понимать, мы должны принять некоторое положение, оказаться в некотором положении. А принять какое-то положение мы можем только в отношении к солнцу, луне и звездам. Здесь очень интересно сочетаются представления о неподвижном субъекте наблюдения, о неподвижности как условии производимого наблюдения (что соответствует культуре ведения дневника, важной для становления романа), с требованием психологической подвижности как единственной возможности вырваться из плена времени, которое обрекает на бесконечные поправки к существующей картине мира внутри его бесконечной протяженности. В этом нам помогает Ньютон, который для Псалидаса не столько великий физик, сколько великий филолог: благодаря своей языковой одаренности Ньютон смог связать два несовместимых понятия «круговое движение» и «необратимое движение». С точки зрения Псалидаса, бесконечное круговое движение не обязано быть необратимым: так как мы не можем наблюдать движение в течение бесконечного количества времени, то оно сжимается перед нами в некую ненаблюдаемую точку и, следовательно, может вполне обратиться и пойти в обратную сторону (это очень напоминает модель «мнимостей в геометрии», предложенную Павлом Флоренским). Тогда как Ньютон остановил это сжатие ненаблюдаемого, установив психологическое тождество двух понятий и доказав, что круг может быть не только умозрительной моделью, уходящей от нашего внимания именно из-за ее умозрительности, не только геометрической фигурой без физических свойств, но и вполне материальным переживанием нашего собственного свойства двигаться. Перед нами напряженная романная логика автора как объективного наблюдателя, который наблюдает за всем не в силу своего как бы божественного всеведения, как поспешно трактуют, но в силу осмысления собственного положения как материального ощущения полноты мира, которое уже не зависит от рутины времени и от воспроизводящихся во времени общих мест. При этом Декарт, в отличие от Ньютона, был плохим филологом: для своей теории вихрей он не изобрел убедительной синонимии, и поэтому его картина мира



может считаться с равным правом и объяснением природы, и карикатурой природы, насмешкой над природой.

Филология была столь почетна, потому что она позволяла вывести физику из области однозначного почитания (или столь же однозначного отвержения) в область вероятных предположений. Сам язык, с его игрой значений, с его омонимиями и синонимиями, оказывался для греческих просветителей живой технологией вероятностей. Как говорит Афанасий Псалидас, Ньютон «толкует наиболее вероятное... двумя силами – центробежной и центростремительной<sup>4</sup>. Причем «вероятным» оказывается не предположение, а сама природа как то, что уловлено некоторым количеством слов: язык сам по себе ненадежен, но в своем умении строить гипотезы он опережает человеческий разум и потому оказывается надежнее, чем привычные нам общие места.

Поэтому Псалидас определяет физику не как науку о природе (последняя называлась «физиологией»), а как науку о целенаправленном действии. «Физика увеличивает возможности для человека определять свое действие». По мнению Псалидаса, каждая вещь в мире таит в себе наслаждение, и наше внимание поневоле уже соблазнено этими наслаждениями. Физика в таком случае есть, прежде всего, лучший способ для человека как-то отнестись к факту собственного наслаждения, рассчитав свои действия так, чтобы они уже не выглядели как соблазны. Здесь опять же сработало филологическое недоразумение: слово «феномен», которое относится к физическим явлениям, могло в бытовой речи пониматься как то, что задерживает на себе внимание: как это слово понимается часто в нашей бытовой речи («феноменальный ребенок»), но которое совершенно никак не соотносится с реальным узусом классической философии, где это был технический термин для астрономических или метеорологических наблюдений. Античная физика занималась астрологией и метеорологией, тогда как во времена Просвещения она уже занималась всеми вещами природы, и для Афанасия Псалидаса это доказывало лишь внутренний соблазн, присущий любым таким вещам.

Дистанция по отношению к былым соблазнам, которую человек занимает с помощью продуманного расчета, причем такого, который расширяет возможности человеческого познания – все это структурно значимо для любого психологического романа. При этом Псалидас исходит из того, что наслаждение каждой вещи не приписывается ей воображением, а неотъемлемо от нее, тогда как воображение начинает действовать, едва мы переходим от «физиологии» к «физике» и как-то беремся за систематизацию известных нам вещей, стараясь направлять нашу речь как можно ровнее и продуманнее. Здесь больше всего помогло традиционное на тот момент в Европе деление трактатов Аристотеля, когда трактат «О душе» относился к физике, а не к этике: из этого греческие просветители легко делали далеко идущие выводы о том, что душа – это, прежде всего, субъект физического знания. Она выравнивает наши сведения о мире и тем самым позволяет действовать в мире наиболее разумно. Нужно только очистить ее от аффектов, и это очищение Псалидас видел как придание познанию движения, постоянно расширяющего его горизонт, и таким расширением горизонта и будет захвачен читатель любой научной работы. Так знакомое нам воображаемое романного типа оказывалось залогом



успешной научной работы.

С астрономией и метеорологией Псалидас справляется, просто выбирая возвышенный регистр речи, вроде «небесное державство необоримой осуществленности светил» (тоже филологический казус: слово «космология» Псалидас понял не как «наука о космосе», а как перебор, ревизию светил, в значении слова «логос» как счет, расчет, подсчет, – как науку о том, какие светила большие, а какие маленькие на этом воображаемом вселенском складе мириадом звезд), а с другими разделами современной ему физики приходится повозиться, исключительно воображая позиции движения и покоя, соблазнения и преодоления соблазна. Воображение здесь оказывается и географическим воображением: Псалидас требует признавать физикой только то, что признается в таком качестве «в Европе и в Америке». Теоретически он мог знать о трудах Франклина, но скорее всего, он просто указывает на то, что правильное знание может быть развернуто где угодно, лишь бы был его элементарный словарь, доступный на любых языках.

Викентий Дамодос был первым среди греков, кто усвоил картезианское учение о душе и теле. Его сочинение предоставляет в распоряжение читателя не только изложение учения Декарта, но и путь к этому учению. Трактат Дамодоса особым образом разыгрывает историю философии, историю развития мысли и историю *поисков* мысли, так чтобы мысль пришла к картезианству.

Для того чтобы такое построение было убедительным, Дамодос уже в самом начале своего труда говорит, что учение об одушевленном теле – это «самая ценная часть физической физиологии»<sup>5</sup>. При этом традиционное философское обсуждение сразу выносится за скобки: «мы имеем целью учить истине, а не тратить время на суесловие философов». Всякое обсуждение и спор, т.е. строго философский путь решения вопросов, оказывается отброшен. Но более того, оказывается отброшенным и всякое речевое, дискурсивное выражение философии. Соответственно, критерием истины остается «вероятность»: читатель сам должен понять, что предложенное автором решение «вероятное» и потому убедительнее решений прежних философов, или же предложить свое, еще более вероятное решение, которое будет продолжением истории философии.

Мнения философов Дамодос излагает в хронологическом порядке: «за этим следует это»<sup>6</sup>. Но при этом он говорит, что такое-то мнение, например, мнение эпикурейцев, ложное, а мы присоединяемся к этому. То есть некоторая самоочевидность представлений о душе и о материи определена еще до изложения мнений философов в их исторической последовательности. Она установлена жанром, в котором говорится о душе, и жанром, в котором говорится о материи.

Так, если можно ставить вопрос<sup>7</sup>, «что есть одушевленное тело», и рядом вопрос, «что есть душа у древних», то значит уже существует жанр рассуждений о душе, имеющий свою содержательную форму (решение вопроса об одушевленном теле) и свою литературную традицию, которая объясняется и оценивается, исходя из правил жанровой уместности (разные ответы древних на вопрос, что есть душа).

Не случайно Дамодос, исходя из картезианского представления о *lumen naturale*<sup>8</sup>, утверждает автономию любого философского рассуждения



вообще! То есть то, что у Декарта было гносеологическим принципом, устанавливающим достаточные возможности суждения, здесь становится психологическим принципом: как человек ответит на вопрос о начале человеческого восприятия к миру, с чего с точки зрения *любого* философа начинается человеческое отношение к миру.

Метод Дамодос определяет как «расположение вещей и мыслей, посредством чего вещи и мысли нужным образом располагаются, так что душа легче осмысляет вещи»<sup>9</sup>. Зеркальность в этой фразе логического протасиса и аподосиса, их семантическая тавтология вообще отличает эпизоды, в которых Дамодос рассуждает о методе. Например: «Риторическое какое угодно слово разлагается на части, из которых оно состоит»<sup>10</sup>. Такая тавтологичность отличает и стиль духовной литературы того времени, вот, например, фраза знаменитого афонца Кесария Дапонтэ: «свят Бог, от Которого всякое благо спасительное, да утвердится оно и увеличится как доброе, хвальное и любезное Богу»<sup>11</sup>. Дамодос пишет: «Методом называется всякий инструмент, посредством которого познается истина», а согласно «новейшим, метод – это суждение»<sup>12</sup>. Познание истины, суждение, выход на новую ступень знания возможен только благодаря тавтологии, в которой герменевтический круг сжат до словесной формулы! Ибо «нет различия вещей вне различия идей»<sup>13</sup>.

