



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 1(36)**  
2016

Москва 2016

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

*Новый филологический вестник*

№ 1 (36) ‘ 2016

*The New Philological Bulletin*

№ 1 (36) ‘ 2016

Москва  
2016

Moscow  
2016

**Новый филологический вестник**  
**№ 1 (36) ' 2016**

**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, специалист по учебно-методической работе кафедры истории русской классической литературы 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).

**Мани 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», 2016 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2016 г.

# *The New Philological Bulletin*

*№ 1 (36) ' 2016*

## **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, specialist in teaching methods at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, 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 Studies of Literature, Institute for Philology and History, 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 Russian Classical Literature History, 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 Department of Comparative Studies of Literature, 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, 2016  
© Russian State University for the Humanities, 2016



## Содержание

### Теория литературы. Текстология

- Р. Фигут (Фрайбург, Швейцария)*  
Инстанции адресата и инстанции чтения.....10
- И.В. Пешков (Москва)*  
Бахтинский подход к авторству.....22
- А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)*  
«Точка зрения» и «интенция» в структуре лирического произведения. (К вопросу о соотношении понятий).....41

### Русская литература

- М.Ю. Люстров (Москва)*  
«О опасном положении временщиков»: образ Элия Сеяна в русской литературе XVII–XVIII вв.....56
- О.А. Богданова (Москва)*  
Мотив «рая на земле» в художественном сознании Ф.М. Достоевского.....64
- Ю.В. Кленова (Самара)*  
Креативная рецепция И.П. Рапгофом романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» .....78
- Ю.А. Рыкунина (Москва)*  
Набоков и Мережковский: о возможном полемическом подтексте «Приглашения на казнь».....89
- А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия)*  
«Рубка леса» в «Романе» В. Сорокина.....101

### Прочтения

- Ю.С. Морева (Москва)*  
Диалог белого и рыжего клоунов как ключ к пониманию сборника В. Маяковского «Простое как мычание».....108
- А.В. Филатов (Москва)*  
Аксиологический подход к изучению книги стихов: онтологические ценности в «Чужом небе» Н.С. Гумилева.....119

### Компаративистика

- С.А. Петрова (Санкт-Петербург)*  
Рецепция трагедии В. Шекспира «Гамлет» в творчестве рок-поэта В.Р. Цоя.....129

### Зарубежная литература

- К.С. Ланда (Санкт-Петербург)*  
К вопросу о концепции поэтического языка в «Божественной комедии» Данте.....138
- Н.А. Муратова, П.Е. Жиличев (Новосибирск)*  
Двое в комнате: категория пространства в драматургии Гарольда Пинтера.....149



## Contents

### Theory of Literature. Textual Studies

- R. Fieguth (Freiburg, Switzerland)*  
Adressaten- und Leserinstanzen [Instances of the Recipients and of the Reading].....10
- I. Peshkov (Moscow)*  
Bakhtin's Approach to the Authorship.....22
- A. Chevtaev (St. Petersburg)*  
“Point of View” and “Intention” in the Structure of Lyrical Piece (Regarding to the Question of Correlation between Concepts).....41

### Russian Literature

- M. Lustrov (Moscow)*  
“On the Danger Situation of Timeservers”: Aelius Sejanus's Image in Russian literature of 18th Century.....56
- O. Bogdanova (Moscow)*  
The Motif “Paradise on Earth” in the Artistic Consciousness of F.M. Dostoevsky.....64
- Yu. Klenova (Samara)*  
Ippolit Rapgof's Creative Reception of the Novel “Keys to Happiness” by Anastasia Verbitskaya.....78
- Yu. Rykunina (Moscow)*  
Nabokov and Merezhkovsky: On the Possible Polemic Subtext of “Invitation to a Beheading”.....89
- A. Molnár (Szombathely, Hungary)*  
“Lumbering” in “Novel” by V. Sorokin.....101

### Interpretations

- Yu. Moreva (Moscow)*  
Dialogue between the Whiteface Clown and the Auguste as a Key to Understanding a V. Mayakovsky's Collection of Verse “Simple as Moo”.....108
- A. Filatov (Moscow)*  
Axiological Approach to the Study of Poetry Book: Ontological Values in Book “The Alien Sky” by Nikolay Gumilev.....119

### Comparative Studies

- S. Petrova (St. Petersburg)*  
The Reception of W. Shakespeare's Tragedy “Hamlet” in the Works by the Rock-Poet V.R. Tsoy.....129

### Foreign Literature

- K. Landa (St. Petersburg)*  
On the Concept of Poetic Language in Dante's “Comedy”.....138
- N. Muratova, P. Zhilichev (Novosibirsk)*  
“Two People in a Room”: Category of Space in Harold Pinter's Dramatic Works.....149



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

R. Fieguth (Freiburg, Schweiz)

### ADRESSATEN- UND LESERINSTANZEN

R. Fieguth (Freiburg, Switzerland)

### Instances of the Recipients and of the Reading

**Abstract.** The paper clarifies typology of the implicit reader and the imaginary reader at the present stage of the development of narratology. It is proved that the typology can only be built as process typology, in which the reader builds his or her own way of self-imagination, interacts with the author's imaginative person and creates his or her own models and strategies of comprehensive reading. Therefore, the role of reader couldn't be reduced to recognition or implementation of the author's intentions. It is necessary to observe all the stages of building the reader's own subjectivity and re-reading of this subjectivity in the literary text as novel. This typology allows constructing a typology of narrator as complex user of different imaginary speeches and narratives and of fiction of his or her own image. The author appropriates not only speech, but also the reader's experience, while the reader appropriates not only the emotional experience, but also a reflective experience, expressed in the novel narrative composition.

**Key words:** implicit reader; imaginary reader; imaginary narrative; reader's experience; reader's development; narratology.

Р. Фигут (Фрибург, Швейцария)

### Инстанции адресата и инстанции чтения

**Аннотация.** Статья посвящена уточнению типологии имплицитного читателя и фиктивного читателя на современном этапе развития нарратологии. Доказывается, что она может быть построена только как типология процесса, внутри которого читатель выстраивает собственный образ, взаимодействует с образом автора, создает свои модели и стратегии прочтения как модели понимания. Поэтому нельзя сводить участие читателя только к распознаванию или выполнению авторских интенций, необходимо отмечать все этапы выстраивания читателем собственной субъективности и вчитывания этой субъективности в литературный текст, прежде всего романый. Такая типология и позволяет выстроить типологию рассказчика как сложно работающего с фиктивностью речи, фиктивностью повествования и фиктивностью собственного образа. Проясняется, как автор присваивает не только речь, но и читательский опыт, тогда как читатель присваивает не только эмоциональное переживание, но и рефлексивный опыт, выраженный в

организации романа.

**Ключевые слова:** имплицитный читатель; фиктивный читатель; фиктивное повествование; опыт читателя; развитие читателя; нарратология.



### 1. Einführung und problemgeschichtliche Bemerkungen

Die Gegenstände dieses Artikels berühren das weite Feld der (Des) Orientierung, die das Erzählwerk seinem Leser bietet, sowie des Spielraums, den es ihm lässt. Die hier eingenommene Perspektive ist nicht universell. Sie hält sich eher an die vielen Spielarten realistischer Erzählwerke, auch wenn mancherlei Erfahrungen mit dem Antroman von Laurence Sterne bis Michel Butor sowie mit dem längeren Erzählgedicht (Poem) der Romantik und Postromantik einfließen. Unberücksichtigt bleiben asiatische oder afrikanische Erzähltraditionen sowie anonyme erzählende Texte mythischen Charakters, deren Kommunikationsstruktur eine sehr andere ist.

Vorausgesetzt wird hier ferner der verbreitete Standpunkt eines stark gemäßigten Textobjektivismus, der dem Leser und seinen Erfassungsenergien einen sehr weiten Spielraum gegenüber dem Erzähltext lässt. Ein Erzählwerk kann, wenn es überhaupt – und sei es in seiner Widersprüchlichkeit und Antikonventionalität – verstanden werden will, auf unvorhersehbar vielfältige Weise gelesen, erlebt oder erfahren, verstanden, gedeutet und gewertet werden. Doch enthält es eine Fülle von implizit angedeuteten uneindeutigen Leseanweisungen und kann mehr oder weniger angemessen gelesen werden. Übrigens vermag eine essayistische oder wissenschaftliche Darstellung die vollständige faktische Leseerfahrung mit einem Erzählwerk nur außerordentlich vereinfacht, lückenhaft und verzerrt wiederzugeben – aber nur auf solche Darstellungen kann sich Rezeptions- oder Konkretisationsforschung stützen.

In allen Poetiken des Altertums, des Mittelalters und der früheren Neuzeit sind Hinweise auf den Leser auszumachen, die sich gegen dessen subjektive Willkür richten – vgl. Thomas von Aquins (1225–1274) Stoßseufzer: “Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur” (“Was auch immer rezipiert wird, es wird nach der Art des Rezipienten rezipiert”; Summa theologiae, 1, 75, 5c, zit. nach H. Pfeiffer<sup>1</sup>). Ein Forschungsdesiderat wäre die Suche nach alten und neueren Leserkonzeptionen, welche die vielfach geübte autoritäre Durchsetzung willkürlich neuer Lesarten alter Texte reflektieren: Die Römer lasen den Anfang ihrer Geschichte in Homers *Ilias* und *Odyssee*, die antiken christlichen Theologen ihre neue Religion in die jüdische Bibel hinein. Christliche Gehalte wurden bei Vergil aufgefunden. Die Staatsmarxisten des 20. Jahrhunderts “erbten” die gesamte Weltliteratur als Präfiguration ihrer Weltansicht.

Eine vergleichsweise positivere Wertung privaten subjektiven Leseverhaltens bricht sich Bahn mit dem Aufkommen großer Individuen der neuzeitlichen Literaturkritik ab dem späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert (Samuel Johnson, Jean-Baptiste Dubos, Voltaire, Diderot, Lessing) und mit der Karriere des Begriffs vom subjektiven Geschmack des gebildeten Lesers als Gegenstück zum Genie des Dichters<sup>2</sup>. Die Epoche der Empfindsamkeit



war mit ihren neuen Formen intimen Erzählens in Prosa (Novelle, Roman, Tagebuchnotiz, Brief) stark auf den Leser und die Leserin und deren Gefühls- und Gedankenwelt orientiert; moralische und andere Urteile über Romanfiguren und ihre Handlungen wurden in der langfristigen Folge immer häufiger der Verantwortung des Lesers anheimgestellt. Ferner wuchs die Aufmerksamkeit für unterschiedliche Rezeptionen der Autoren und Werke des weltliterarischen Kanons, darunter besonders Shakespeares, nicht zuletzt dank den krass unterschiedlichen Lesarten und Lesern, nämlich Kommentatoren, Rezitatoren, Schauspielern und Theaterregisseuren, shakespearebegeisterten Autoren.

Das gegenwärtige literaturwissenschaftliche Interesse am Leser hat viele Ursprünge in den Künsten und in der Literatur sowie in den Geisteswissenschaften. Eine Literaturgeschichte aus der Perspektive des Lesers schlug 1928 Boris Buchštab vor<sup>3</sup>, wohl nicht als erster. Roman Ingarden, wie alle Phänomenologen stark von der Auseinandersetzung mit der Einfühlungsästhetik geprägt, publiziert 1931 und 1937 die Konzeption des Lesers als notwendigen Ko-Autors des konkretisierten literarischen Kunstwerks; 1937 postuliert er eine Geschichte der stilistisch variablen und jeweils epochenabhängigen Konkretisierungen eines Werks<sup>4</sup>. In Tschechien greift Felix Vodička<sup>5</sup> Ingardens Konkretisationsbegriff modifizierend auf, später unternimmt Miroslav Červenka<sup>6</sup> eine Semiotisierung von Grundzügen der Ingardenschen Konzeption. In Polen fällt eine Neulektüre Ingardens nach dem Tauwetter 1956 ff. mit der Rezeption russischer, tschechoslowakischer, angelsächsischer und deutscher Theorien zusammen und regt die Entwicklung eigener Konzeptionen literarischer Kommunikation<sup>7</sup>. In Deutschland begleitet die Auseinandersetzung mit Ingarden die Entfaltung der bekannten und einflussreichen Wirkungsästhetik Wolfgang Iser<sup>8</sup>. Eine besondere Berücksichtigung findet die slavische Theoriebildung, darunter neben vielen anderen auch die Ingardens, bei Wolf Schmid<sup>9</sup>.

## 2. Vom habituellen Literaturleser zum aktuellen Leser dieses konkreten Erzählwerks

Wir unterscheiden – mehr oder weniger scharf – werkexterne “reale”, werkinterne fiktive sowie werkinterne implizite Empfängerrollen und -instanzen. Das nachstehende Modell narrativer Kommunikation, das aus Konzeptionen des polnischen Strukturalismus der 1960er Jahre entwickelt wurde, wird hier möglichst konsequent aus der Perspektive des Lesers dargeboten, der zur Lektüre eines Erzählwerks ansetzt:

Sender	Empfänger
1. Werkexterne oder “reale” Bereiche	
IS1: Vorgängige Vorstellungen des privaten oder öffentlichen Lesers über diesen Autor in dessen gesamten Lebensrollen.	IE1: Bewusstsein des privaten oder öffentlichen Lesers von allen eigenen Lebensrollen.



IS2: Vorgängige Vorstellungen des privaten oder öffentlichen Lesers über diesen Autor als Literaturproduzent, einschließlich vorgängiger Erfahrungen mit Büchern dieses Autors.	IE2: Bewusstsein des Lesers von seiner eigenen Rolle als privater Literaturkonsument und Leser der Bücher dieses Autors, oder als öffentlicher Literaturkommentator.
IS3: Das sich im Leser bei der aktuellen Lektüre entwickelnde Bild des Autors in dessen Rolle als Verfasser dieses konkreten Erzählwerks.	IE3: Das sich bei der aktuellen Lektüre entwickelnde Selbstbild des Lesers in seiner Rolle als Leser dieses konkreten Erzählwerks.

### 2.1. Werkinterner impliziter Bereich

2IS1: Der implizite Autor: das sich im Lektüreverlauf entfaltende, mehr oder weniger offene narrative Sinngeschehen (vgl. Angehrn 2011) und dessen imaginiertes Urhebersubjekt.	2IE1: Der implizite Leser: das sich während der Lektüre entwickelnde Leserverhalten prospektiver Erwartungen, retrospektiver Selbstkorrekturen und Syntheseveruche.
---	---

### 2.2. Werkinterner fiktiver Bereich

#### *Gestufte Bereich der fiktiven Erzählerschaft und ihrer Adressaten*

22S1: Der oder die fiktiven Erzähler, evtl. als Protagonist(en) einer Erzählgeschichte. Der Erzähler ist für den Leser nicht nur Erfinder sowie Arrangeur der erzählten Geschichte, sondern auch deren “erster Leser”. An ihm orientiert sich schließlich der Vorleser (Rezitator).	22E1: Der (oder die) fiktive(n) Zuhörer oder Adressat(en) des oder der Erzähler, evtl. als fiktive Gestalten einer Erzählgeschichte. Die Rede des Erzählers richtet sich aber zugleich u.a. auch an den “impliziten Leser”, wobei sie diesen “erzeugt”.
22S2: Der oder die fiktiven Erzähler als Protagonist(en) einer Rahmenhandlung.	22E2: Der (oder die) fiktive(n) Zuhörer oder Adressat(en) des oder der Erzähler als fiktive Gestalten einer Rahmenhandlung.

#### *Gestufte Bereich des handelnden Personals*

22S3: Handeln, Denken und Sprechen der Zentralfiguren (namentlich der “Perspektivfigur”) als indirektes auktoriales Sinn- und Identifikationsangebot an den Leser.	22S3: Reaktionen, Hilfestellungen, Antworten, Nachforschungsaktionen der Zentralfiguren als indirektes Modell oder Anti-Modell (Karikatur) des Leserverhaltens.
22S4: Beiläufiges Handeln und Sprechen von Neben- und Zentralfiguren (“Sprachrohre des Autors”) als nahezu explizites auktoriales Raisonnement.	22E4: Beiläufig handelndes und sprechendes Reagieren von Neben- und Zentralfiguren als nahezu explizites Modell oder Anti-Modell des Leserverhaltens (“modellhafter oder karikiert Rezipient”).



Das Modell ist trotz seiner Ausführlichkeit notwendigerweise schematisch. Da die sukzessive Erfassung des narrativen Sinnsgeschehens durch den Leser in jedem Moment auf mehreren werkinternen und werkexternen Ebenen zugleich erfolgt, sind die Ebenen und Bereiche des Modells für einander durchlässig. Ferner besteht auf einigen Ebenen des Modells ein Verhältnis funktionaler Abhängigkeit und häufigen Rollenwechsels zwischen Sender und Empfänger. Hierauf wird im Folgenden mehrfach hinzuweisen sein.

In der literarischen Kommunikationswirklichkeit wird der aktuelle Leser eines konkreten Erzählwerks von Anfang an auf die Sinnbewegungen aller werkinternen Niveaus zugleich reagieren. Er wird dabei aber auch werkexterne Vorgaben einbeziehen, darunter je nach Kompetenz die intertextuellen oder intermedialen Anspielungen und Verweise des Werks. Zu den werkexternen Vorgaben gehören ein (vermeintliches) Vorwissen über den Autor, dessen Werk und dieses Buch, sowie die jeweiligen Erfahrungen mit leserbezogenen Normen und Konventionen, zu denen auch Normverletzungserwartungen gehören.

Sobald die lesende Person zur aktuellen Lektüre eines konkreten Erzählwerks ansetzt, z.B. eines Kriminalromans, aktiviert sie unter ihren vielen anderen Lebensrollen z.B. die Erfahrungen des Krimi-Lesers und nimmt dabei eher unbewusst als bewusst eine "ästhetische Einstellung"<sup>10</sup>. Diese ist abhängig sowohl von den Prädispositionen des Lesers als auch von den Vorgaben des Werks. Sie kann, wie bei Ingarden, als momentanes radikales Absehen von allem Außerästhetischen verstanden werden oder als Konzentration auf das Werk und die damit vom Leser assoziierten Normen, Konventionen und Traditionen oder schließlich als Perspektivwechsel mit einem sich bei der Lektüre verändernden Blick auf die Welt. In jedem Fall enthält die ästhetische Einstellung ein Moment des phantasiemäßigen Überschreitens der eigenen lebensweltlichen individuellen und sozialen Bestimm- und Begrenztheiten, des Übergangs von einem der Realität angepassten Wirklichkeitssinn zu einem der Fiktion angemessenen Möglichkeitssinn. Solcher Übergang wird bekanntlich schroff gegensätzlich gewertet. Er wird gepriesen oder geschmäht als vorübergehende ästhetisierende Abkehr vom Leben der Gemeinschaft oder begrüßt bzw. verworfen als phantasiemäßige Öffnung und tätige Aktivierung für die Idee einer Neugestaltung des Lebens für sich und in der Gemeinschaft, Gesellschaft und Menschheit im Sinn irgendeiner großen Welterklärungs-idee.

Bei fortschreitender Lektüre nimmt die lesende Person – unter dem Eindruck der sukzessiven Sinnbewegungen der Erzählung – eine kontrollierende und revidierende Anpassung ihrer Vorwissens-Momente und ihrer aus dem schon Gelesenen gewonnenen Erwartungen an den weiteren Verlauf vor, indem sie dieselben fortwährend seligiert, kombiniert, modifiziert, aktiviert, hintanstellt oder verwirft. Sie durchläuft also, ohne ihre übrigen Lebensrollen völlig auszublenden, Phasen der Anpassung ihrer (mehr oder weniger ausgeprägten) vorgängigen Rollen-Kompetenzen und Prädispositionen als Literaturleser an die Rolle des Lesers von Werken dieses Genres, dieses Autors und dieses spezifischen Werks. Halten wir dabei fest, dass die Instanz oder Rolle des Adressaten eines Erzählwerks nicht selten ein Konstrukt des Autors oder Verlegers ist, die Rolle des Lesers dieses konkreten Werks dagegen eine



Leistung des Lesers; bei späterer erneuter Lektüre desselben Werks kann die lesende Person neue Einsicht und Erleuchtung erfahren oder frühere vermissen, aber die besagte Rolle wird sie schwerlich spurlos vergessen haben.

### 3. Empfängermomente im fiktiven handelnden Personal des Erzählwerks

Ein erhebliches, oft sogar entscheidendes Potenzial der Leserlenkung – neben dem Bereich des fiktiven Erzählers – liegt im Zentralbereich des narrativen Sinnsgeschehens, in den handelnden Figuren und in den Prozessen, Situationen und Geschichten, in die sie verwickelt sind. Ein besonders wichtiger Punkt ist die Perspektivierung der Handlung vermittelt der bedeutungstragenden Opposition zwischen implizitem Gesamtgeschehenszeitraum und erzählter Geschichte. Der Gesamtzeitraum ist vom Leser – vielleicht eher beiläufig – sukzessive zu erschließen und zu imaginieren und dient ihm als Wahrnehmungshintergrund für die in der erzählten Geschichte aktualisierten und neu miteinander verknüpften Zeitmomente<sup>11</sup>. Weitere leserlenkende Oppositionen sind: Diejenige zwischen dem impliziten Gesamtreservoir an möglichen Fabelmomenten und -modellen, welche das Erzählwerk sukzessive andeutet, und der fortschreitenden selektiven Aktualisierung und Kombination von Fabelmomenten aus diesem Reservoir; diejenige zwischen der erzählten Geschichte (im *ordo artificialis*) und der implizierten, sukzessive zu erschließenden Geschichte (im *ordo naturalis*); diejenige zwischen dem Stil der Erzählerrede und den Stilen der Figurenreden.

Sehr relevant als Moment der Leserlenkung bzw. -orientierung ist ferner die unterschiedliche Gewichtung der handelnden Figuren, angefangen mit der allein schon quantitativ herausgehobenen Zuteilung von bloßer Textmenge an eine einzelne dargestellte Personen. Dies kann besonders prägnant und damit orientierend wirken, wenn daraus z.B. ein Widerspruch zum sozialen Rang dieser Person unter den übrigen Figuren entsteht.

Diese und andere die Lektüre lenkenden oder orientierenden Momente werden durch den direkten Kontakt des Lesers mit dem Erzählmonolog und den Figurenreden näher ausgestaltet. Aus den Spannungen zwischen beiden entwickelt sich ein fortdauerndes Hinblicken des Lesers auf den von ihm sukzessive imaginierten impliziten Autor. Im Prinzip kann jede kommentierende Äußerung einer Figur (sowie auch des Erzählers) über sich selbst, über eine andere Figur, über eine erzählte Situation ein Angebot an den Leser sein, sein Wahrnehmungsverhalten entsprechend auszurichten. Angesichts der erwähnten anderen orientierenden Momente, aber auch angesichts der Äußerungen des fiktiven Erzählers meint der Leser, diese Angebote relativ rasch gewichten zu können. Dabei unterstützt (oder verwirrt) ihn ein Netz von banalen bis komplexen Normen und Konventionen des Lesens. Den Figuren erwachsen aus ihrer Funktion innerhalb der erzählten Handlung gleichsam organisch kommunikationsrelevante Rollen – als "Hauptfiguren" (der einen und der anderen "Partei"), als "Helfer" (Komplize, Kuppler, Verführer, Sympathisant, Konfident, Freund, Liebender), "Doppelgänger", "Gegenspieler", "Verräter" oder "Frontwechsler", "Beobachter", "Späher", "Fahnder" oder "Zeuge"





(die Reihe ist nicht abschließbar). Dabei kann eine der Figuren (oft die Hauptfigur) als "Perspektivfigur" nahe an die Perspektive des Erzählers heranrücken und erhält dadurch eine besonders wirksame leserorientierende Funktion. Eine spezifische, wenngleich im Erzählwerk weniger herausragende Bedeutung kann einem Komplex von Figurenverhaltensweisen zugeschrieben werden, die sich provisorisch benennen lassen als sendernah ("Räsonneur", "Sprachrohr des Autors", "Sprachrohr feindlicher Konzeptionen") bzw. empfängernah ("Verständnisheischer", "Tadler", "Modell-Kommentator" oder "Missversteh'er", bzw. "modellhafter oder karikaturaler Rezipient" [bei "idealisiertem Rezipient"<sup>12</sup>]). Kommunikationsrelevante Rollen dieser und anderer Art können momentweise von jeder beliebigen Figur übernommen werden, besonders aber auch von den Hauptfiguren und vom Erzähler: die Hauptfigur (und nicht sie allein) ringt *im Verlauf der erzählten Handlung* um ein Verständnis dessen, was ihr und ihren Mitmenschen zustößt; der fiktive Erzähler bemüht sich *nach dem Abschluss der Handlung im Verlauf seines Erzähldiskurses* darum, denn er erzählt in der Regel vorgeblich zu einem späteren Zeitpunkt.

Der Erzähler und die Hauptfigur sind nicht nur die wichtigsten Komponenten, Aktanten und "Sender", sondern beide auch besonders wichtige Kommentatoren, Adressaten und "Empfänger" (um nicht zu sagen: "Leser") des sich entfaltenden narrativen Sinngeschehens – selbst dann, wenn ihre Kommentare und Reaktionen sich bald einmal als irrig oder höchst interpretationsbedürftig erweisen.

Im hochliterarischen Erzählwerk kann keine Einschätzung vonseiten irgendeines dieser kommunikativen Funktionsträger abschließende Gültigkeit beanspruchen. Der Leser wird jedes derartige Angebot jedenfalls abwägen und mit anderen derartigen Angeboten vergleichen, ehe er es für seine weitere Erfassung des narrativen Sinngeschehens verwirft, in Reserve hält oder mehr oder weniger provisorisch annimmt, um es vielleicht später zu revidieren.