При этом служебные слова оказываются наиболее многозначными и значимыми для понимания дальнейшего развития мысли. Дамодос так определяет аналитический метод: «Этот метод отправляется от известного нам, то есть от частного и составного, к общему и простому»<sup>14</sup>. Чтобы понять суть метода, нужно понимать «и» не только в качестве связки однородных членов, которые выражают одно понятие, но и как описание силлогистической операции: частное есть имеющее части или являющееся частями и потому всегда связано с составным, а общее позволяет обозреть части, и потому само не составное, а простое. Так простая теория всегда созерцает многосложную практику. Тогда только понятен *смысл* метода, а не просто процесс оперирования им.

Итак, для греческих просветителей соединение античного философского наследия с современной им философией и наукой было точно такой же проблемой, как для романистов XIX в. соединение философских обобщений с психологическими наблюдениями. Только греческие просветители, в отличие от романистов, действовали в рамках не эстетического, а риторического эксперимента. Но именно взламывание риторических правил, необходимость быстро разделаться с риторикой (отвергнуть ее или инструментализовать) и позволила греческим авторам перейти к совершенно головокружительным экспериментам с собственным воображением, которые могут послужить ключом к изменению статуса воображаемого в ходе романтического эстетического переворота. Внимание европейского общества к греческой революции и другим процессам в этом регионе, во многом представлявшими собой практику местного Просвещения, не только на время захватывало полностью политическое воображение образованных европейцев, но и влияло на предпочтения читателей романов. Поэтому подробное изучение наследия греческих просветителей, с использованием современных методов интерпретации их часто «скучных» трактатов вполне оправдано в



контексте комплексных исследований романного воображаемого.

<sup>1</sup> *Kitromilidis P.M. Iosipos Moisioudax: oi syntetagemenes tis balkanikis skepseos ton 18o aiona. Athina, 1985; Kondylis P. O Neoellinikos Diafotismos: oi filosofikes skepseis. Athina, 1988.*

<sup>2</sup> *Petsios K.F. I peri tou kosmou epistimi: kosmologikes anafores se ena kheirographo mathitario tou Athanasiou Psalida // Elliniki filosofiki epitheorisi. 1996. № 13. P. 133.*

<sup>3</sup> *Petsios K.F. I eleutheria os yperbasi tou etherokathorismou sti filosofiki theorisi tou Athanasiou Psalida. Ioannina, 1994. P. 36.*

<sup>4</sup> *Petsios K.F. I peri tou kosmou epistimi: kosmologikes anafores se ena kheirographo mathitario tou Athanasiou Psalida // Elliniki filosofiki epitheorisi. 1996. № 13. P. 134.*

<sup>5</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 170.*

<sup>6</sup> *Sathas K. Mesaioniki Vivliothiki. Vol. III. Venetia, 1878. P. 68.*

<sup>7</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 174.*

<sup>8</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 171.*

<sup>9</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 172.*

<sup>10</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 173.*

<sup>11</sup> *Sathas K. Mesaioniki Vivliothiki. Vol. III. Venetia, 1878. P. 68.*

<sup>12</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 173.*

<sup>13</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 173.*

<sup>14</sup> *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis // Dodoni. 1998. № 27. P. 176.*

## References

1. *Kitromilidis P.M. Iosipos Moisioudax: oi syntetagemenes tis balkanikis skepseos ton 18o aiona. Athina, 1985.*

2. *Kondylis P. O Neoellinikos Diafotismos: oi filosofikes skepseis. Athina, 1988.*

3. *Petsios K.F. I peri tou kosmou epistimi: kosmologikes anafores se ena kheirographo mathitario tou Athanasiou Psalida. Elliniki filosofiki epitheorisi, 1996, no. 13, p. 133.*

4. *Petsios K.F. I eleutheria os yperbasi tou etherokathorismou sti filosofiki theorisi tou Athanasiou Psalida. Ioannina, 1994, p. 36.*

5. *Petsios K.F. I peri tou kosmou epistimi: kosmologikes anafores se ena kheirographo mathitario tou Athanasiou Psalida. Elliniki filosofiki epitheorisi, 1996, no. 13, p. 134.*

6. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 170.*

7. *Sathas K. Mesaioniki Vivliothiki. Vol. III. Venetia, 1878, p. 68.*

8. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, 27, p. 174.*

9. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia*



*proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 171.*

10. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 172.*

11. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 173.*

12. *Sathas K. Mesaioniki Vivliothiki. Vol. III. Venetia, 1878, p. 68.*

13. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 173.*

14. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 173.*

15. *Petsios K.F. Psikhi-Soma sti filosofiki theorisi tou Vikentiou Damodou: mia proimi axiopiisi tis kartesianis skepsis. Dodoni, 1998, no. 27, p. 176.*

**Марков Александр Викторович** – доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ.

Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

**Markov Alexander V.** – Dr. Habil. in Philology, assistant professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com



О.Л. Довгий (Москва)

## ПОЭТИКА ВОДЫ И ТАЙНЫ (СЛУЧАЙ БАРРИ КОРНУОЛЛА)

**Аннотация.** Статья представляет собой попытку посмотреть на поэзию «последнего литературного собеседника Пушкина» Барри Корнуолла как на самостоятельное художественное явление. Его творчество трактуется как поэзия воды и тайны. Предлагаются разные взгляды на поэзию Корнуолла, в том числе астрофилологический.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин; Барри Корнуолл; водная стихия; тайна; романтизм.

O.L. Dovgy (Moscow)

## Water and Mystery Poetics (the Case of Barry Cornwall)

**Abstract.** The article is an attempt to view Barry Cornwall's ("Pushkin's last literary interlocutor") poetry as an independent artistic phenomenon. His works are interpreted as an example of water and mystery poetics. Different views on Cornwall's poetry, including astrophilological, are represented.

**Key words:** A. Pushkin; Barry Cornwall; water; mystery; romanticism.

То, что Барри Корнуолл оказался «последним литературным собеседником Пушкина» (Н.В. Яковлев), с одной стороны, обеспечило ему прочное место в пушкинистике; но с другой стороны, фактически лишило его выхода за границы науки о Пушкине; в русском литературоведении он существует исключительно как сателлит Пушкина, причем слегка курьезный.

Безусловно, вопрос о том, почему этот малоизвестный английский поэт стал так дорог Пушкину, остается главной загадкой, связанной с Корнуоллом. Особую притягательность этой тайне, безусловно, придает ее близкое соседство со смертью. В преддвуэльном письме от 27 января 1837 г. Пушкин обращается к А.О. Ишимовой с просьбой перевести на русский язык несколько драматических сцен Корнуолла<sup>1</sup> и посылает ей книгу четырех английских поэтов<sup>2</sup>. Были даже попытки расшифровать события последних месяцев жизни Пушкина через эти пьесы Корнуолла<sup>3</sup>.

Но познакомиться поближе с творчеством Корнуолла, вне его зависимости от Пушкина, желающих не нашлось. Причем не только в России, но и на родине, где он практически забыт. Вот еще одна загадка: почему поэт, оказавшийся таким близким Пушкину, не привлек более никого из русских поэтов? И как случилось, что авторитета Пушкина (даже усиленного «уходом в ночную тьму») оказалось недостаточно, чтобы поэзия Корнуолла обрела читателей и исследователей? Но это тоже загадка, где рядом с именем Корнуолла, стоит имя Пушкина.

А получится ли вообще абстрагироваться от Пушкина и поговорить только о Корнуолле?

Если познакомиться ближе с биографией и творчеством английского поэта, то окажется, что слово «тайна» будет ключевым к его жизни и



поэтике. Прежде всего – тайна имени. Барри Корнуолл – это хитросплетенный, долго выбиравшийся псевдоним – анаграмма настоящего имени. Брайан Уоллер Проктер (Bryan Waller Procter) родился 21 ноября 1787 г. Самый конец знака Скорпиона. Стихия воды. Мощная энергетика, тайна, смерть – все это о Скорпионе можно прочесть в любой бульварной газетке; но от того, что эти слова растиражировали, часто без понимания, они не становятся менее значимыми и менее верными. Скромный юрист, которому судьба отмерила 87 лет жизни и подарила знакомство со всеми известными английскими писателями XIX в. «Я был знаком, в большей или меньшей степени, практически со всеми английскими литераторами, жившими в одно время со мной. Мало кому на долю выпало лично знать большее число писателей... Перечисляя имена знакомых мне людей, которые так или иначе были связаны с литературой, я насчитал более сотни. Но у меня на знакомство с ними было более 60 лет» (перевод на русский язык наш. – *О.Д.*)<sup>4</sup>.