#### 4. Der Erzähler und seine Adressaten

Die gegenseitige Durchlässigkeit der Ebenen unseres Modells zeigt sich nicht selten an einem engeren Verhältnis zwischen fiktivem Erzähler, Perspektivfigur und implizitem Autor. In der Verserzählung sprechen Figuren und Erzähler, ohne es zu wissen, in Versen und Reimen, d. h. in einer Stilform des Autors; der gesamte Bedeutungsaufbau des Poems ist von dieser Äußerungsform der Autor-Rede infiziert. Auch bei bestimmten Prosa-Schriftstellern, etwa bei Nikolaj Gogol, Thomas Mann, Witold Gombrowicz, schlägt ein unverkennbar spezifischer Autor-Stil trotz noch so fein gesponnener Erzählerfiktionen und Personen-Erfindungen durch und prägt den gesamten Lesevorgang. Zahlreiche andere Romane und Erzählungen kaschieren dagegen das Autor-Prinzip und gestalten überdies ihre Erzählerinstanz möglichst neutral und transparent, während das Denken und Sprechen der fiktiven Perspektivfigur stark in den Vordergrund rückt.

Wen aber spricht der fiktive Erzähler des Romans, der Novelle oder des



Poems an? Hier ist ein vielleicht etwas haarspalterischer Unterschied zu machen zwischen den wie immer angedeuteten Zuhörern (22E1) des Erzählers (22S1) innerhalb der zeitlich "jüngsten" Erzählgeschichte<sup>13</sup> und den Zuhörern innerhalb der zeitlich "davor" angesetzten Rahmenhandlung (22E2). Beide unterscheiden sich von der vom fiktiven Erzähler erzählten "noch früheren" Hauptgeschichte. Am deutlichsten ausgeprägt ist in der Regel die fiktive Zuhörerschaft des fiktiven Erzählers in der Rahmenhandlung. Im Novellenzyklus umfasst diese etwa die Gruppe von Menschen, die sich wechselseitig ihre Geschichten erzählen – d. h. Zuhörer, die bald darauf selbst Erzähler sein werden. Wenn aber sowohl die Erzählgeschichte als auch die Rahmenhandlung unausgeprägt bleiben, so ergibt sich eine in gewissen Grenzen unbestimmte, heterogene Adressatenschaft des fiktiven Erzählers, die sich etwa aus folgenden, auf verschiedenen Ebenen unseres Modells figurierenden Subjekt-Kategorien zusammensetzt:

A. Aus dem Bereich der fiktiven Erzählerschaft und ihrer Adressaten.

A.1. Der Erzähler (22S1) selbst, indem er im Rahmen der Erzählgeschichte tagebuchartig zu sich selbst oder z. B. zu imaginierten oder erinnerten Personen (22E1) spricht und dabei seine sich entwickelnde Wahrnehmung der von ihm erzählten oder explizit phantasiemäßig erfundenen Personen (22S3-4; 22E3-4) und Situationen im Sinn der Erzählfiktion längere Zeit nach dem Ende der erzählten Handlung reflektiert. Er tritt sowohl den Zuhörern der fiktiven Rahmenhandlung (22E2) als auch uns Lesern (21E1) gleichsam als "erster Leser" des erzählten Geschehens oder sogar als "Repräsentant des Lesers"<sup>14</sup> entgegen.

A.2. Manchmal kommt im Kontext einer Rahmenhandlung ein zweiter, wichtiger Erzähler dazu (22S2-22E2), mit dem der erste sowohl aus der Perspektive der nachträglichen Rahmenhandlung, als auch der noch späteren Erzählgeschichte, korrigierend und ergänzend streitet<sup>15</sup>.

B. Aus dem Bereich des erzählten handelnden Personals (22S3 sowie 22E3).

B.1. Die fiktive "Perspektivfigur" (falls eine solche im Roman vorkommt), deren Wahrnehmung, Verständnis und Sprechen gleichfalls den Charakter einer "ersten Lektüre" der eigenen Situationen und/oder anderer Figuren hat und mit der "Lektüre" des Erzählers kompatibel ist;

B.2. Diese oder andere erzählte Personen, die der Erzähler z. B. mit "du"/"Sie"<sup>16</sup> oder auf andere Weise direkt apostrophiert und damit besonders fokussiert; darunter die Hauptfigur, wenn der Erzähler dieser ihre Geschichte *in absentia* (etwa nach ihrem Tod) erzählt;

C. Aus dem werkinternen impliziten Bereich:

Der "implizite Leser" (21E1), der alles Sprechen des Erzählers und nicht Weniges vom Sprechen der erzählten Personen als potenziell an ihn gerichtetes und auf den von ihm imaginierten impliziten Autor zu beziehendes Sprechen versteht oder missversteht. Insbesondere alle metaliterarischen Andeutungen eines fiktiven Erzählers oder anderen fiktiven Sprechers werden vom impliziten Leser dekodiert/umkodiert und dem Bereich des impliziten Autors zugeordnet.

## 5. Impliziter Leser und Lesertypen

Die werkinterne Kategorie des impliziten Lesers umfasst den Prozess des sukzessive erfassten narrativen Sinngeschehens im Erzähltext, der sich gewissermaßen seinen Leser selbst schafft. Gemeint ist damit auch der verstehensmäßige Spielraum, den das konkrete Erzählwerk seinem empirischen Leser im Verfolg der Lektüre lässt. Wie sinnvoll es ist, im Zusammenhang mit der Kategorie des impliziten Lesers Regeln für den optimalen oder sogar idealen Leser eines Werks ermitteln zu wollen, bleibe hier unerörtert. Mit Sicherheit gibt es aber Prädispositionen empirischer Leser, die in ihre persönliche Lebensrolle als Literaturler einfließen und sich in der Einübung in die Rolle des Lesers dieses konkreten Erzählwerks nicht einfach neutralisieren. Solche Dispositionen können anthropologischer, genderabhängiger und altersspezifischer Art sein, sie können die weiten Bereiche des Sozialen, Kulturellen und Religiösen oder Weltanschaulichen, Geographisch-Regionalen und Nationalen berühren, und sie können sich wie vage auch immer mit Stil- und Gattungsbesonderheiten des Erzählwerks verbinden. Vier verschiedene Prädispositionen seien hier eher zufällig herausgegriffen: die des Augenlesers, des Ohrenlesers, des Autorlesers und des Meta-Lesers. Der Augenleser will sich alles Erzählte imaginär prägnant vorstellen können; ihm kommt ein Autor wie Vladimir Nabokov mit seinen auffallenden Hell-Dunkel-Effekten sehr entgegen. Der Ohrenleser horcht gern auf Stilnuancen und Stimmen – er ist bei Turgenev, Dostoevskij und Fontane gut aufgehoben. Der Autorleser imaginiert bei seiner Lektüre gern ein von allen lebensweltlichen Unliebsamkeiten gereinigtes Bild des weisen, alles verstehenden und alles intelligent erklärenden Autors; ihm wird u.a. bei Robert Musil wohl sein – aber vielleicht bevorzugt er gerade die zerrissenen Autor-Bilder Nikolaj Gogol's oder der romantischen und postromantischen Erzähldichtungen Byrons und seiner zahlreichen Nachfolger. Dem Augen-, Ohren- und Autorleser werfen humorarme Kritiker gern naive Selbsttäuschung vor; aber selbst, wenn sie Recht hätten, gibt es diese Prädispositionen nun einmal. Der unnaive Meta-Leser forscht dagegen an jeder Wendung des narrativen Sinngeschehens nach dem artifiziellen Trick bzw. nach der intertextuellen Anspielung, der bzw. die dahinter steht, und/oder nach der verborgenen Alternativ-Variante, die just in dieser Wendung versteckt ist. Ihm wären Jean Paul und seine postmodernen Urenkel zu empfehlen. Solche und andere subjektiven Prädispositionen prägen gewiss die Privatisierung, die jede individuelle Person an der ihr auch literatursoziologisch vorgegebenen habituellen Leserrolle für sich vornimmt. Die aktuell lesende individuelle Person wird zwischen den sukzessiv erfassten Sinnbewegungen des gelesenen Werks und der versuchten Anpassung ihrer habituellen subjektiven Prädispositionen ihren privaten Kompromiss herstellen. Dieser ist lediglich andeutungsweise in allgemeinen Begriffen zu erfassen. Der Leser und die Leserin füllt jedenfalls damit – partiell und je auf seine bzw. ihre Weise – den Spielraum aus, den das konkrete Erzählwerk lässt; dass dieser Spielraum auch überschritten werden kann, liegt auf der Hand.

## NOTES (Endnotes)

<sup>1</sup> Pfeiffer H. Produktionsästhetik // Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin; New York, 2007. S. 283.

<sup>2</sup> Weimar K., Solms F. Geschmack // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin; New York, 2007. S. 714–717.

<sup>3</sup> Ulicka D. Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej. Warszawa, 2013. S. 95.

<sup>4</sup> Ingarden R. Gegenstand und Aufgaben des 'Wissens von der Literatur' // Ingarden R. Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937–1964). Tübingen, 1976. S. 1–28.

<sup>5</sup> Vodička F. Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk // Vodička F. Die Struktur der literarischen Entwicklung. München, 1976. S. 87–125; Vodička F. Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben // Vodička F. Die Struktur der literarischen Entwicklung. München, 1976. S. 1–86.

<sup>6</sup> Červenka M. Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. München, 1978.

<sup>7</sup> Głowiński M. Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werkes // Literarische Kommunikation / R. Fieguth (Hrsg.). Kronberg (Ts.), 1975. S. 93–126; Głowiński M. Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej. Kraków, 1977; Okopień-Sławińska A. Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation // Literarische Kommunikation / R. Fieguth (Hrsg.). Kronberg (Ts.), 1975. S. 127–147; Sławiński J. Die Semantik der narrativen Äußerung // Sławiński J. Literatur als System und Prozeß / R. Fieguth (Hrsg.). München, 1975. S. 81–109; Sławiński J. Literatursoziologie und historische Poetik // Sławiński J. Literatur als System und Prozeß / R. Fieguth (Hrsg.). München, 1975. S. 173–202; Bartoszyński K. Probleme der Kommunikation in narrativen Werken // Literarische Kommunikation / R. Fieguth (Hrsg.). Kronberg (Ts.), 1976. S. 149–176.

<sup>8</sup> Iser W. Der implizite Leser. München, 1972; Iser W. Der Akt des Lesens. München, 1976.

<sup>9</sup> Schmid W. Elemente der Narratologie. Berlin; Boston, 2014.

<sup>10</sup> Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks / R. Fieguth, E. Swiderski (Hrsg.) Tübingen, 1996.

<sup>11</sup> Schmid W. Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz / R. Grübel (ed.). Amsterdam, 1984. P. 79–118. (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. VI).

<sup>12</sup> Fieguth R. Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken // Sprache im technischen Zeitalter. 1973. № 47. S. 186–201.

<sup>13</sup> Schmid W. Elemente der Narratologie. Berlin; Boston, 2014. S. 246.

<sup>14</sup> Butor M. Répertoire II. Paris, 1964. P. 63; Netzer K. Der Leser des Nouveau Roman. Frankfurt am Main, 1970. S. 118.

<sup>15</sup> Lüscher J. Frühling der Barbaren. Novelle. München, 2013.

<sup>16</sup> Fludernik M. Second Person Fiction. Narrative You As Addressee And/Or



Protagonist // AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 1993. № 18. S. 217–247.

### References

#### (Articles from Scientific Journals)

1. Fieguth R. Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. *Sprache im technischen Zeitalter*, 1973, no. 47, pp. 186–201. (In German).
2. Fludernik M. Second Person Fiction. Narrative *You* As Addressee And/Or Protagonist. *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 1993, no. 18, pp. 217–247. (In English).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Pfeiffer H. Produktionsästhetik. *Literaturwissenschaft*. Berlin; New York, 2007, vol. 1, p. 283. (In German).
4. Weimar K., Solms F. Geschmack. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin; New York, 2007, vol. 1, pp. 714–717. (In German).
5. Ingarden R. Gegenstand und Aufgaben des ‘Wissens von der Literatur’. *Ingarden R. Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937–1964)*. Tübingen, 1976, pp. 1–28. (In German).
6. Vodička F. Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk. *Vodička F. Die Struktur der literarischen Entwicklung*. Munich, 1976, pp. 87–125. (In German).
7. Vodička F. Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben. *Vodička F. Die Struktur der literarischen Entwicklung*. Munich, 1976, pp. 1–86. (In German).
8. Głowiński M. Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werkes. *Fieguth R. (ed.). Literarische Kommunikation*. Kronberg (Ts.), 1975, pp. 93–126. (In German).
9. Okopień-Sławińska A. Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. *Fieguth R. (ed.). Literarische Kommunikation*. Kronberg (Ts.), 1975, pp. 127–147. (In German).
10. Sławiński J. Die Semantik der narrativen Äußerung. *Sławiński J.; Fieguth R. (ed.). Literatur als System und Prozeß*. Munich, 1975, pp. 81–109. (In German).
11. Sławiński J. Literatursoziologie und historische Poetik. *Sławiński J.; Fieguth R. (ed.). Literatur als System und Prozeß*. Munich, 1975, pp. 173–202. (In German).
12. Bartoszyński K. Probleme der Kommunikation in narrativen Werken. *Fieguth R. (ed.). Literarische Kommunikation*. Kronberg (Ts.), 1976, pp. 149–176. (In German).
13. Schmid W. Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. *Grübel R. (ed.). Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz*. (Series: Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. 6). Amsterdam, 1984, pp. 79–118. (In German).