Почему Проктер не ставил свое настоящее имя, а выбрал хитрый псевдоним? «Барри Корнуолл – это прозвище, – писала Мэри Рассел Митфорд (Mary Russel Mitford) летом 1820 г. – Настоящее имя поэта – Проктер. Это молодой адвокат, который боится, что его “безделки” дурно повлияют на его практику... совсем не легко сочетать в одном человеке поэта Барри Корнуолла и юриста Проктера»<sup>5</sup>.

Юрист Проктер производил впечатление человека, которому «...чужды сильные страсти и <...> гораздо больше подходит его настоящее имя Проктер, чем поэтическое Барри Корнуолл»<sup>6</sup>; и сам Проктер с удовольствием поддерживал это общее мнение: «Я создан, чтобы сидеть и мечтать, пить и есть, ложиться спать и вставать по утрам – словом, чтобы день завтрашний повторял день вчерашний»<sup>7</sup>.

На самом деле перед нами искусно выстроенная интрига, длиной в жизнь, на какую способен представитель самого глубокого и таинственного знака Скорпиона. Получается, что все страсти были переданы поэзии Корнуолла, а на поверхности все было ровно и пристойно. Если прибегнуть к водной метафорике, столь близкой Скорпиону, то жизнь Проктера – долгое спокойное течение реки, а поэзия Корнуолла – бушующий океан.

Проктер никогда не был за границей, а у Корнуолла поражают широта и экзотичность географии: средневековая Италия, Испания, древний Рим, Индия, Китай... – воистину «то Рим его зовет, то гордый Илион...» (вот и первое отступление от принципа «без Пушкина»).

Поэтика Корнуолла может быть определена как поэтика тайны и воды. Оба слова ключевые для знака Скорпиона. Скорпион живет под знаком тайны, стремясь открыть чужую и скрыть свою. Именно этими целями и руководствуются все герои Корнуолла.

Тайны в поэзии Корнуолла можно в самом общем виде разделить на две большие группы: тайны мироздания; тайны человека. Для раскрытия всех без исключения тайн герои обращаются за помощью к сверхъестественным силам.

Раскрытие тайн мироздания дает героям власть над временем и пространством, над стихиями, позволяет проникать в преисподнюю, общаться с тенями давно живших людей; в отдельных случаях даже дарует бессмертие («Вернер» – «Werner»). Отметим, что Корнуолл не оставил без



внимания своего покровителя Плутона («Похищение Прозерпины» – «The Rape of Proserpine»)

Другой вопрос – какова цена за эти знания и дает ли это знание счастье. Ответ из сочинений Корнуолла чисто скорпионский: цена непомерно высока (как правило – своя или близких), а счастья это не приносит.

В случае с раскрытием/сокрытием людских тайн речь идет, как правило, об изменах и обманах. Многие герои драматических произведений Корнуолла совершенно определенно принадлежат к знаку Скорпиона. Их обуревают темные страсти, не дают покоя мечты о мести, мучает ревность; они совершают кровавые преступления, их настигает безумие. Сцены Корнуолла – это, по сути, пятый акт трагедии, где узнается имя преступника и следует наказание. Герой Корнуолла может годами выслеживать жертву, не выдавая себя; но в последнем действии драмы в ход идет аргумент «Не то – найду кинжал иль яд» (еще Пушкин!). Мечь – движущая пружина большинства героев Корнуолла. «Poison given for poison... Blood for blood» («Яд за яд, кровь за кровь»), – эти чисто скорпионские слова произносит Изабелла в сцене «Людовико Сфорца» («Ludovico Sforza»), готовясь отравить убийцу своего мужа, и их можно поставить эпиграфом ко всем пьесам Корнуолла. Отметим, что очень часто в качестве орудия возмездия герои-Скорпионы выбирают именно яд, причем женщины по количеству коварных убийств не уступают мужчинам. Жаждой мести движимы все герои: и те, кто скрывает тайну, и те, кто стремится ее раскрыть. Герои Корнуолла легковверны и недоверчивы одновременно: они легко верят клевете и отказываются принять на веру слова оправдания тех, кого любят. Типичная схема драматических сцен Корнуолла: ревность, подозрения, подогреваемые клеветой коварных врагов, преследующих свои цели, – убийство невиновных – раскрытие их невинности – самоубийство прозревшего убийцы. Навязчивая идея раскрытия тайны часто соседствует с безумием. «Смерть» – одно из самых частых слов в слове Корнуолла. С ним может соперничать, пожалуй, слово «любовь». Тайна любви и смерти – вот пружина, на которой держится поэтика Корнуолла.

Любовь живых к живым; любовь живых к мертвым; любовь мертвых к живым – у Корнуолла здесь нет четкой границы. Несколько раз у него встречается чисто скорпионское выражение «усмешка мертвых» («mockery of the dead»). Тема больной, увядающей красоты, красоты и любви на грани между жизнью и смертью останется одной из важнейших у Корнуолла.

Любовь счастливая очень мало занимает поэта. Ей нет места в драматургии Корнуолла – разве что в качестве воспоминания, антитезы для еще большего сгущения мрака. Водный герой Корнуолла, ведомый своим покровителем Плутоном, не может вынести гармонии чьего бы то ни было союза. Если счастлив с молодой женой юный родственник героя, то он обязательно этого счастливицу отравит, чтобы завладеть и его женой, и его властью («Людовико Сфорца»). Если самому герою судьба послала счастливый брак и любимую жену, то начнет терзать и мучить и себя, и жену подозрениями, ревностью, очень часто беспочвенной (например, к брату жены, как в сцене «Хуан»), и в конце концов, потеряв рассудок, убьет любимую и любящую жену. Герои Корнуолла ревнивы все без исключения – но особо страшные формы принимает это чувство, когда рев-



ную к мертвому. Вот здесь особенно сказывается и принадлежность к знаку Скорпиона, ревнивому, мстительному до садизма (в жизни Проктер этих качеств не проявлял, но, может быть, он потому и поражал всех своей гуманностью и полным отсутствием зависти, что сумел освободиться от темных качеств, астрологически присущих всем Скорпионам, передав их своим героям?), и опыт работы Корнуолла инспектором комиссии по делам умалишенных. Безумие, возникшее на почве ревности, и часто ревности к мертвым – здесь Корнуолл не знает равных.

Потрясает у Корнуолла обилие статуй, участвующих роковым образом в жизни живых, умение мертвых увести за собой живых и какое-то болезненное стремление героев видеть в своих возлюбленных черты статуи, черты смерти: им нужно довести свою жертву до пограничного состояния между жизнью и смертью (а очень часто заставить ее перейти эту грань) – и с наслаждением любоваться ею. Чтобы поклоняться женщине, герою Корнуолла нужно ее потерять. Женщины Корнуолла могут быть описаны двумя основными мифологемами: Прозерпина и Клеопатра<sup>8</sup>.

Для того чтобы открыть человеческие тайны, есть в поэзии Корнуолла и чисто человеческие средства – подслушивание, подглядывание, обман.

Но гораздо больше герои доверяют методам сверхъестественным – «и снам, и карточным гаданьям, и предсказаниям луны» (снова Пушкин!).

Один из главных источников знаний о мире и о судьбе – звездная книга. Герои Корнуолла – ее усердные читатели; и это делает оправданным применение нами астрофилологического ключа.

Жизнь человека определяет положение звезд в момент рождения. Герои Корнуолла знают, под какой звездой они родились.

«Ибо я изучал высокое искусство дивинации и могу читать по звездам, и мог предсказать свою судьбу...» («For I have studied deeply the high art Of Divination, and can read the stars – And now, I can divine my fate...»), – говорит Юлиан в сцене «Юлиан Отступник» («Julian the Apostate») и рассказывает, как прошлой ночью Марс, звезда его рождения, сошел со своей орбиты и умер («Last night I saw my tutelary star (I is Mars)... left his orb, <...> Methought he went To meet the morn and died»). Вывод, который делает Юлиан, – «меня покинул бог моей планеты» («I am now Deserted by my planetary God»). И действительно он умирает.

Звезды появляются и в вещих снах. Адриане («Два сна» – «The two Dreams») снится, как над головой ее возлюбленного постепенно гаснут все звезды; последним гаснет Сатурн, его натальная звезда («Saturn... natal star... He died with the rest, at last»). Отметим, что к звездам постоянно применяется глагол «умирать» – один из ключевых скорпионских глаголов. Умирание звезд (особенно натальных) – верный знак скорой смерти героя. Пророчества звезд у Корнуолла, естественно, всегда сбываются.