#### (Monographs)

14. Ulicka D. *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*. Warsaw, 2013, p. 95. (In Polish).
15. Červenka M. *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. Munich, 1978. (In German).
16. Głowiński M. *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Krakow, 1977. (In Polish).
17. Iser W. *Der implizite Leser*. Munich, 1972. (In German).
18. Iser W. *Der Akt des Lesens*. Munich, 1976. (In German).
19. Schmid W. *Elemente der Narratologie*. Berlin; Boston, 2014. (In German).
20. Butor M. *Répertoire II*. Paris, 1964, p. 63. (In French).
21. Netzer K. *Der Leser des Nouveau Roman*. Frankfurt on the Main, 1970, p. 118. (In German).
22. Lüscher J. *Frühling der Barbaren. Novelle*. Munich, 2013. (In German).

**Rolf Fieguth** – Dr. phil., o. Prof. em. Slavische Sprachen und Literaturen, Universität Freiburg, Schweiz.

Der Spezialist für russische Studien, polnischen Studien, Literaturtheorie, insbesondere, Narratologie und Zyklus-Theorie.

E-mail: rolf@fieguth.ch

**Rolf Fieguth** – Dr. phil., Professor Emeritus of Slavic Studies, Freiburg University in Switzerland.

Specializes in Russian and Polish Studies, in theory of literature, especially in investigation of narratives and literary cycles.

E-mail: rolf@fieguth.ch

**Рольф Фигут** – доктор филологии, профессор-эмерит славистики Фрибургского университета (Швейцария).

Специалист в области русистики, полонистики, теории литературы, в частности, нарратологии и цикловедения.

E-mail: rolf@fieguth.ch

И.В. Пешков (Москва)

## БАХТИНСКИЙ ПОДХОД К АВТОРСТВУ

**Аннотация.** В статье рассматриваются истоки теории авторства М.М. Бахтина, как очевидные: аналитические, западные, так и менее очевидные: синтетические, связанные с российской богословской традицией и систематизированные Н.Д. Тмарченко. Собственно бахтинские представления об авторстве предлагаются структурировать в категориях классической риторики. В ходе исследования показывается, что в этой концепции с изобретением прежде всего связан автор как творец того мира, в котором живет герой; с расположением – автор, выбирающий жанр и располагающий героев в сюжете и композиции; с выражением – автор-писатель, превращающий все предыдущее в связный текст. И, наконец, автор отвечает за поступок, связанный жизнью произведения в обществе, что соотносится с этапом *actio* в античной риторике.

**Ключевые слова:** проблема авторства; автор; герой; Бог; Бахтин; Тмарченко; Соловьев; Трубецкой; риторика.

I. Peshkov (Moscow)

## BAKHTIN'S APPROACH TO THE AUTHORSHIP

**Abstract.** The article deals with origins of Bakhtin's authorship theory. These are obvious analytical west sources and less obvious synthetic ones, connected with the Russian theological tradition and described as a system by N.D. Tamarchenko. Bakhtin's own ideas concerning authorship are supposed to describe in terms of classical rhetoric categories. Invention presupposes an author-as-creator of the world which hero lives in; disposition deals with an author who chooses the genre and constructs the heroes in the plot and composition; in elocution an author is a writer converting all the previous steps into the text. And at last the author becomes responsible for the life of his work in a society. It correlates with the stage of "actio" in ancient rhetoric.

**Key words:** the problem of authorship; author; hero; God; Bakhtin; Tamarchenko; Soloviev; Trubeckoy; rhetoric.

Хотя во многом ввиду своеобразия стиля Бахтина его подход к проблеме авторства на первый взгляд кажется не просто уникальным, но и ни с чем предшествующим генетически не связанным, предыстория и источники у этого подхода, конечно, имеются. Если для начала попытаться разделить эти источники на две глобальные группы, то, во-первых, это западный, прежде всего немецкий систематико-аналитический взгляд, непосредственным образом основанный на общей философской эстетике, о чем фактически сам Бахтин и сообщает в своей работе, упоминая Липпса (идея вчувствования), Гюйо (идея социальной симпатии) и Когена (идея эстетической любви)<sup>1</sup>. Во-вторых же, это отечественный литературно-философско-богословский синтетический взгляд. При всей условности

эпитетов «аналитический» и «синтетический», они, по нашему мнению, выражают глубинную доминанту подходов к проблеме.

Наиболее системно описал источники Бахтина Н.Д. Тмарченко в своей последней книге<sup>2</sup>. Подробный анализ ближайших философско-эстетических (аналитических в нашей классификации) истоков концепции авторства Бахтина проделан им в параграфе «Автор "имманентный" и автор "внежизненно активный" (М.М. Бахтин и А.П. Скафтымов)». Общая точка зрения ученых – «автор организует смысл». Основное же их различие (свой смысл или чужой) выводит в генетическую плоскость – к противопоставлению «экспрессивной» и «импрессивной» эстетик. В первом случае теряется автор, т.к. форма считается «внутренней установкой героя»<sup>3</sup>, а во втором утрачивается герой «как самостоятельный, хотя и пассивный, момент художественного события»<sup>4</sup>.

Далее Тмарченко располагает оценки, данные Бахтиным экспрессивной эстетике, по четырем пунктам.

1. Предлагаемый тезис в общем виде можно назвать антропологическим подходом к художественному произведению: «эстетический объект есть человек, и все остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия)»<sup>5</sup>. Едва ли есть основания сомневаться, что Бахтин полностью разделяет этот общий тезис, который имеет и частное приложение к рассматриваемому эстетико-философскому направлению, по определению Бахтина, «одному из могущественнейших» и «наиболее разработанных» «направлений эстетики XIX века, особенно второй его половины, и начала XX века». Имея объектом человека, это направление «истолковывает эстетическую деятельность как вчувствование или сопереживание» этому объекту<sup>6</sup>.

2. Но не надо забывать, что «в художественном целом не всякий эстетически значимый момент обладает внутренней жизнью и доступен сопереживанию, таковы только герои-участники»<sup>7</sup>. Итак, сопереживать можно герою или героям, сопереживающий – автор или читатель. Но сопереживание, – и это уже собственно бахтинский категорический императив, данный как вывод из анализа экспрессивной эстетики, – не есть еще искусство, искусство требует завершения.

3. Однако, поскольку при вчувствовании получается как бы «сопереживаемое самопереживание субъекта», постольку «в пределе созерцатель и созерцаемое совпадают» «в плане одного сознания», «в категории "я"»<sup>8</sup>.

4. Отсюда вывод: «Экспрессивная эстетика роковым образом всюду имеет в виду героя и автора – как героя, или поскольку он совпадает с героем»<sup>9</sup>. Это понятно, *в-житься*, *со-переживая*, *в-чувствовать* в героя значит войти в его жизненную роль и, если при этом наслаждаться своим собственным «я», то это «я» неизбежно должно слиться с «я» героя.

Итак, по мысли представителей экспрессивной эстетики, автор, как бы он ни сохранял свое «я» в его лучшем, незамутненном бытом виде, неизбежно растворяется в герое (объекте созерцания у Липпса). Кстати, важно то, что там, где Липпс видит объект восприятия, Бахтин наблюдает героя



творчества. Уже этой заменой термина Бахтин преобразует понимание авторства из процесса пассивного восприятия в, пусть и внежизненную, но активность, т.е. восприятие героя как героя не может совсем терять свое «я», не может растворяться в герое, теряя изначального субъекта этого восприятия.

Второй объект критики, условно названный «импрессивной эстетикой», – течение, которое сам Бахтин чаще и позже называл материальной эстетикой. Если первое направление в своей теории оставляет героя без автора, то представители второго направления, наоборот, оставляют автора без героя. Критике такого подхода посвящены и отдельные статьи<sup>10</sup>, и целая книга «Формальный метод в литературоведении», бахтинское авторство которой с разносторонней убедительностью доказывает Тамарченко<sup>11</sup>.

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» материальной эстетике уделено место в разделе «Проблема автора», и это принципиально противоречит установкам самих формалистов, рассматривающих текст, вообще любое произведение искусства абсолютно имманентно и в понятии «автор» в принципе не нуждающихся. Однако из анализа Бахтина с полной убедительностью следует, что подход к искусству как к приему, как к набору приемов обработки некоего материала, из которого сделано произведение искусства, неизбежно ведет к выпячиванию автора-мастера, критически не осознанного, при полном игнорировании героя произведения. Раз есть прием, то должен быть тот, кто его применяет, как бы ни хотели о нем забыть исследователи.

Впрочем, автором такого мастера можно назвать лишь условно, не забывая, что эстетически предполагаемое условие – произведение без героя – невозможно. Это принципиально важный момент бахтинской концепции. Без героя мастер – не автор: можно прекрасно рифмовать стихи, умело вырубать мрамор и технично накладывать краски на холст, но без героического содержания, которое будет передаваться всеми этими приемами, материал искусства так и не станет формой, поскольку форма в искусстве это не форма материала (как в ремесле), а форма содержания, т.е. форма жизни героя, изображенной автором.

Но у формалистов, представителей материальной или импрессивной эстетики автор оказывается именно и только мастером со своими техническими приемами. Дополнительным плюсом теоретики считали то, что эти приемы можно перечислить, просчитать, а значит представить литературоведение точной наукой, наряду с другими естественными науками: позитивизм перехлестнулся в гуманитарные науки, по выражению Бахтина. Наивный позитивизм полагает, что материя, психика, математическое число «могут объяснить наш поступок, наше творчество <...> Между тем эти понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат события мира. Этот материал мира имманентно преодолевается поступком и творчеством». По Бахтину, важно понять не внешнюю технику, а внутреннюю логику творчества, и прежде всего «ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознает себя ценностно творчество, понять контекст,

в котором осмысливается творческий акт»<sup>12</sup>.

Содержательно, как можно предполагать, речь идет о контексте героя как о контексте, возможно, и недостаточном, но абсолютно необходимом, именно с этим контекстом работает творческий акт автора, вне него одинокий «автор» остается в лучшем случае мастером, в худшем – дилетантом-самозванцем.

Два рассмотренных источника концепции авторства Бахтина, критикуемых самим Бахтиным, а следовательно лежащих на поверхности предыстории этой концепции, вовсе не являются единственными составными частями бахтинской теории авторства. Выше мы условно разделили эти составные части на аналитический и синтетический взгляд. Только что проанализированные подходы являются преимущественно западными и аналитическими.

Остается рассмотреть подход синтетический, связанный прежде всего с отечественной традицией. Хорошим примером (и, скорее всего, – первым) этого взгляда может послужить опубликованная в 1794 г. в альманахе «Аглая» небольшая заметка Н.М. Карамзина «Что нужно автору?»<sup>13</sup>. Суть мысли Карамзина – нераздельность эстетической и этической составляющей авторства, конечно, сформулирована в иных терминах, но идея императивного превалирования добра и любви в сущностных свойствах автора вполне может претендовать на роль бабушки бахтинского единства культурных сфер в творчестве<sup>14</sup>. Даже наивная концовка Карамзина («дурной человек не может быть хорошим автором», «ибо дыхание любви не согревает»<sup>15</sup> его) перекликается с необходимо любовным отношением автора к герою в бахтинской концепции авторства.

Более близкие отечественные источники в богословско-философской традиции рубежа прошлого и позапрошлого веков проанализировал Н.Д. Тамарченко. В главе «Проблема автора: теологический подход к телеологии произведения» раскрывается связь богословских понятий, проработанных в трудах В.С. Соловьева, Е.Н. Трубецкого и др. с бахтинскими идеями об авторе и герое. По Тамарченко, кроме этого, важно иметь в виду и традиционные представления о Боге как художнике и о мире как его «произведении», истоки которых он видит еще в античности. «Оба направления мысли пересекались в “философии всеединства” и поскольку в целом значение русской религиозной философии рубежа веков для Бахтина сомнений не вызывает, особое внимание должны были привлечь такие фигуры, как Вл. Соловьев, Вяч. Иванов, П. Флоренский, А. Белый»<sup>16</sup>.

Сразу заметим, что, хотя несомненно традиционные представления о Боге-художнике и о мире как «произведении» учесть надо, в данном контексте термин «художник» не стоит напрямую однозначно связывать с понятием автора художественного произведения. Бог «Ветхого завета», как и боги-олимпийцы греческой мифологии, конечно, устанавливал некий порядок в мире, первый даже создал его из ничего, но никакой аналогии с авторством тут нет, для авторства нужен герой, без героя – даже Бог не автор, и это совершенно ясно из дальнейшего анализа Тамарченко отече-



ственной богословской традиции и прежде всего трудов Е.Н. Трубецкого. «Е.Н. Трубецкой выдвигает мысль о **взаимном самоопределении** или о *встрече творческих активностей* Бога и мира как о подлинном смысле человеческого *бытия во времени*»<sup>17</sup> [выделено полужирным автором] – это исходная точка анализа боговоплощения. Творческая активность человека предполагает возможность свободного выбора, без этого «Слово не стало бы ни человеком, ни плотью»<sup>18</sup>. Этот акт свободы философ связывает с ответным «Да будет» Девы Марии, которую Е.Н. Трубецкой считает «высшим выражением души мира»<sup>19</sup>. «К аналогичной идее пришел и Вл. Соловьев – там, где он говорит не о становлении мировой души, а о ее предстоящем только рождении»<sup>20</sup>. Однако есть и принципиальное расхождение: для Трубецкого, по Тамарченко, становящийся мир – «мир внебожественных возможностей», «другое» по отношению к Безусловному. Вот как он определяет эту «другость»: «То, что в Боге есть *субстанция*, то для его *другого* есть *задача*»<sup>21</sup>. Это в какой-то степени можно рассматривать как вариант бахтинских оппозиций данности и заданности, бытия и долженствования<sup>22</sup>.