Если человек относится к числу «рожденных под несчастливой звездой» («ill-starred souls»), его жизнь будет полна бед и невзгод. Марциан (поэма «Марциан Колонна» – «Marcian Colonna»), как и прочие герои Корнуолла, искусен в астрологии: он читал по звездам, как по книге, свою судьбу («and he did look At times amongst the stars, as on a book Where he might read his destiny...») и знал о существовании опасной и зловещей красной звезды («a dangerous ...red rolling star»), управляющей его жизнью. Эта звезда до срока таится, но когда Судьба отмечает последний час





человека, она неминуемо загорается перед его глазами, неумолимо напоминая, что его удел – убийство («Like Colonna's star, Though hidden for a while or banish'd far, The time will come... And thou shalt then remember that thy fate Is – murder»). Повинуясь влиянию своей звезды, Марциан отравляет возлюбленную.

Знаком высокого уровня колдовства является способность управлять звездами. Колдун Вернер («Werner»), благодаря своему искусству, становится бессмертен и всемогущ: он может заставить «ослепнуть Орион, когда он смотрит на моря» («can blind The red Orion when he eyes the seas...»).

Звезды и планеты у Корнуолла настолько активно участвуют в жизни людей, что наделены характерами, одушевлены: герой сцены «Разбитое сердце» («Broken Heart») клянется «шумным Юпитером, красным Марсом и бородатым Сатурном» («By noisy Jove, Red Mars, and bearded Saturn»).

В произведениях встречаем многочисленные пространные описания звездного неба, перечисления созвездий. Не забыл Корнуолл упомянуть и свое. Два коварных водных знака поставлены рядом: «The present and the past were there, – the Signs / Scorpion and Cancer ...» («Прошлое и настоящее были там – среди знаков Скорпиона и Рака...»).

Использование звездной метафоры – любимый прием Корнуолла. «Я обожал ее, как звезду» («Oh! Her Whom like a star I worshipp'd»); «Она постоянна, как звезды...» («She is as constant as the stars»); я останусь в памяти, как гигантский метеор («I'll be remembered as huge meteors are») – вот лишь несколько примеров, взятых только из поэмы «Марциан Колонна».

Кроме чтения звездной книги, в арсенале корнуолловских героев сны и видения, гадание по магическому зеркалу, вызывание духов, обращение к нечистой силе.

«Романтическое подобно “истинной сказке”», в которой «все должно быть чудесно – таинственно и бессвязно – все живо... Вся природа должна быть неким чудесным образом смешана со всем миром духов»<sup>9</sup>, – писал Новалис. Именно так и обстоит дело в поэзии Барри Корнуолла, где «лес и дол видений полны» (снова Пушкин!): «Oh! ye delicious fables, where the wave / And woods were peopled and the air with things So lovely» – («О вы сладкие волшебные сказки, где волны и лес, и воздух были населены существами столь приятными...»).

Мифологический пласт в поэзии Корнуолла очень обширен. Античные боги, волшебные существа, населяющие стихии (няяды-дриады-нереиды-русалки) встречаются постоянно; их жизнь часто причудливым образом переплетается с жизнью людей: Ева в поэме «Девушка из Прованса» («The Girl of Provence») влюблена в бога Аполлона; нереида Иона – в человека («Лисандр и Иона» – «Lysander and Ione»).

Среди участвующих в действиях стихий на первом месте по значению, безусловно, родная стихия Корнуолла-Проктера – вода.

Прежде всего, вода во всех проявлениях – от играющего фонтана до разъяренного океана – неременная составляющая пейзажа. Практически ни одно произведение не обходится без упоминания воды. Символично, что самое первое опубликованное стихотворение Корнуолла называлось «Шторм» («The Storm») и содержало описание кораблекрушения – в этом весь будущий Корнуолл: водная стихия, смерть и тайна. Самое популярное сочинение Корнуолла – песня «The sea. The Sea, The open Sea». Пуш-



кин (опять!) начинал переводить отрывок «О ты великий океан»<sup>10</sup> («O thou vast ocean!») из поэмы «Марциан Колонна».

Водная стихия – самая глубокая, таинственная, тесно связанная с памятью и временем – полноправный герой романтической поэзии Корнуолла. Вода не знает жалости: «Had the waters wild / No pity on the boy you loved so well («Дикие волны не знали жалости к мальчику, столь любимому тобой»).

У Корнуолла вода часто – метонимия смерти; причем смерти коварной, подстерегающей внезапно (вполне в духе Скорпиона). Впечатляет образ зевающих водных могил из трагедии «Мирандола»: «His pleasure barque was gliding pleasantly, / When sudden winds arose, and mighty waves / Were put in motion, and deep yawning graves / Opened on every side with hideous roar...» («Его счастливое судно плыло счастливо, когда внезапно поднялся ветер и мощные волны пришли в движение, и глубокие зевающие могилы открывались на каждом шагу со страшным шумом...»).

Кстати, зевающие могилы встречаются у Корнуолла не раз (и их упоминание неизбежно снова приводит нас к Пушкину: «Могилы склизкие, которые также тут / Зеваючи жильцов к себе под утро ждуть»).

Часто упоминаемые реки подземного царства (Лета, Стикс, Ахерон) – тоже скорпионская сигнатура.

С помощью воды можно наказать. В сцене «Похищение Прозерпины» («The Rape of Proserpine») Плутон превращает нимфу Циану в фонтан.

Вода необходима поэту и как источник вдохновения, и как механизм культурной памяти. Как правило, поэтические видения приходят к героям вблизи рек и фонтанов («Видение» – «A Vision»). «Источник, населенный духами» (A haunted Stream) – очень показательное название стихотворения. Корнуолл активно использует метафору «жизнь-плавание»: «Why, we must sink before these sickly dreams / Until the morning comes, and sterner themes / Do fit us through this stormy world to sail» («Sicilian story»).

Поэтологические темы также часто даются в водной метафоре: «But, for the octave measure / it should slip / Like running water o'er its pebbled bed, / Making sweet music ...» («что до октавы, то она должна скользить, как бегущая вода по камешкам...», «Диего де Монтилла» / «Diego de Montilla»).

Как видим, зодиакальная принадлежность Корнуолла проявляется в многочисленных сигнатурах (вода, царство Плутона, смерть, яд, тайна и т.д.). Поэзия Корнуолла может изучаться как образец скорпионской, давая богатый материал астрофилологу.

А может изучаться и в другом ключе, без всякой примеси астрофилологии.

«Я прочел всех английских поэтов – от Чосера до Бернса, прочел все хроники»<sup>11</sup>, – признавался Корнуолл уже в юности. И это чувствуется в каждой его строке. Он и не скрывал своей связи с традицией, щедро снабжая свои сочинения эпиграфами из Шекспира, Чосера, Боккаччо, Байрона; отмечая, на основе каких произведений создана та или иная сцена, постоянно упоминая имена поэтов. Вот, например, пассаж об октаве из поэмы «Диего де Монтилла»: «I'll even keep Lord Byron out of sight. / By the bye, Lod B. and I were schoold together / At Harrow, where, as here, h has a name: / I I'm not even on the list of fame...» («Я даже выпущу лорда Байрона из виду. Кстати, лорд Байрон и я учились вместе в школе Харроу, и там у него



было имя, а меня даже не включили в список»).

Откроем статью о романтической поэзии в энциклопедии:

«Герой романтизма – герой-странник, который утратил социальные и географические корни и свободно перемещается между областями земли, между сном и явью, ведомый скорее предчувствием и волшебными случайностями-совпадениями, чем ясно поставленной целью... ему свойственна принципиальная открытость, жажда “быть всем”... для романтизма далекое важнее, чем близкое; интерес романтизма к инобытию, к “миру духов”, который перестает быть по-сторонним: граница между небесным и земным либо преодолевается в акте поэтического прозрения, либо “иной мир” сам врывается в бытовую повседневность; с этим же связан интерес к географическому и историческому инобытию, овладение чужими культурами и эпохами...»<sup>12</sup>.

Не является ли описанная нами поэзия Корнуолла иллюстрацией всех этих положений?

Поэзия Корнуолла может изучаться как образец книжной поэзии, как свод романтических клише. Или не изучаться – по той же причине.

Русские поэты и литературоведы выбрали второй подход и второй вариант: Корнуолла никто не читает и не изучает.