В конце главы «Эстетика» Трубецкой приводит краткие выводы, которые еще раз подтверждаются в «Заключении».

1. «Мир должен быть понят как другое по отношению к “Софии”»; как возможность, «не как субстанция, а как потенция»<sup>23</sup>.

2. «Обоюдная свобода Бога и человека с самого начала была понята здесь <...> как возможность двустороннего самоопределения, в котором Бог творит, а человек становится соучастником божественного творческого акта»<sup>24</sup>.

3. Необходимо высоко ценить значение дела «во времени, к которому призвана человеческая свобода»<sup>25</sup>.

Н.Д. Тамарченко обобщает эти выводы, соотнося их с бахтинским подходом: мир – это «существо», в своем роде «персонаж, сущность которого потенциальна и должна реализоваться в итоге его собственного становления», но одновременно «как результат божественного творческого акта». Выводы дополняются идеями Вл. Соловьева, который фактически моделирует ситуацию *автор-герой* при рассмотрении *деятельности Бога* по отношению к «субъекту, воспринимающему это действие»<sup>26</sup>, или же Софии. «Иначе говоря, – продолжает анализ Тамарченко, – в данном случае София – персонаж, протагонист Бога-автора»<sup>27</sup>.

Выше мы заметили, что «без героя – даже Бог не автор», и утверждали, что это можно вывести из анализа богословской традиции (в лице Вл. Соловьева и Трубецкого), проделанного Тамарченко, который предпринял все возможные усилия, чтобы в частности доказать наличие аналогии Бога – *автору* в отечественной традиции. Однако все аподиктические аргументы заканчиваются на дальних подступах эманации божества в мир через Софию, божественную мудрость, так что приходится доформулировать, что «в данном случае София – персонаж» для Вл. Соловьева, как и «мир для Трубецкого». Эти утверждения, конечно, относятся к категории вероят-



ностного, их трудно полностью как подтвердить, так и опровергнуть. Но, безусловно, даже на уровне метафоры они плодотворны.

Нам представляется, что поиски прямых аналогий Бога и автора художественного произведения могут быть начаты задолго до отечественного богословия, вообще до любого богословия в позднейшем смысле слова, истоки этой аналогии непосредственно в самом «Новом завете». При этом не нужно даже делать дополнительное допущение, что мир – это художественное произведение, допущение явно или неявно противоречащее бахтинской идее разграничения культурных сфер, не предполагающей бытия некоего абстрактного «мира». Евангелие – произведение, да еще не просто художественное, а словесно-художественное. То, что автор этого произведения – Бог, по крайней мере в конечном счете, тоже не нужно специально доказывать, богодухновенность Библии вообще и Нового завета в частности – общее место христианской традиции.

Однако Бог становится автором лишь в том момент, когда героя преднаходит, а не просто порождает из ничего или из себя, эмануруя, например, Софию или всеединство. Именно преднаходит в качестве своего сына. Христос – эманация Бога (в мире), но и герой в созданном Богом произведении – «Новом завете», которое вполне можно считать перво-матрицей художественного произведения. Во-первых, «Новый завет» потому и новый, что создает свой, новый мир, пусть и с надеждой на мир более чем художественный, но ведь и художественный тоже, во-вторых, в «Четвероевангелии» есть Автор и есть рассказчики, разные в каждом из четырех Евангелий; в-третьих, в этом, по выражению О.М. Фрейденберг, «греческом романе»<sup>28</sup> присутствует именно новый герой: по-настоящему новый и по-настоящему героический персонаж – спаситель мира.

Бог послал своего сына в человеческий мир, послал как человека, с которым от рождения до смерти происходили определенные события, в этом смысле Бог-отец вступил в определенные этические отношения с Сыном, посылал ангела для его непорочного зачатия, помогал, укреплял и т.п. Сын тоже активно общался с отцом: обращался, молился и пр. Они были в некотором смысле в едином жизненном пространстве.

Как автор «Нового завета» Бог преднаходит героя, а не выдумывает его (такой был бы неубедителен, по слову Бахтина). Затем влагает в голову и уста рассказчиков способность передать события его жизни и делает их участниками этих событий. Другие герои Нового завета являются не только со-участниками, но и свидетелями жизни протагониста. Автор заранее знает о грядущей смерти героя (смерть как способ придания формы) и о его бессмертии, т.е. завершает его художественно, любовно обывая его плоть и душу. Но, будучи активным внежизненно, Бог оставляет Христу духовную свободу, все принципиальные этические решения герой принимает сам, автор лишь придает им эстетическое завершение, форму. Например, природные явления, сопровождающие гибель на кресте.

И главное бахтинское качество Бога в этой эстетической деятельности – венаходимость: та абсолютная венаходимость герою, к которой



стремится любой автор, как идеал представлена в первом христианском авторе – Боге. Вот Кто абсолютно внеположен миру героя в завершённом художественном произведении, вот Кто точно не является рассказчиком излагаемых событий, вообще полностью оторван от наррации в любом ее понимании, вот Кто преодолевает язык: Новый завет передает одно и то же содержание на любом развитом языке. Мы знаем, что Евангелие писали люди, но автор его – Бог. Евангелисты богодухновенны, но они не авторы.

И при этой абсолютной вневходимости автора в Новом завете отражены также моменты «преднахождения» автором своего героя, отражен сам творческий процесс создания произведения. И не может быть по-другому, ведь содержанием книги является как раз это: рождение для мира нового героя, готового погибнуть не за часть мира (родовая этика античного героя), а за весь мир, чтобы объединить его своей гибелью. Причем погибнуть не в борьбе с другим, а в борьбе за другого: пострадать за других, радикально других, не замечающих в себе изначально божественной составляющей. Только так можно попытаться убедить их самих в том, что эта составляющая в них есть, что искра Божия заложена в человеке изначально.

Преднахождение героя вневходимым автором как раз и является ключевым парадоксом автора-творца, принципиально неразрешимым никакой логикой. Только Бог как автор способен полностью разрешить этот парадокс, поскольку имеет возможность не только преднаходить содержание будущего произведения, но и одновременно создавать его. Лепить содержание не просто формой завершения, а актом преднахождения: в абсолютном смысле изобретать его!

Герой изобретается как действующее в мире лицо и становится таким лицом с помощью произведения. Таким образом, художественное произведение не замыкается в себе, а делается частью ответственной этической реальности мира, событием этого мира. Ключевое художественное произведение – ключевое событие мира! Такой эстетически подготовленной этике полностью соответствует бахтинская логика взаимодействия культурных сфер.

Понять, где кончаются истоки бахтинской концепции авторства и начинается сама эта концепция, не легко: концептуализм Бахтина особого рода, это не отвлеченная от живой исторической этики теория, а концепция, кровно с ней связанная. Но и новозаветную авторскую матрицу трудно назвать теоретическим истоком, Новый завет – не научная теория и даже не этическая доктрина, ее создание не определено конкретным временем, это произведение находится в постоянном современном становлении, Бахтин просто продолжил ее становление в своем творчестве, в частности несколько концептуализировал и литературоведчески специализировал отношения автора и героя. Но пора подробнее рассмотреть эту специализацию.

Автор определяется Бахтиным как принципиально безучастный с точки зрения реальной этики и познания жизни, что равняется его любовно-



му устранению из поля жизни героя (любовь как способность устранившись ради другого!), но глубоко участный в понимании и завершении события жизни героя зритель. Очистив этическое поле жизни героя от собственного присутствия, автор изымает героя из «круговой поруки вины и ответственности» незавершённого жизненного потока и завершает его в новом плане бытия (эстетическом, разумеется), рождая его в новой плоти как нового человека.

Автор – пассивный зритель в том плане, что он, не вмешиваясь, созерцает жизнь героя, но в то же время он активный, любящий созерцатель, именно своей любовью способный родить героя. Эту-то пассивную активность, точнее активную пассивность автора по отношению к герою Бахтин и называет «напряженной вневходимостью», т.е. автор извне активно-напряженно лепит героя, не вмешиваясь изнутри в его жизнь.

Даже в тех крайних метароманных случаях, когда автор является как бы активным игроком на поле героя (не как рассказчик, а именно как автор), – например, у М. Унамуно в романе «Туман», эстетическое событие состоит в том, что герой все-таки уходит из-под контроля автора и действует даже наперекор ему, – созерцание и внешнее оплотнение героя все же остается функцией автора. Задача автора в любом случае «собрать *все-го* героя, который изнутри себя самого рассеян»<sup>29</sup>.

К сути этой авторской активной пассивности или «напряженной вневходимости» автора по отношению к герою можно приблизиться, используя понятийный аппарат разграничения культурных сфер, не забывая при этом, что собственно культура, по-бахтински понятая, не имеет своей внутренней изолированной территории, а вся живет на границах, т.е. смысл этого аппарата не столько в разграничении, сколько в соположении различных ипостасей культуры.

Итак, герой не выдумывается (такой был бы недостоверен, еще раз повторим эту бахтинскую мотивировку) автором, он как бы преднаходится им в мире поступка и познания. Как данность он может быть познан в литературной традиции, а как не завершённая в себе заданность воспринят в живом поступке в социальном мире автора. В первом случае это литературный тип (или характер), а во втором – прототип. Автор активно воспринимает, даже, возможно, вживается в героя: тут этика и познание только ищут границы эстетического, а эстетика воспринимает гораздо больше, чем останется в произведении: «И автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя <...> Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой»<sup>30</sup>.

Найдя героя в этико-познавательном мире (в традиционной, добахтинской терминологии: в жизни) как равного себе в смысле стремления в будущее, эмоциональных столкновений и т.п., автор затем должен отрешиться от своих прямых эмоций, направленных на героя, и сосредоточиться на самом герое. Активность автора в том, чтобы стать пассивным по отношению к герою, воспринимать его извне, т.е. превратить его восприятие из



этического в эстетическое.

Эстетика ограничивает этико-познавательное поле жизни, но тем самым дает ему плотность и объем, разлетающаяся в будущее вселенная уплотняется до земного человеческого мира, к которому мы можем ценностно отнестись. Такая ценностная вневременность автора по отношению к герою определяется Бахтиным отчасти методом от противного. Он рассматривает три случая, которые могут возникнуть, если эта вневременность теряется.

«Первый случай: герой завладевает автором»<sup>31</sup> в том смысле, что герой становится непререкаемым авторитетом для автора, который способен видеть мир лишь глазами героя и переживает события изнутри него. Если это отношение доводится до предела, мы имеем уже не художественное произведение, а «философский трактат, или самоотчет-исповедь» или вообще не имеем никакого литературного произведения, автор же (не автор уже в этом случае) проявится в познавательной или этической активности. Чтобы художественное произведение, даже несовершенное, «состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, а следовательно, и нужно как-то стать вне героя»<sup>32</sup>. Спасительным отчасти может оказаться то обстоятельство, что обычно в произведении не один герой, а подобные изоморфные отношения у автора возможны лишь с главным героем. Но в результате диалоги живых людей, с их лицами, костюмами, мимикой, обстановкой вырождаются в диспут, где обсуждаемые проблемы важнее героев, чьи «завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу»<sup>33</sup>.

Во втором случае наоборот, автор «завладевает героем», внося внутрь героя моменты завершения. Отношение автор – герой превращается до некоторой степени в отношении «героя к самому себе». Это вид овладения автора героем имеет два подвида. В первый подвид Бахтин включает неавтобиографического героя «и рефлекс автора, внесенный в него, действительно его завершает», хотя герой теряет в реалистической убедительности «жизненной эмоционально-волевой установки»: герои ложноклассиков Сумарокова, Княжнина, Озерова часто сами высказывают завершающую их «морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора»<sup>34</sup>.

Второй подвид второго случая связан с автобиографичностью героя, усвоившего завершающий посыл автора, его общую оформляющую реакцию, которую герой делает «моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершен»<sup>35</sup>, он чувствует завершающее единство как стесняющие пути и противопоставляет ему свою внутреннюю тайну. «Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием». Это герой романтизма: автор-романтик



боится выдать себя своим героем и «оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью»<sup>36</sup>.

Бахтин очень коротко описывает еще третий случай, когда «герой является сам своим автором», словно роль играет, осмысляя свою жизнь эстетически – «такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен»<sup>37</sup>. Этот теоретический случай, кажется, мало имеет отношения к художественной литературе в собственном смысле слова, тут речь скорее идет о явлениях масс- и попкультуры, что отчасти находит отражение в постмодернизме.