Получается, что Пушкин оказался единственным, кто прочитал Корнуолла. Но зато так, что Корнуолл органично вошел в пушкинское творчество, растворился в нем<sup>13</sup>. Мы не смогли, как ни пытались, обойтись без пушкинских параллелей при разговоре о поэзии Корнуолла – и это еще одна иллюстрация действия астрофилологической системы взаимодействия знаков<sup>14</sup>.

И еще: как ни эффектно имя «последнего литературного собеседника Пушкина», но формально оно должно принадлежать А.О. Ишимовой как адресату последнего письма. Зато Барри Корнуолл может по праву называться личным английским поэтом Пушкина. И кстати, после 1837 г. он практически перестал писать – стало не для кого.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 16. М.; Л., 1949. С. 226.

<sup>2</sup> The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris, 1829.

<sup>3</sup> Филин М. Последнее письмо // Литературная Россия. 1986. № 6. 7 февраля.

<sup>4</sup> The Literary Recollections of Barry Cornwall. Boston, 1936. P. 19.

<sup>5</sup> Armour R.W. Barry Cornwall. Boston, 1935. P. 59.

<sup>6</sup> Armour R.W. Barry Cornwall. Boston, 1935. P. 106.

<sup>7</sup> Armour R.W. Barry Cornwall. Boston, 1935. P. 105.

<sup>8</sup> Довгий О.Л. Прозерпина и Клеопатра // Апокриф. 1992. № 3.

<sup>9</sup> Novalis. Schriften. Vol. 3. Stuttgart, 1968. P. 281.

<sup>10</sup> Неизданный Пушкин. Собрание А.Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук. Пг., 1922. С. 141–144.

<sup>11</sup> Armour R.W. Barry Cornwall. Boston, 1935. P. 38.

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

<sup>13</sup> Рак В.Д. Корнуолл Барри // Пушкин и мировая литература. Материалы к Пушкинской энциклопедии. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=321> (дата обращения 2.04.2015); 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 всад-



ника»: Пушкин и Барри Корнуолл // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 125–132. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика).

<sup>14</sup> Корнуолл Барри // Довгий О., Махов А. Двенадцать зеркал Пушкина. М., 1999. С. 145–147.

## References

1. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 16* [Complete Works. Vol. 16]. Moscow; Leningrad, 1949, p. 226.

2. *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall*. Paris, 1829.

3. Filin M. *Poslednee pis'mo* [The Last Letter]. *Literaturnaya Rossiya* [Literary Russia], 1986, no. 6, February 7.

4. *The Literary Recollections of Barry Cornwall*. Boston, 1936, p. 19.

5. Armour R.W. *Barry Cornwall*. Boston, 1935, p. 59.

6. Armour R.W. *Barry Cornwall*. Boston, 1935, p. 106.

7. Armour R.W. *Barry Cornwall*. Boston, 1935, p. 105.

8. Dovgy O.L. *Prozerpina i Kleopatra* [Proserpina and Cleopatra]. *Apokrif*, 1992, no. 3.

9. Novalis. *Schriften*. Vol. 3. Stuttgart, 1968, p. 281.

10. *Neizdannyy Pushkin. Sbranie A.F. Onegina. Trudy Pushkinskogo Doma pri Rossiyskoy Akademii Nauk* [Pushkin Unpublished: A.F. Onegin's Collection. Works of the Pushkin House, Russian Academy of Sciences]. Petrograd, 1922, pp. 141–144.

11. Armour R.W. *Barry Cornwall*. Boston, 1935, p. 38.

12. Makhov A.E. *Romantizm* [Romanticism]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, column 897.

13. Rak V.D. *Kornuoll Barri* [Cornwall Barry]. *Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k Pushkinskoy entsiklopedii* [Pushkin and World Literature. Materials for Pushkin's Encyclopedia]. Available at: URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=321> (accessed 2.04.2015).

14. Dovgy O.L. *Tema vozmezdiya v "Malen'kikh tragediyakh"* Pushkina i sochineniyakh Barri Kornuolla [Theme of Retribution in Pushkin's "Little Tragedies" and Barry Cornwall's Works]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2010, no. 3 (14), pp. 69–89.

15. Dovgy O.L. *K voprosu ob istochnikakh "Mednogo vsadnika"*: Pushkin i Barri Kornuoll [In Addition to "Bronze Horseman" 's Sources: Pushkin and Barry Cornwall]. *Vestnik RGGU, Ser.: Filologicheskie nauki. Literaturovedenie i fol'kloristika* [Series: Philology. Literature and Folklore Studies], 2011, no. 7 (69), pp. 125–132.

16. Kornuoll Barri [Cornwall Barry], in: Dovgy O., Makhov A. *Dvenadtsat' zerkal Pushkina* [Pushkin's Twelve Mirrors]. Moscow, 1999, pp. 145–147.

**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

**Dovgy (Kulagina) Olga L.** – Candidate of Philology, lecturer at the Literary Criticism and Political Journalism Department, Lomonosov Moscow State University. Research area: Russian poetry (18<sup>th</sup> – the beginning of 19<sup>th</sup> centuries); technique of A. Pushkin's dialogue and combinatory game with Russian poets of the 18<sup>th</sup> century at the micro-level of the text, bestiarian text of Russian poetry.

E-mail: intrada\_2002@mail.ru



Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород – Москва)

### «ТЕРАТОЛОГИЧЕСКИЙ» РОМАН К.Ю. ВАЛЬГРЕНА «ЯСНОВИДЕЦ» В ЭПОХУ (ПОСТ)ПОСТМОДЕРНИЗМА

**Аннотация.** В статье ставится проблема принадлежности романа К.Ю. Вальгрена «Ясновидец» (2002) к литературе (пост)постмодернизма, для которой характерно соединение постмодернистских принципов поэтики с постановкой нравственных вопросов. С этой целью рассматриваются жанровая и интертекстуальная природа романа, принадлежность текста к «тератологической» литературе и тип маргинального героя, т.к. произведение включает в себя элементы барокко, французского «неистового романтизма» и приемы немецкой литературы XVIII–XIX вв.; наряду с этим текст обнаруживает жанровые и эстетические аллюзии на роман П. Зюскинда «Парфюмер», однако шведский автор демонстрирует изменение этического ракурса и утверждает необходимость индивидуального духовного воскресения.

**Ключевые слова:** шведский роман; интертекстуальность; жанр; барокко; френетическая литература; романтизм; (пост)постмодернизм; тератология; маргинальность; этика.

D.V. Koblenkova (Nizhny Novgorod – Moscow)

### “Teratological” Novel by C.J. Vallgren “Clairvoyant” in the Era of (Post) post-modernism

**Abstract.** The article raises the problem of the novel “Clairvoyant” (Horrible Sufferings of the Mind-Reading Monster Hercules Barefoot: His Wonderful Love and His Terrible Hatred, 2002) by C.J. Vallgren for literature (post) post-modernism, which is characterized by the principles of postmodern poetics connection with the production of ethical issues. For this purpose examines the genre and intertextual nature of the novel, the text belonging to the “teratological” literature and the type of marginal character, since the text includes elements of Baroque, French “violent romanticism” and methods of German literature XVIII–XIX centuries; along with this work reveals genre and aesthetic allusions to P. Suskind novel “Perfume”, but Swedish author demonstrates the change of ethical perspective and argues the need for individual spiritual resurrection.

**Key words:** Swedish novel; intertextuality; genre; baroque; French and German “violent romanticism”; (post) post-modernism; teratology; marginality; ethics.

Карл Юхан Вальгрэн (*Karl-Johan Vallgren*, р. 1964), прозаик и рок-музыкант, стал оппозиционной фигурой в шведской литературе. В одном из интервью он сказал, что рамки шведской литературы кажутся ему узкими, т.к. в «Швеции до сих пор все зациклены на традициях реализма», что объясняется эстетическим влиянием *рабочей прозы*. Свое творчество писатель видит как продолжение альтернативной, «угнетенной» в Швеции традиции – «фантастической» литературы, поэтому из шведских прозаиков ему ближе всего творчество С. Лагерлёф и А. Линдгрэн. В той же беседе он добавил, что сочувствует писателям-модернистам вроде Беккетта, т.к. это авторы для избранных, их произведениям не суждено стать «народной литературой». «Я пишу такие романы, – говорит Вальгрэн, – кото-

рые мне самому понравилось бы читать»<sup>1</sup>.