В принципе и без подробного рассмотрения отмеченного Бахтиным третьего случая ясно, что как только два участника общения – автор и герой – приближаются к слиянию в единственное сознание, в одного деятеля, искусство как таковое исчезает и вместе с ним исчезает и понятие «автор художественного произведения», т.е. вывод прост: нельзя стать автором, не создав героя. Автором в эстетическом, конечно, а не в юридическом или еще каком-нибудь смысле слова. Впрочем, Бахтин признает и этическую форму авторства, когда герой есть, но находится в той же плоскости, что и автор – в плоскости поступка. Ясно, что отношения «автор – герой» здесь будут условны и обратимы, например, когда политики обмениваются памфлетами, где рисуют своих антагонистов в качестве их героев. Но мы от этих видов авторства последовательно отвлекаемся и всегда имеем в виду под понятием «автор» создателя художественного произведения, автора, включенного в эстетическое событие; если же героя нет, даже потенциального, перед нами «познавательное событие (трактат, статья, лекция); там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал)»<sup>38</sup>.

Зафиксируем две позиции в бахтинском понимании автора. Во-первых, автор не столько концепт, сколько проблема. Во-вторых, попытка ввести это понятие-проблему в научный контекст осуществляется до некоторой степени апофатическим методом, аналогичным способом в богословии представляют Бога. Автор неопределим в научно-монологических терминах, он выводится из диалога с героем, соответственно в логической дефиниции автора (и героя) содержится круг, понятия замыкаются друг на друге и вне зависимости друг от друга не могут быть определены. Это известное явление, лежащее в основании всякой логической системы: например, при обосновании математических понятий мы в конце концов упрямся в некое изначальное понятие, которое неопределимо или определимо через другие понятия, зависящие от этого же понятия.

Таким образом, бахтинские представления об авторстве не столько концептуальные, сколько феноменологические. Нам приходится делать попытки концептуально транскрибировать эти представления. Наиболее полно, на наш взгляд, бахтинская феноменология авторства описана в статье Н.К. Бонецкой<sup>39</sup>, которая рассматривает ее в русле той общей философии





ской антропологии, которую, по ее мнению, Бахтин выстраивал на протяжении всей жизни: частями ее являются все книги и статьи Бахтина, но исход, зерно содержится в работе «Автор и герой...». Антропология эта, по мысли Бонеевой, включает свою этику, эстетику, онтологию, гносеологию, но эти разделы функционируют у Бахтина не изолированно, а во взаимной связи, что и понятно, учитывая принципиальный подход Бахтина к культуре как совокупности границ различных сфер человеческой жизни.

Главным пограничьем «Автора и героя...» оказывается культурное пограничье сферы поступка (этики) и художественного созерцания (эстетики), а основными субъектами, существующими на этом пограничье, становятся *герой* и *автор*, подробностям взаимоотношений (диалогу) которых и посвящена вся работа. *Я* и *другой* в сфере жизненного поступка и *автор* и *герой* в сфере художественного творчества становятся как бы смысловыми зеркалами друг для друга: я в жизни – единственный полноправный автор самого себя и своих поступков, отношение к другому человеку в сфере этики аналогично во многом отношению автора к герою. И в жизни и в искусстве мы завершаем другого, оформляем его тело и душу, имея по отношению к нему избыток видения (внезаходимость!), разница лишь в степени (полноте) этого завершения. Чисто феноменологическое описание этих отношений и составляет большую часть бахтинской работы, и только главы «Смысловое целое героя» и «Проблема автора» подключают к анализу традиционные литературоведческие понятия и термины.

Суть бахтинской антропологии автора состоит в том, что в отношениях *я – другой* формируются основные составляющие человека: тело, душа и дух. Императив бахтинского этико-эстетического пограничья – в том, что дух человека незавершен, всегда направлен в будущее и в этом смысле абсолютно свободен в отличие от души и тела, которые зависимы от *другого*. Значит, дух есть ядро человеческого *я* и развитие этого ядра никому не дано предугадать, по крайней мере, в этической сфере, отвлеченной от эстетики. Конечно, это отвлечение всегда, по Бахтину, в той или иной степени условно, но ведь императив – не чистая эмпирия.

Как только дело касается художественного творчества, то автор не видит проблемы с завершением тела и души героя, определенный навык в этом имеется у каждого *я*, общающегося с *другими*. Проблема возникает при завершении духа, сущностного ядра человека, ядра, которого сам герой не видит и не слышит, которое живет преимущественно в целепологании, а проявляется в ответственном поступке и то лишь частично. Дух неуловим и потому свободен. Однако пока автор этот дух героя не уловит (хоть в какой-то степени), по-настоящему художественного произведения не возникнет, новый мир не родится. В этом парадоксальность «деятельности» автора: он должен остановить мгновение целепологающей активности героя, а значит сначала породить эту активность своей активностью (живая вода), а потом завершить ее, подарив герою форму (мертвая вода). Это и есть проблема автора, которая по-разному решается в разных художественных системах или, точнее, который по-разному решает ее в раз-



ных художественных системах, различных с точки зрения рода и жанра произведения и с точки зрения стиля-направления, свойственного той или иной эпохе.

Эстетический процесс создания произведения, – а именно в этом случае имеет смысл вообще рассуждать об авторе, который никогда не бывает данностью, а всегда заданием и процессом, – может быть описан с помощью терминов классической риторики с некоторым уточнением их содержания. Почти весь тот феноменологический антураж, который мастерски использован Бахтиным в «Авторе и герое...», безусловно, относится к этапу *нахождения-изобретения* (в античной риторической традиции *inventio*), имеется в виду собственно творчество автора. Это и есть эстетическое открытие нового мира (героя).

Все, что связано с литературной формой произведения, отчасти предзаданной традицией в таких категориях как род, жанр, сюжет, ритм, размер, композиция, литературный стиль, перерабатываемые автором в неповторимую архитеконику, можно отнести к разделу *расположения* (например, пушкинское «я думал уж о форме плана»), или на языке риторики *dispositio*. Преимущественно этим этапом занималось отечественное литературоведение, начиная с А.Н. Веселовского и формалистов, включая В.В. Виноградова и Ю.М. Лотмана, и кончая Б.О. Корманом, Н.Т. Рыма-рем и М.М. Гиршманом.

Следующий этап в терминологии классической риторики – *выражение* (*ornatio*), т.е. собственно словесное завершение произведения, авторский стиль, который, согласно представлениям новейшего времени, неповторим. Его изучением занимаются языковеды и литературоведы, методологически тяготеющие к лингвистике. Второй и третий этапы – это, по Бахтину, во многом технические моменты творчества, которые имеют художественное значение только при наличии главного – изобретения, рождения героя и мира. И тогда технические моменты преобразуются в архитектурные, творящие форму целого. Или, точнее, наоборот: сотворение формы героя и его мира сопровождается литературной техникой.

Есть еще этап (*воздействия* (*actio*)), когда произведение находит зрителя, читателя, критика, т.е. становится в ряд событий в окружающем автора мире.

В соответствии с каждым этапом речевого художественного творчества, можно выделить и свой слой авторства: 1) автор-созидатель, в муках рождающий образ нового мира, в котором живет герой; 2) автор-композитор, избирающий жанр и располагающий героев в сюжете и композиции; 3) автор-писатель, скрипящий пером, диктующий или стучащий по клавиатуре; 4) юридический автор, несущий ответственность за влияние произведения на общество и получающий гонорар за него.

Нужно подчеркнуть, что примененные здесь риторические этапы творчества должны пониматься феноменологически, а не психологически, не как последовательный способ эстетического мышления или психической деятельности. Вообще сама этапность или последовательность этапов ав-



торского творчества вещь сугубо условная, их иерархия – ценностная, а не временная или пространственная.

Хотя без любого из этапов создать литературное художественное произведение невозможно, ценностная доминанта принадлежит этапу *изобретения*, собственно *поступку творчества*. В этом отношении созидательное изобретение условного мира можно назвать сферой этического взаимодействия автора и героя, в конечном счете, общения автора и героя. Автор своей активностью, ответственным подходом к судьбе другого, до-создает этого другого до героя. Это случай эстетического смирения «до персональной участности и ответственности»<sup>40</sup>: участности автора в судьбе героя и ответственности автора за судьбу героя. Это и есть порождающая и завершающая активность автора. Не случайно именно данный этап подробнейшим образом описывает Бахтин в своей работе. Впрочем, предпочтению Бахтина можно найти и внешние объяснения: во-первых, работа не окончена (но план ее не предполагал более подробного теоретического рассмотрения других, более технических этапов творчества), а во-вторых, вопросами, как сделано произведение, как устроен поэтический язык, пристально занимались в 20-е гг. формалисты, методологические оппоненты Бахтина. (Впрочем, логическим продолжением этого можно считать другую не опубликованную в 20-е гг. работу Бахтина, острие которой как раз направлено на метод формалистов: это «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»).

Этап расположения изобретенного – выбор рода, жанра, ритм, сюжет, композиция и т.п. – кажется самым техническим в авторской работе, однако и здесь нужно различать материал как предданное, его обработку и ценностное использование художественной формы для целостного охвата героя. Расположение, несомненно, доминантно связано с *миром познания*, в сюжете герой уже не самостоятельно активен, а завершается автором, познается в его целом. Именно поэтому такой уровень поэтики лучше всего поддается анализу, здесь живет «концептированный автор», здесь помещаются «образ автора», «рассказчик», наряду с другими образами произведения, именно отсюда проще всего пытаться извлечь его теоретический смысл. Причем, как уточняет М.М. Гиршман, «познание потому и является художественным, что осуществляется не до и не вне, а лишь в самих актах художественного творчества, и даже не просто в произведении, а именно и только произведением»<sup>41</sup>. Это различие «в произведении» и «произведением» существенно: художественное познание производит новый мир, прежде чем воплощается в произведении, и тут процесс важен не меньше, чем результат, точнее результат как живой мир никогда полностью не отделяется от процесса творчества. Пожалуй, лишь последнее «только» в приведенных словах М.М. Гиршмана выглядит чрезмерно ригористично. Акты творчества не всегда увенчиваются произведением или не все акты входят в созданное произведение. Но это нюансы, принципиально важным же здесь является подход с точки зрения целостности художественного произведения: познание в процессе авторского завершения это не то же



самое, что научное (принципиально незавершенное) или бытовое (фрагментарное и малосистемное) познание.

Этап выражения – самый незаметный для мастера. Когда автор осознанно работает со своим стилем, это означает, что он еще этим стилем не владеет или не владеет пока своим эстетическим материалом, не домучился с изобретением героя, не нашел нужную форму завершения произведения: «Художественный прием не может быть только приемом обработки словесного материала (лингвистической данности слов), он должен быть прежде всего приемом обработки определенного содержания, но при этом с помощью определенного материала»<sup>42</sup>.

Выражение есть собственно чистое *искусство*, этап эстетического оформления этических и познавательных моментов творчества. Это «ложь» изреченного слова-вымысла, над которым будет обливаться слезами читатель. Лгать автору легко и приятно, потому что эта эстетическая ложь создает новый мир, цельно заверченный и уже тем противопоставленный смертному миру жизненной правды. Но, несмотря на незаметность и даже приятность для мастера, выражение технически – самый трудоемкий этап, тут автор действительно писатель, сюда прорывается и биографический автор-человек, потому что автор пишет не в пустоте, а в некоем социальном окружении, голоса которого могут как мешать, так и помогать эстетическому выражению замысла.

Наконец, этап коммуникативного воздействия (публикация произведения) – чисто технический этап, с точки зрения автора, который после его осуществления, с одной стороны, движется в сторону позиции биографического автора, а с другой стороны, утверждается как автор произведения в восприятии его читателей.

Читатель воссоздает феноменологические этапы авторства в гораздо более линейной, но обратной последовательности: от текста (выражение) через композицию (расположение) к целостному восприятию героя (изобретение) – и в этом смысле даже более концентрированно воспроизводит всю парадигму авторства. (Не случайно Бахтин иногда писал «автор-читатель», предполагая в некоторых случаях здесь нерасторжимое единство.) Этим художественное чтение отличается от иного информационного взаимодействия, которое в большинстве случаев лишено не только художественного объема, но и нормальной линейности (точно).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 13.

<sup>2</sup> Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 143.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бах-



- тин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 168.
- <sup>5</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 138.
- <sup>6</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 137.
- <sup>7</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 142.
- <sup>8</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 138–139.
- <sup>9</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 142.
- <sup>10</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6–71.
- <sup>11</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 61–91.
- <sup>12</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 168.
- <sup>13</sup> Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 38.
- <sup>14</sup> Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 5.
- <sup>15</sup> Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 39.
- <sup>16</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 226.
- <sup>17</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 231.
- <sup>18</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 262.
- <sup>19</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 262–269.
- <sup>20</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 231.
- <sup>21</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 272.
- <sup>22</sup> Бахтин М.М. <К философии поступка> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 22, 32.
- <sup>23</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 272.
- <sup>24</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 354, 378.
- <sup>25</sup> Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 379.
- <sup>26</sup> Соловьев В.С. Оправдание добра. Нравственная философия // Соло-

вьев В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 114.