Об этом авторе в Швеции не написано пока ни одной монографии. Даже рецензии о его творчестве немногочисленны. Объясняться это может несколькими причинами: Вальгрэн относительно молодой и современный писатель, поэтому нужна временная дистанция для оценки его произведений; не менее важен и другой аспект: Вальгрэн почти два десятилетия был эмигрантом, жил в Индии, Дании, Германии. По этой причине он не воспринимается как «чисто» шведский писатель, его тексты кажутся шведским критикам интернациональными. На это может указывать неприятие его ранних романов, написанных под влиянием восточной литературы во время путешествия по Индии, и «русско-европейских» романов, которые он создал во время пребывания в Германии. Напомним, что шведские рецензенты не впервые холодно воспринимают универсальные тексты: такая же судьба некогда постигла произведения А. Стриндберга, А. Линдгрэн, И. Бергмана.

Действительно, романы Вальгрена «Личное дело игрока Рубашова» (*Dokument rörande spelaren Rubashov*, 1996), «Для брошюры господина Бахманна» (*För herr Bachmanns broschyr*, 1998), «Удивительная история любви» (в русском переводе «Ясновидец», 2002), «Кунцельман и Кунцельман» (2009), «Водяной» (2013) показывают, что писатель использует образцы немецкой, русской и французской прозы, причем в рецензиях о нем указывается, как правило, на влияние романтизма, однако, на наш взгляд, Вальгрэн увлечен поэтикой более раннего европейского направления – барокко.

Одной из основных тем Вальгрена является тема исключительной личности, которая способна манипулировать общественным сознанием, но, несмотря на постоянное обращение к ней в творчестве многих шведских авторов (П.К. Эршильда, П.У. Энквиста, А. Линдгрэн, А. Лундквиста, С. Ларссона, Х. Манкеля), этот аспект в шведском литературоведении не акцентируется. До появления романа «Ясновидец» Вальгрэн воспринимался в основном как поклонник литературной игры и даже был назван в революционном для Швеции исследовании Бу Янссона о шведском постмодернизме<sup>2</sup>.

Роман «Ясновидец»<sup>3</sup> (далее русский перевод цитируется по указанному изданию; в оригинале – «История удивительной любви» / *Den vidunderliga kärlekens historia*<sup>4</sup>, 2002) изменил отношение к писателю. Исследователи снова указали на стремление Вальгрена подавать исторический материал в мистическом обрамлении<sup>5</sup>, однако главной заслугой Вальгрена неожиданно оказалось возвращение к романтизму, за что он был удостоен престижной литературной награды Швеции – Премии Августа Стриндберга. Показательно, что за *романтический* идеализм в 1909 г. получила Нобелевскую премию и С. Лагерлёф, в эпоху которой реализм ассоциировался с натурализмом, творчеством леворадикального Стриндберга и критиковался консервативным истеблишментом. Премию, врученную Вальгрэну, тоже можно воспринимать символично, т.к. он, в свою очередь, смог вернуть интерес к нереалистической прозе после длительного господства в Швеции социально детерминированной литературы. С этого времени Вальгрена стали называть «человек-бестселлер», и его новая книга «Водяной» (*Havsmannen*, 2013) в России вышла с рекламным слоганом



«нацбест». Но важно другое: текст вышел с подзаголовком «сверхроман»<sup>6</sup>, следовательно Вальгрэн, наряду с Майгуль Аксельссон, Пером Уловом Энквистом и Юханом Теорином, смогли утвердить в правах забытые во второй половине XX в. формы литературы.

Интерес к нереалистическим сюжетам и приемам был во многом мотивирован вниманием Вальгрэна к культуре Германии. В Берлине, который казался писателю наполненным «археологическими осадками эпох», он написал эссеистическую книгу «Прогулки с Кафкой» (очевидны аналогии с книгой «Прогулки с Пушкиным» А. Терца). В художественном творчестве Вальгрэн чаще всего использовал арсенал немецкой романтической «эпохи гениев»: среди гипотекстов, которые выявляются в его романах, можно назвать произведения Клейста («Микаэль Кольхаас»), Гёте («Годы учения и годы странствия Вильгельма Мейстера», «Фауст»), Новалиса («Генрих фон Офтердинген»), Гофмана («Мадемуазель де Скюдери», «Магнетизер», «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», «Советник Креспель»), Гауфа («Карлик Нос»). Особые «отношения» у Вальгрэна с «Парфюмером» П. Зюскинда. Роман, созданный в 1985 г. и являвшийся *гипертекстом* многих произведений немецких писателей, сам стал *гипотекстом* для целого ряда более поздних вариаций. Например, одной из очевидных отсылок к «Парфюмеру» стал роман австрийского писателя Р. Шнайдера «Сестра сна» (1992), за которым последовали и другие тексты, например, «Каталог Латура, или лакей маркиза де Сада» Н. Фробениуса, «Декоратор» Т. Эггена, «Ясновидец» К.Ю. Вальгрэна. Появились основания заговорить об эпохе (пост)постмодернизма<sup>7</sup>, т.к. эти произведения сами стали гипертекстами для предшествующих постмодернистских образцов.

Без сомнения, популярность роману Вальгрэна, оказавшемуся в этом же ряду, принесло именно сходство с «Парфюмером». Даже переводчики пытались это подчеркнуть: название романа П. Зюскинда в оригинале звучит как «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», З. Венгерова перевела его как «Парфюмер. История одного убийцы». Роман Вальгрэна вышел в переводе С. Штерна под названием «Ясновидец. История удивительной любви чудовища». Однако сам писатель это отрицал. В одном из интервью он сказал: «Я, конечно, польщен этим сравнением, но оно все же поверхностное, и большого значения ему я не придаю. Мой роман и более толстый, и, я, думаю, более умный». Там же он добавил: «...у Зюскинда, как и у меня, есть некий причудливый тератологический ракурс»<sup>8</sup>. Стоило, разумеется, сказать, «у меня, как и у Зюскинда», но это на совести писателя. Важнее другое – этот *тератологический* ракурс (напомним: тератология – наука об уродствах). П. Зюскинд действительно продолжил романтическую традицию Гюго и Гофмана по созданию образов монстров от Квaziмодо до Цахеса. Тематический ракурс таких произведений позволяет назвать их «тератологической» прозой, в которой главными действующими лицами являются персонажи с гипертрофированными физическими уродствами. Типологически эти произведения родственны жанровой группе макабрических произведений, главной чертой которых является наличие персонифицированного образа Смерти («Маска Красной смерти» Э. По, «Пляска смерти» А. Стриндберга, «Успевшие на паром» К.Т. Дрейера, «Седьмая печать» И. Бергмана). Остановимся на тематическом ракурсе

тератологического романа Вальгрэна подробнее.

Текст повествует о ясновидящем глухонемом карлике Эрколе Барфуссе, влюбленном в красавицу Генриетту Фогель. Оба рождаются в один день в «низовом» пространстве публичного дома в немецком Кенигсберге в заведении мадам Шалль при драматических обстоятельствах: мать Эркола Барфусса умирает при рождении своего сына-монстра, но его оставляют на воспитание добросердечные девушки из дома терпимости, одной из которых была и мать Генриетты, произведшая в тот же день на свет чудесную девочку с ореховыми глазами. Впоследствии девочка будет знать, что она носит «имя несчастной любви Генриха фон Клейста» (72).

Вальгрэн, как и прочие последователи Зюскинда, гипертрофировал физиологические черты своего героя. Если Гренуй был маленького роста, асексуальным и андрогинным, с лицом, покрытым оспами, то в случае Вальгрэна гиперболоизация внешних данных героя доведена до деструкции художественного начала. Архетипами Эркола Барфусса были разнообразные карлики немецкой и шведской литератур, но новый вариант превосходил их по физическим и интеллектуальным характеристикам.

Об Эрколе Барфуссе сообщается:

«Вскрытие, произведенное сразу после его смерти, выявило множество удивительных физиологических и анатомических парадоксов. Сердце, например, было очень большим, вдвое больше, чем у обычного человека, хотя он был карликом» (11).

«Сердце должно было остановиться еще в раннем детстве, у него была только одна почка, сильно недоразвитые легкие, а в брюшной полости обнаружилась раковая опухоль, которой, по оценке тогдашних специалистов, было не менее пятидесяти лет. Но самые удивительные находки были сделаны в его органах слуха: вестибулярный аппарат, центр равновесия у нормального человека, отсутствовал полностью. Строго говоря, он вообще не должен был быть в состоянии передвигаться, не говоря уже о том, чтобы ходить» (11).

После смерти Барфусса его тело исследовалось в тератологической клинике в Бостоне, где его осматривал специалист по врожденным уродствам. Принимавший роды доктор в свою очередь отметил: «огромная голова с узлами <...> расщепление лицевого черепа», «уродливые отростки вместо рук» (45), «изуродованная грудная клетка, свидетельствующая о недоразвитии легких. Спина... покрыта густыми черными волосами, даже шерстью, густой, как у козленка. Это скорее животное, чем человек» (40–41). Так, перед читателем снова возникает карлик с ужасающей внешностью, который ко всему еще и абсолютно глух, но обладает уникальным даром читать мысли других людей и внушать им свои. Помимо ясновидения, он обладает музыкальным даром и способностью запоминать сложнейшие произведения. «Сенсацией было и то, что он играл на клавинодах ногами» (195), т.к. руки его были недоразвиты. Если Гренуй из немецкого романа П. Зюскинда обладал гениальным обонянием и адсорбировал ароматы, Латур из норвежского романа Н. Фробениуса не чувствовал боли и искал ее центр, то Барфусс в шведском варианте Вальгрэна был 1) безруким, 2) глухонемым, 3) ясновидящим и при этом 4) музыкантом.



Предложенная автором романа поэтика показывает, что Вальгрэн использует стилизацию, то усиливая ироническую тональность, то ослабляя ее. Из романтических авторов ему ближе всего Гофман: история начинается в Кенигсберге, где Гофман учился, а И. Кант читал лекции; одной из главных является тема музыки, ставится вопрос о соотношении гениальности и патологии. Любовь в соответствии с гофмановским двоением «помещена» в профанный мир, который состоит из либертенов в духе маркиза де Сада. Примеры гофмановского гротеска и фантастического допущения в романе Вальгрэна становятся подтверждением гипотекстовости его новелл и романов. Например, в одном из эпизодов мести Эркюль сидит на подоконнике «богатого буржуазного дома» «в образе бродячего кота» (80), в другом, будучи актером цирка, проводит сеанс магнетизма, угадывая только что написанное стихотворение Шамиссо, сидящего в зале. Социальное возвышение карлика, обладание красивой женщиной и переезд в США становятся парафразами истории Цахеса, но с обратным этическим содержанием.

Поскольку Эркюль Барфусс родился в 1813 г. и прожил 101 год – до начала Первой мировой войны, то по логике он начал путь в эпоху йенских и гейдельбергских романтиков, а закончил при модернистах, образуя своим жизненным циклом культурно-историческую кольцевую композицию, т.к. модерн базируется на философии и эстетике романтизма. Однако внутреннее содержание событий и принципы их изложения подтверждают использование еще и барочных элементов. Высокое и низкое в романе постоянно переплетаются, образуя единство или, напротив, резко контрастируют друг с другом. При этом каждое из начал дано как экстагическое. Во всем подчеркивается барочное излишество, перенасыщение, эмоциональное преувеличение, при изображении событий – напряженность, повышенный драматизм, при характеристике героев – гиперболизация физических особенностей и эмоциональных состояний, в том числе «неврастеническая восторженность» или аффектация (о «неврастенической восторженности» барокко писал русский художник, искусствовед И. Грабарь). Гиперболизация качеств и контраст между персонажами не оставляют сомнений в том, что Вальгрэн использует и французские образцы, в частности параллель с Квазимодо и Эсмеральдой, отсылающей в свою очередь к сюжету сказки «Красавица и чудовище». Вальгрэн явно проявляет интерес к французскому барокко (в том числе к литературным обработкам волшебных сказок) и к «неистовому романтизму» – *френтической* прозе в стиле Жюль Жанена и ранних романов Виктора Гюго<sup>9</sup>. Помимо этого, в «Ясновидце» обнаруживает себя история любви и мести графа Монте-Кристо. Роман Вальгрэна, как и произведения С. Дельбланка, П.У. Энkvиста, М. Флорина, явно сориентирован на эпистему XVII и XVIII вв., на «антиклассические»<sup>10</sup> принципы повествования. Уход целого ряда шведских писателей в асистемную, ненормированную эстетику барокко имеет смысл воспринимать как альтернативу системности шведской литературы 30–60-х гг. XX в., о чем говорил и сам Вальгрэн, имея в виду канон социального романа.

Одной из черт барокко была его игровая двуплановость, маскарадность, подтверждающая, что истины не существует. В романе Вальгрэна тоже почти все иллюзорно: Барфусс постоянно носит маску, скрывающую его истинное лицо в прямом и переносном смысле, в маске он выступает в



цирке, в его маске будет спать Генриетта, которую по ошибке убьют вместо него посланники католической церкви. Даже к своему столетию Эркюль Барфусс будет выглядеть как «крошечный приветливый старичок с лицом, закрытым полотняной маской» (8). Сам Вальгрэн прокомментировал один из тезисов своего романа так: «Никогда не верь своим глазам, всегда будь скептически по отношению к тому, что видишь»<sup>11</sup>. Весь европейский мир подается как метафорический маскарад: фасады государственных учреждений скрывают борьбу за власть, в смиренных чертогах католических монастырей осуществляются попытки, изучаются книги Ч. Ламброзо о патологической природе личности с целью дальнейшего манипулирования ею. В пафосе отрицания институтов церкви просматривается традиция просветителей XVIII в., произведений Д. Дидро и Вольтера. Факт того, что публичный дом в романе Вальгрэна – более одухотворенное пространство, чем монастырь, можно считать ироническим комментарием на ту же тему. В этом контексте можно задаться вопросом о вере и существовании Бога. Напомним, в шведском искусстве второй половины XX в. диалоги с Богом носили драматический характер. Большую роль сыграли картины И. Бергмана «Седьмая печать» (1957) и «Сквозь тусклое стекло» (1961), в которых появились образы молчащего Бога, Бога-паука. В начале XXI в. в Скандинавии этот вопрос сохранял актуальность. В одном из интервью Ларс фон Триер на вопрос, верит ли он в Бога, ответил характерной фразой: «Я в него не верю, но я его боюсь»<sup>12</sup>.

В романе Вальгрэна герой хотел бы обрести Бога, но ничто в мире не подтверждало его присутствия.

«Он скитался еще многие годы. Сотни и тысячи километров прошел он: северные широты, леса, реки и забытые Богом берега. Неважно, какой карте он следовал, путь ему диктовало горе. В городах он побирался, выставлял напоказ, не стыдясь, свое уродливое тело, лежа на паперти, протягивал прохожим нищенскую свою миску, удерживая ее пальцами ноги. Что за чудище, слышал он их мысли, как должна была грешить его мать, чтобы Бог послал ей такое наказание... Он мысленно смеялся. Он не верил в их Бога. Для таких, как он, богов не было. Интересно, как бы они выглядели – по его образу и подобию?» (234).

Напомним, что рождение парфюмера Гренуя, не знавшего своего отца, прочитывается как *пародия* на непорочное зачатие, те же аллюзии сохраняет и Вальгрэн. Сам писатель так определил религиозно-этический ракурс романа: «Бог, возможно, существует, а возможно, и нет. Для моего героя Эркюля Барфусса Бога нет, он сам должен быть источником своей морали». И вывод: «Мы всегда должны находить нашу мораль в самих себе»<sup>13</sup>. Следовательно, бытие Бога по-прежнему является одной из тем шведского искусства, но решение этой темы лежит в плоскости не религиозной, а *индивидуальной этики*. Неудивительно, что Вальгрэн был увлечен идеями Льва Толстого о внутреннем самосовершенствовании личности и о возможности самому находить пути духовного воскресения. Идеи Толстого и Достоевского о перерождении человека под влиянием любви или иного гармонизирующего начала послужили идейной базой романа. О влиянии русской «глубоко нравственной литературы» Вальгрэн также говорил в одном из интервью (с Н. Александровым).



В жанровом отношении писатель остался верен уже отработанной модели, на которой был выстроен «Парфюмер»: «история художника», «история преступника» и «роман воспитания». Однако в этическом плане концепция главного героя изменилась: Вальгрэн наполнил текст «моральным смыслом», демонстрируя тоску по нравоучительной литературе. Игровая, гипертекстовая конструкция, с одной стороны, и мораль классической литературы – с другой – показывают тенденции шведской литературы (пост)постмодернизма, при том, что настоящего постмодернизма в шведской литературе так и не сложилось в силу сохранения обществом этической направленности литературы. В итоге «роман дороги» странствующего «художника», ясновидца и музыканта, и наряду с этим «преступника-мстителя» превращается у Вальгрэна в роман «Воскресение». Герой определяется со своим отношением к миру, а после смерти Генриетты приходит к главной цели и смыслу всего романа – к прощению. Таким образом, на известные сюжетные линии романов о странствиях Вильгельма Мейстера и Генриха фон Офтердингера, ищущих своего предназначения, накладывается видоизмененная, но узнаваемая канва русских романов. По этой причине в романе Вальгрэна, представителя литературы XXI в., в полной мере можно проследить изменение концепции по сравнению со многими предшествующими текстами такого порядка, в том числе с «Парфюмером». Барфусс проходит те же стадии морального роста: сначала жертва рока и социальной системы, затем бунтарь, отвергающий Бога и мстящий за социальное зло, и, наконец, просветленный толстовец, пришедший к всепрощению. Характерно, что перерождение вновь совершается под влиянием женщины. Классическим образам Эсмеральды, Фантины, Сони и княжны Марьи наследуют и современные героини: модель изменения агрессивного мужского мира под влиянием гармонизирующего женского начала используется и в современных мелодрамах, что придает им интеллектуальный подтекст. Примером могут служить знаменитый фильм Г. Маршалла «Красотка» и современный бестселлер «50 оттенков серого» Э. Джеймс.