- <sup>27</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 233.
- <sup>28</sup> Фрейденберг О.М. Евангелие – один из видов греческого романа // Атеист. 1930. № 59, декабрь. С. 129–147.
- <sup>29</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 15.
- <sup>30</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 8.
- <sup>31</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 19.
- <sup>32</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 19.
- <sup>33</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 20.
- <sup>34</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 20.
- <sup>35</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 20.
- <sup>36</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 21.
- <sup>37</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 21.
- <sup>38</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 22.
- <sup>39</sup> Бонецкая Н.К. Проблема авторства в трудах М.М. Бахтина // *Studia Slavica Hungarica*. 1985. Vol. 31. P. 183–226.
- <sup>40</sup> Бахтин М.М. <К философии поступка> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 48.
- <sup>41</sup> Гиришман М.М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога (Вместо заключения) // Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007. С. 539–545.
- <sup>42</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 167.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Freydenberg O.M. Evangelie – odin iz vidov grecheskogo romana [The Gospel as a Type of Greek Novel]. *Ateist*, 1930, no. 59, December, pp. 129–147. (In Russian).
2. Bonetskaya N.K. Problema avtorstva v trudakh M.M. Bakhtina [The Problem of Authorship in the Works of M.M. Bakhtin]. *Studia Slavica Hungarica*, 1985, vol. 31, pp. 183–226. (In Russian).



**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

3. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 13. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 143. (In Russian).
5. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 168. (In Russian).
6. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 138. (In Russian).
7. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 137. (In Russian).
8. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 142. (In Russian).
9. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, pp. 138–139. (In Russian).
10. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 142. (In Russian).
11. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material and Form in Verbal Art]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 6–71. (In Russian).
12. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 168. (In Russian).
13. Bakhtin M.M. Iskusstvo i otvetstvennost' [Art and Answerability]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 5. (In Russian).
14. Bakhtin M.M. <K filosofii postupka> [<Toward a Philosophy of the Act>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, pp. 22, 32. (In Russian).
15. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 15. (In Russian).
16. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 8. (In Russian).



17. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 19. (In Russian).
18. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 19. (In Russian).
19. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 20. (In Russian).
20. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 20. (In Russian).
21. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 20. (In Russian).
22. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 21. (In Russian).
23. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 21. (In Russian).
24. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 22. (In Russian).
25. Bakhtin M.M. <K filosofii postupka> [<Toward a Philosophy of the Act>]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. I* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 48. (In Russian).
26. Girshman M.M. Literaturnoe proizvedenie v svete filosofii i filologii dialo-ga (Vmesto zaklyucheniya) [A Literary Work in the Light of Philosophy and Philology of Dialogue (Instead of Conclusion)]. *Girshman M.M. Literaturnoe proizvedenie: teoriya khudozhestvennoy tselostnosti* [The Literary Work: the Theory of Artistic Wholeness]. Moscow, 2007, pp. 539–545. (In Russian).
27. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 167. (In Russian).

**(Monographs)**

28. Tamarchenko N.D. “Estetika slovesnogo tvorchestva” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow, 2011. (In Russian).
29. Tamarchenko N.D. “Estetika slovesnogo tvorchestva” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow,



2011, pp. 61–91. (In Russian).

30. Tamarchenko N.D. “*Estetika slovesnogo tvorchestva*” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow, 2011, p. 226. (In Russian).

31. Tamarchenko N.D. “*Estetika slovesnogo tvorchestva*” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow, 2011, p. 231. (In Russian).

32. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, p. 262. (In Russian).

33. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, pp. 262–269. (In Russian).

34. Tamarchenko N.D. “*Estetika slovesnogo tvorchestva*” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow, 2011, p. 231. (In Russian).

35. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, p. 272. (In Russian).

36. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, p. 272. (In Russian).

37. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, pp. 354, 378. (In Russian).

38. Trubetskoy E.N. *Mirosozertsanie Vl. Solov’eva. T. 1–2* [The Worldview of Vl. Solovyov. Vols. 1–2]. Moscow, 1995, p. 379. (In Russian).

39. Tamarchenko N.D. “*Estetika slovesnogo tvorchestva*” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin’s “Aesthetics of Verbal Creation” and Russian Tradition of Philosophizing Philology]. Moscow, 2011, p. 233. (In Russian).

**Игорь Валентинович Пешков** – кандидат филологических наук, ведущий редактор издательства «Вентана-граф».

Шекспировед, переводчик «Гамлета», издатель наиболее полных комментариев к этой трагедии на русском языке, автор нескольких монографий и многочисленных статей о произведениях Шекспира. Член Шекспировской комиссии при АН РФ.

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

**Igor Peshkov** – Candidate of Philology, acquiring editor (publishing house “Ventana-graf”).

Specialist in Shakespeare, author of the greatest commented translation of the “Hamlet” in Russian, the author of the books and articles about Shakespeare’s plays, a member of Shakespearean Commission in Russian Academy of Sciences (RAS).

E-mail: ivpeshkov@gmail.com



А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

## «ТОЧКА ЗРЕНИЯ» И «ИНТЕНЦИЯ» В СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (К вопросу о соотношении понятий)

**Аннотация.** В статье рассматривается соотношение категорий «точка зрения» и «интенция» как магистрального способа выражения ценностно-смысловой позиции субъекта в структуре лирического произведения. Анализ данных понятий показывает, что «точка зрения» как общеэстетическая категория и «интенция» (понятие, предложенное С.Н. Бройтманом), свойственная лирическому дискурсу, находятся в отношениях взаимодополнения, обуславливая различные векторы смыслопорождения. «Точка зрения» способствует отграничению позиции лирического субъекта от его «окружения», акцентируя его «ценностный кругозор», а «интенция» актуализирует включение «чужой» аксиологии в собственную систему ценностей в качестве абсолютной бытийной константы.

**Ключевые слова:** аксиология; интенция; лирика; лирический субъект; позиция «Другого»; событийность; «точка зрения»; художественная идеология.

A. Chevtayev (St. Petersburg)

## “Point of View” and “Intention” in the Structure of Lyrical Piece (Regarding to the Question of Correlation between Concepts)

**Abstract.** The article discusses the correlation categories “point of view” and “intention” as main way of manifestation of axiological position of subject in the structure of lyrical piece. Analysis of these concepts reveals that “point of view” as general aesthetic category and “intention” (concept offered by S.N. Broymann), inherent in the lyric discourse, are in a relationship of complementarity, causing different vectors of the generation of meaning. “Point of view” contributes to the delimitation of position of lyrical subject from his “environment”, accenting his “value horizons”, and “intention” actualizes the inclusion of “alien” axiology in own value system as an absolute ontological constant.

**Key words:** axiology; intention; lyrics; lyrical subject; position of “Another”; eventfulness; “point of view”; artistic ideology.

Принципиальным телеологическим качеством художественного текста является способность генерировать смыслы, возникновение которых обеспечивается взаимодействием различных элементов его структурно-семантической организации. Смыслопорождение, являясь целью и конечным результатом бытия эстетического объекта, неизбежно свидетельствует о наличии реализованных в нем идеологических и ценностных представлений, которые репрезентируют уникальное видение мироздания. Смысловая заданность художественного произведения обязательно



предполагает субъектную позицию, в соответствии с которой происходит развертывание изображаемого мира и посредством которой транслируется определенная система ценностного отношения к миру. Таким образом, взаимодействие субъекта с окружающей художественной реальностью ставит вопрос о принципах его самополагания в структуре текста, посредством чего формируется идеология (и шире – аксиология) моделируемого универсума.

Одной из ключевых категорий, определяющих специфику позиций субъекта и персонажей, а также способы их поведения в художественном тексте, является категория «точки зрения». Согласно Ю.М. Лотману, данное понятие предполагает направленность некоторого сознания («субъекта системы») на конструируемый в тексте универсум, и «так как художественная модель в самом общем виде воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира <...> эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер»<sup>1</sup>. На сегодняшний день в рамках структурно-семиотического и нарратологического подходов к изучению эстетических систем модель «точки зрения» и принципы ее функционирования разработаны достаточно подробно. Так, в работах Б.О. Кормана, Б.А. Успенского, В. Шмида предложено детальное описание данной категории как центрального элемента текстовой организации, определяющего восприятие, отбор и передачу информации об изображаемом мире<sup>2</sup>. Наличие «точки зрения», посредством которой утверждается некоторая структурно-семантическая позиция явленного в тексте «я» и, соответственно, раскрываются аксиологические характеристики моделируемой реальности, является неотъемлемым элементом любого художественного текста, в том числе и лирического.

Осмысление специфики «точки зрения» в структуре лирического текста в отечественном литературоведении носит неоднозначный характер. Так, по мысли Т.И. Сильман, лирический субъект «с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации». Эту точку в развитии сюжета исследователь определяет как «основную точку отсчета» и указывает, что «поэт, рассылая свои проекции-излучения во времени и в пространстве в самых различных направлениях <...> проявляет постоянное стремление каждый раз после изображения тех или иных фактов... возвращаться... к своему собственному “я”, к однажды намеченной им для данного стихотворения точке отсчета»<sup>3</sup>. Представляется, что такой подход упрощает понимание внутренней динамики лирического субъекта в изображаемом универсуме. Естественно, концентрация субъекта на собственных переживаниях присуща лирике и является одним ведущим механизмом смыслообразования. Но говорить о фиксации эмоционально-психологического состояния вряд ли правомерно. Развитие лирического сюжета порождает новые значения, свидетельствующие о том, что в состоянии субъекта стихотворения от начала к концу текста произошли необратимые изменения.



Применение категории «точки зрения» по отношению к лирическому высказыванию наиболее подробно обосновано в «системно-субъектном методе», разработанном Б.О. Корманом. Рассматривая автора как явление внутритекстовой реальности, которое обнаруживается при помощи соотношения всех фрагментов текста, образующего то или иное произведение, с субъектами речи и субъектами сознания, и четко разграничивая первых и вторых, Б.О. Корман указывает, что «точка зрения» является основополагающим понятием, фиксирующим «отношение между субъектом сознания и объектом сознания»<sup>4</sup>. Как видно, здесь также акцентирован момент фиксации, однако он получает противоположную, нежели в трактовке Т.И. Сильман, функцию: «точка зрения» фиксирует не позицию субъекта, а его отношение к изображаемому миру, которое по мере развертывания лирической рефлексии трансформируется и обуславливает динамическое развитие сюжета.

Описывая специфические признаки «точки зрения», ученый выделяет несколько планов ее выражения в тексте: прямо-оценочный, временной, пространственный и фразеологический. Отношение субъекта к объекту изображения, реализуемое в различных планах, становится источником формирования параметров художественной реальности. Б.О. Корман отмечает, что прямо-оценочный план (в моделях «точки зрения», предложенных Б.А. Успенским и В. Шмидом, он обозначен как идеологический, что, на наш взгляд, более адекватно природе художественного текста) является обязательным признаком «точки зрения» в лирике, т.к. через него выражается система ценностно-смысловых установок субъекта: «в одном случае <...> передаются представления о добре, норме; в другом – зле, антинорме»<sup>5</sup>. Соглашаясь с этим, укажем, что план идеологии, по сути, подчиняет себе и остальные формы воплощения «точки зрения»: временная перспектива, пространственное оформление позиции субъекта или персонажа, психологическое состояние и языковые характеристики говорящего в результате формируют определенное идеологическое поле лирического высказывания. Соотношение и изменение этих параметров в конечном итоге обеспечивает смысловую заданность поэтического текста.

Несмотря на очевидную продуктивность данной категории для выявления принципов взаимодействия субъекта с внеположной ему реальностью, в современной теории лирики существует концепция, ставящая под сомнение адекватность применения «точки зрения» в качестве основного инструментария по отношению к лирическому тексту. Концептуальные возражения на этот счет сформулированы в работах С.Н. Бройтмана. Прежде всего, исследователь отмечает, что принципиальным недостатком структуралистского понимания природы лирического текста является прямолинейность описания субъектной системы лирики, реализуемая в акцентировании объектной направленности отношений между «я» и «другим». Обращаясь к категориальному аппарату кормановской «теории автора», С.Н. Бройтман констатирует, что ее безусловное достижение – открытие «многомерности и многосубъектности авторского плана в лирике» – переплетается с «недооценкой субъектной природы “другого” (ге-



роя) и стремлением излишне жестко объективировать в качестве “героя” авторские интенции»<sup>6</sup>. Ученый исходит из представлений о невозможности однозначного выделения дистанции между субъектом и лирическим персонажем, предполагающей смысловую объективацию, а соответственно, и невозможности верифицировать посредством «точки зрения» ценностную позицию лирического субъекта.

Отрицая методологический потенциал «точки зрения» как категории, предполагающей «наличие дистанцированности» и «неслиянности», которой «лирика (особенно “чистая”) часто не знает»<sup>7</sup>, С.Н. Бройтман вместо нее вводит понятие «интенции» как «ценностной экспрессии субъекта, направленной не на объект, а на другого субъекта», что, по мнению ученого, наиболее адекватно природе межсубъектных отношений в лирике. «Интенция» лирического сознания здесь соотносится с понятием «дхвани», обозначающим высший уровень индийской семантики. «Дхвани» представляет собой поэтическое высказывание, в котором содержание или выражение, проявляющие значение, отступают на второй план. По мысли ученого, в лирике это связано с «наличием в ней выраженного и проявляемого субъектов – “человека в человеке”»<sup>8</sup>. Поэтому при рассмотрении специфики лирического дискурса необходимо выявлять внутреннюю форму высказывания, что позволит увидеть соотношение «другого» в «я» и «я» в «другом».