Итак, текст Вальгрэна благодаря своей нравственной направленности взаимодействует с постмодернистской эстетикой лишь своей гипертекстовой структурой и иронической тональностью по отношению к религиозно-политическим институтам. В идейном отношении он, как и другие шведские произведения последних десятилетий, по-прежнему содержит мораль. Работая по схеме приключенческого «романа дороги» эпохи барокко, Вальгрэн наделяет низовые жанры «высоким» содержанием. В этическом плане его роман – это анти-Парфюмер и анти-Монте-Кристо, т.к. его гений не злодей, а страстотерпец, способный любить, простить и отказать от власти над толпой, легко подчиняемой благодаря ясновидческим способностям угадывать и внушать мысли. За подобным типом маргинального героя стоит большая культурная традиция. Если исследователи современной немецкой литературы пишут о том, что «возвращение “глубоких смыслов” пусть и в профанной форме, есть то принципиально новое, что характерно для “жанровой” немецкоязычной литературы рубежа XXI столетия»<sup>14</sup>, то для шведской литературы характерно их постоянное наличие. Сколько бы ни менялся жанровый спектр романной прозы (вспомним шведский детектив или мистические триллеры в духе

магического реализма), этическое начало постоянно обнаруживает себя. Это позволяет говорить о том, что классическая шведская литература и шире – шведское мировоззрение в своей нравственной основе очень близко русской нравственной традиции, что подтверждается и постоянными рецепциями идей и образов русской классики.

<sup>1</sup> Экология литературы. Северная глава. Беседы с европейскими писателями. Ведущий Н. Александров // Телеканал «Культура». URL: <http://old.tvkultura.ru/page.html?cid=8004> (дата обращения 7.04.2015).

<sup>2</sup> Jansson Bo G. Spelaren Rubashov; Spegelromanen «För herr Bachmanns broschyr»; Nyckelromanen «För herr Bachmanns broschyr» // Jansson Bo G. Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna. 1998. Rapport 2. P. 88–91, 94–97, 97–99.

<sup>3</sup> Вальгрэн К.И. Ясновидец / пер. со швед. С. Штерна. М., 2011.

<sup>4</sup> Vallgren C.J. Den vidunderliga kärlekens historia. Stockholm, 2002.

<sup>5</sup> Lindberg M. Carl-Johan Vallgren // Svenska samtidsförfattarna. Lund, 2006. P. 143–150.

<sup>6</sup> Вальгрэн К.И. Водяной: сверхроман / пер. со швед. С. Штерна. М., 2015.

<sup>7</sup> Гладили Н.В. «Постпостмодернизм». Субжанровые особенности текущей литературы стран немецкого языка // Гладили Н.В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М., 2011. С. 273–284.

<sup>8</sup> Цит. по: Вальгрэн К.И. История удивительной любви чудовища. Месть / пер. со швед. С. Штерна. М., 2005. С. 2.

<sup>9</sup> Дроздов Н.А. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х гг.: дис. ... к.ф.н.: 10.01.01. СПб., 2013.

<sup>10</sup> Дмитриева Е.Е. История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М., 2014.

<sup>11</sup> Цит. по: Вальгрэн К.И. История удивительной любви чудовища. Месть / пер. со швед. С. Штерна. М., 2005. С. 2.

<sup>12</sup> Долин А. Ларс фон Триер. Контрольные работы. Анализ. Интервью. М., 2004. С. 219.

<sup>13</sup> Цит. по: Вальгрэн К.И. История удивительной любви чудовища. Месть / пер. со швед. С. Штерна. М., 2005. С. 2.

<sup>14</sup> Гладили Н.В. «Постпостмодернизм». Субжанровые особенности текущей литературы стран немецкого языка // Гладили Н.В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М., 2011. С. 285.

## References

1. Ekologiya literatury. Severnaya glava. Besedy s evropeyskimi pisatelyami. Vedushchiy N. Aleksandrov [Ecology Literature. North Head. Talks with European Writers. Leading N. Alexandrov]. *Telekanal "Kultura"* [TV Channel "Culture"]. Available at: <http://old.tvkultura.ru/page.html?cid=8004> (accessed 7.04.2015).

2. Jansson Bo G. Spelaren Rubashov; Spegelromanen "För herr Bachmanns broschyr"; Nyckelromanen "För herr Bachmanns broschyr", in: Jansson Bo G. *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna*. 1998. Rapport 2, pp. 88–91, 94–97, 97–99.

3. Vallgren C.J. *Yasnovidets* [Clairvoyant], translated from Swedish by S. Stern. Moscow, 2011.



4. Vallgren C.J. *Den vidunderliga kärlekens historia*. Stockholm, 2002.
5. Lindberg M. Carl-Johan Vallgren. *Svenska samtidsförfattarna*. Lund, 2006, pp. 143–150.
6. Vallgren C.J. *Vodyanoy: sverkhroman* [The Merman], translated from Swedish by S. Stern. Moscow, 2015.
7. Gladilin N.V. “Postpostmodernizm”. Subzhanrovye osobennosti tekushchey literaturny stran nemetskogo yazyka [“(Post)postmodernism”. Sub-genre Features the Current Literature of the German Language], in: Gladilin N.V. *Stanovlenie i aktual'noe sostoyanie literaturny postmodernizma v stranakh nemetskogo yazyka (Germaniya, Avstriya, Shveytsariya)* [Formation and Current State of the Literary Postmodernism in the German Language (Germany, Austria, Switzerland)]. Moscow, 2011, pp. 273–284.
8. As cited in: Vallgren C.J. *Istoriya udivitel'noy lyubvi chudovishcha. Mest'* [The History of the Amazing Love Monsters. Revenge], translated from Swedish by S. Stern. Moscow, 2005, p. 2.
9. Drozdov N.A. *Frantsuzskaya “neistovaya slovesnost” v russkoy retseptsii 1830-kh gg.: dis. ... k.f.n.: 10.01.01* [French “Violent Literature” in Russian Reception of the 1830s.: Dissertation] Saint-Petersburg, 2013.
10. Dmitrieva E.E. *Istoriya nemetskoy literaturny. Novoe i noveyshee vremya* [History of German Literature. Modern and Contemporary History]. Moscow, 2014.
11. As cited in: Vallgren C.J. *Istoriya udivitel'noy lyubvi chudovishcha. Mest'* [The History of the Amazing Love Monsters. Revenge], translated from Swedish by S. Stern. Moscow, 2005, p. 2.
12. Dolin A. *Lars fon Trier. Kontrol'nye raboty. Analiz. Interv'yu* [Lars von Trier. Test Papers. Analysis. Interview]. Moscow, 2004, p. 219.
13. As cited in: Vallgren C.J. *Istoriya udivitel'noy lyubvi chudovishcha. Mest'* [The History of the Amazing Love Monsters. Revenge], translated from Swedish by S. Stern. Moscow, 2005, p. 2.
14. Gladilin N.V. “Postpostmodernizm”. Subzhanrovye osobennosti tekushchey literaturny stran nemetskogo yazyka [“(Post)postmodernism”. Sub-genre Features the Current Literature of the German Language], in: Gladilin N.V. *Stanovlenie i aktual'noe sostoyanie literaturny postmodernizma v stranakh nemetskogo yazyka (Germaniya, Avstriya, Shveytsariya)* [Formation and Current State of the Literary Postmodernism in the German Language (Germany, Austria, Switzerland)]. Moscow, 2011, p. 285.

**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

**Koblenkova Diana V.** – Candidate of Philology, is an associate professor at the Foreign Literature Department, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod and at the Russian-Swedish Research and Training Centre, Russian State University for the Humanities (RSUH).

In 2007–2009, she studied at the Swedish University in Stockholm. Research interests: American and Swedish prose, French culture in the 20<sup>th</sup> century; cinema history and theory; Scandinavian and Dutch cinema; general theory of arts.

E-mail: dvmk@yandex.ru



Научное издание

## НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко  
Обработка для www.elibrary.ru М.В. Руднева

Подписано в печать 17.04.2015.

Формат 60x90/16

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 nvestnik@yandex.ru