В основе предлагаемого подхода, очевидно, находятся идеи М.М. Бахтина, указывающего на принципиальную важность «другого» для лирического сознания: «Лирическая форма привносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такого»<sup>9</sup>. Безусловно, бахтинский взгляд на межсубъектные отношения в лирике, и шире – в художественном высказывании в целом, точно характеризует природу эстетического объекта. Хотя, согласно М.М. Бахтину, в лирике межсубъектные отношения носят ограниченный характер и далеко не всегда способны воплотиться в наивысшую форму диалогизма, но и здесь вне диалога не может произойти смыслопорождение, и ценностные ориентиры текста останутся нереализованными. Указывая на постулируемую в концепции М.М. Бахтина «неслиянность и нераздельность» разнородных сознаний, С.Н. Бройтман делает акцент на втором параметре как сущностно определяющем специфику межсубъектных отношений в лирике.

Однако диалогизм как раз предполагает наличие различных «точек зрения», репрезентирующих событие бытия и определяющих «кругозор» и «окружение» субъекта. Согласно М.М. Бахтину, «возможно двойное сочетание мира с человеком: изнутри его – как его кругозор, и извне, как его окружение. Изнутри меня самого, в ценностно-смысловом контексте моей жизни предмет противостоит мне, как предмет моей жизненной направленности, <...> здесь он – момент единого и единственного открытого события бытия, которому я, нудительно заинтересованный в его исходе, причастен»<sup>10</sup>. Таким образом, переход с одной позиции видения на другую

способствует утверждению смысловой значимости «чужого» «я».

Очевидно, что перенос акцента с непосредственной субъектной позиции видения моделируемого мира, определяемой «точкой зрения» как текстуальной категорией, на интенциональную природу самополагания «я» в поэтическом универсуме, предлагаемый С.Н. Бройтманом, продуцирует переход от понимания специфики лирического текста как знаковой фиксации механизмов смыслообразования к осмыслению завершенности художественного высказывания как лирического произведения. Именно завершенная целостность продуцируемых смыслов, явленных как релевантная авторскому сознанию система ценностей, позволяет вскрыть интенциональную «заинтересованность» субъекта в «другом «я»». Поэтому понятийное соотношение «точки зрения» и «интенции» необходимо рассматривать в аспекте лирического произведения, а не только текстовой организации высказывания.

Итак, в основе и «интенции», и «точки зрения» как смыслопорождающих категорий оказывается манифестация диалогических отношений. Это продуцирует вопрос о сущности их взаимодействия и границах применения по отношению к лирическому произведению, особенно в тех случаях, когда в структуре лирического дискурса обнаруживается более или менее явное тяготение к нарративному полюсу текстовой организации, т.е. акцентируется наличие фабульных элементов сюжетостроения.

Определенные функциональные различия данных категорий можно обнаружить, обратившись к нарративной структуре стихотворения Н.А. Некрасова «Тройка» (1846), на примере которого С.Н. Бройтман обосновывает принципиальное значение «интенций», а не «точки зрения» для динамики ценностного признания «другого». Так, по мысли исследователя, первые шесть строф здесь строятся «на условно-поэтической образности и романсовой интонации»<sup>11</sup>, тогда как с 7-й по 12-ю строфу высказывание организовано нарочито прозаической речью. Каждая часть стихотворения определяется собственной «интенцией», смена которых маркирована их контрастным столкновением в 6-й строфе: «Поживешь и поспрадишь вволю, / Будет жизнь и полна и легка... / Да не то тебе пало на долю: / За неряху пойдешь мужика»<sup>12</sup>. (Далее текст стихотворения Н.А. Некрасова цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в квадратных скобках.) Действительно, нарастающая возвышенность экспрессии в первой части стихотворения резко сменяется народно-поэтической образностью, что изменяет ценностное направление рефлексии лирического субъекта. Однако сигнал такой трансформации присутствует уже в 1-й строфе: «Что ты жадно глядишь на дорогу / В стороне от веселых подруг? / Знать, забило сердечко тревогу – / Все лицо твое вспыхнуло вдруг» [43]. Лирический субъект занимает здесь внешнюю позицию по отношению к персонажу, формально не эксплицируя собственное «я» в диэгетисе, но его отсутствие в изображаемом мире редуцировано за счет снятия временной дистанции по отношению к изображаемому событию (настоящее время определяет и процесс высказывания, и развитие ситуации).



Темпоральное соединение «точек зрения» коррелирует с интроспекцией в сознание героини: в психологическом плане «точки зрения» повествователя присутствует и «неслиянность» с эмоциональным видением «другого» (вопросительная интонация, выражающая его «неведение»), и «нераздельность» их сознаний, данная как знание о внутреннем волнении героини («Знать, забило сердечко тревогу»). Как видно, «вживание» в мир персонажа проявляется в самом начале стихотворения, намечая ту «интенцию», которая в полной мере будет реализована во второй его части.

Далее, во 2-й строфе, взгляд субъекта фокусируется на эмоциональном порыве героини: «И зачем ты бежишь торопливо / За промчавшейся тройкой вослед?..» [43]. Это ее движение оказывается источником дальнейшей субъектной рефлексии: появление в сюжете третьего персонажа, нарушившее психологическое состояние героини («На тебя, подбоченясь красиво, / Загляделся проезжий корнет» [43]), инициирует размышление повествователя о ее дальнейшей судьбе. Ценностное постижение ее внутреннего мира, отмеченное оппозицией выделяемых С.Н. Бройтманом «интенций»: условно-поэтическим описанием облика героини в настоящем, очевидно представляющее «точку зрения» второстепенного персонажа (корнета) («На тебя заглядеться не диво, / Полюбить тебя всякий не прочь: / Вьется алая лента игриво / В волосах твоих, черных как ночь» [43]) и прозаизированным рассказом о ее предопределенном будущем («Завязавши под мышки передник, / Перетянешь уродливо грудь, / Будет бить тебя муж-привередник / И свекровь в три погибели гнуть» [43–44]), определяет различные идеологические ракурсы повествования.

По мысли С.Н. Бройтмана, вторая «интенция» моделирует взгляд субъекта на себя как на «другого», и это совершенно справедливо: восторг перед красотой героини пресекается знанием о ее истинной доле. Однако это знание обеспечено кругозором самого субъекта, реализуя его ценностный избыток видения, а не героини. Ее аксиология здесь проявляется прежде всего в эмоциональном порыве. Понимание несбыточности мечты характеризует идеологический план «точки зрения» повествователя, что акцентировано в двух финальных строфах стихотворения: «Не гляди же с тоской на дорогу / И за тройкой вослед не спеши, / И тоскливую в сердце тревогу / Поскорей навсегда заглуши! / Не нагнать тебе бешеной тройки: / Кони крепки, и сыты, и бойки, – / И ямщик под хмельком, и к другой / Мчится вихрем корнет молодой» [44]. Напутствие героине призвано открыть ей трагическую действительность человеческих отношений. Включение «точки зрения» персонажа, ставшего источником ее психологического надрыва («На тебя, подбоченясь красиво, / Загляделся проезжий корнет» – «...и к другой / Мчится вихрем корнет молодой»), оказывается ключевым параметром смыслопорождения: то, что для одного лишено ценности, для другого является источником тщетной надежды на счастье.

По сути, ценностный диалог в этом стихотворении реализуется в двух направлениях: с одной стороны, это соотношение воззрений лирического повествователя, идеологии героини, реализуемой посредством психологи-



ческого ее состояния, и идеологии второстепенного персонажа (корнета); с другой – столкновение аксиологических представлений внутри лирического субъекта, позволяющее в собственном «я» увидеть принципиально «другого». В первом случае он обеспечивается взаимодействием «точек зрения» (как внешних, так и внутренних), а во втором – интенциональным переключением, меняющим лирическую экспрессивность высказывания. Таким образом, и «интенция», и «точка зрения» здесь обеспечивают формирование художественной идеологии, оказываясь функционально различными, но взаимодополняющими параметрами ценностно-смысловой завершенности лирического произведения.

Представляется, что, разграничивая данные категории, следует учитывать обязательность четкого структурного представления «точки зрения» и несколько обобщенный, отмеченный стремлением к универсализации характер «интенции». Разумеется, что последняя также конструируется посредством формальных показателей, прежде всего – лексико-грамматических. С.Н. Бройтман отмечает, что для определения «интенции» необходимо выявление всех форм высказывания: прямых (от «я», от «мы», от «я» и «мы», без выраженного лица), косвенных (взгляд на себя со стороны, как на «ты», «он», обобщенно-неопределенного субъекта или как состояние, отделенное от его носителя) и синкретических, совмещающих различные варианты обозначения субъекта в тексте произведения<sup>13</sup>. Вместе с тем формализация субъектной структуры неизбежно приводит к обнаружению «неслиянности» сознаний, воплощаемой в системе «точек зрения».

В этом отношении особо показательным обращением к лирическому произведению, в которых структурно-семантическая целостность обеспечивается принципиальными флуктуациями субъектной позиции. Как констатирует С.Н. Бройтман, неосинкретическая поэтика, основанная на неклассическом сознании и последовательно реализуемая в художественной практике символистов и постсимволистов, основывается на ощущении «непривилегированности “я” и представлении о себе как о некоем “другом”»<sup>14</sup>. Подобный антропологический вектор приводит к тому, что intersубъектность и разомкнутость «я» в «другого», а «другого» в «я» становится ведущим системным принципом организации субъектного мира в поэзии XX – начала XXI вв.

Наиболее значительным в этом плане оказывается поэтический опыт О.Э. Мандельштама. Рассмотрим принцип соотношения категорий «точка зрения» и «интенция» на материале заглавного стихотворения из сборника «Tristia» – «Я изучил науку расставанья...» (1918). Как неоднократно отмечалось в мандельштамоведении, это стихотворение оказывается точкой пересечения «Скорбных элегий» Овидия и элегии Тибулла в вольном переводе К.Н. Батюшкова<sup>15</sup>. Данное обстоятельство оказывается особенно важным в аспекте интенционального движения лирического субъекта, обусловленного двумя событийными центрами – прощанием (Овидий) и встречей (Тибулл).

В начале 1-й строфы лирический субъект эксплицирует собственное





«я» в изображаемом мире, сдвигая темпоральную перспективу в прошлое, маркируя дистанцию между своими повествующей и повествуемой ипостасями, что акцентирует их идеологическое несовпадение: «Я изучил науку расставанья / В простоволосых жалобах ночных»<sup>16</sup>. (Далее текст стихотворения О.Э. Мандельштама цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в квадратных скобках.) «Я» в прошлом, погруженное в референтное событие, очевидно не равно «я» в настоящем, рефлексивно осмысляющему свершившееся. Однако далее временной план «точки зрения» резко изменяется, маркируя иллюзорность изначального несовпадения: «Жуют волы, и длится ожиданье – / Последний час вигилий городских» [138]. Лирический субъект обнаруживает себя в моменте события – в точке разлуки с любимой женщиной, с родным городом, с прежней жизнью. Точное указание темпоральной координаты – четыре часа утра («Последний час вигилий городских») – обеспечивает эмпирическую полноту проживаемой ситуации.

Далее, вновь в настоящем времени высказывания происходит удаление временной перспективы самого события: «И чту обряд той петушиной ночи, / Когда, подняв дорожной скорби груз, / Глядели вдаль заплаканные очи, / И женский плач мешался с пеньем муз» [138]. Эти колебания временного плана «точки зрения» лирического субъекта, где в настоящем просвечивает прошлое, а в прошлом настоящее, становятся сигналом внутреннего диалога. Ценностная экспрессия субъектного «я» здесь четко направлена на «другое» сознание, которое представлено пространственной и идеологической «точкой зрения» лирического персонажа, близкого субъекту аксиологически, но противоположного бытийно: знак «заплаканные очи» оказывается индексом присутствия в повествуемом мире любимой женщины, с которой расстанется герой. В основе «интенции» оказывается постижение «другого» «я» в событии расставания.

Во 2-й строфе нарративный дискурс сменяется перформативным высказыванием, где эмпирическое «я» трансформируется в универсализированное «мы»: «Кто может знать при слове “расставанье”, / Какая нам разлука предстоит, / Что нам сулит петушье восклицанье, / Когда огонь в акрополе горит, / И на заре какой-то новой жизни, / Когда в снях лениво вол жует, / Зачем петух, глашатай новой жизни, / На городской стене крылами бьет?» [138]. Лирический субъект здесь занимает позицию объединения с чужим сознанием, и такое совмещение «точек зрения» приобретает амбивалентную семантику: «я» и «она» (на уровне сюжетной организации текста) и «я» и «любой, кому приходится испытывать разлуку» (на уровне художественной рефлексии, инициированной событием расставания). Сознание героини стихотворения здесь мыслится нераздельным с сознанием лирического субъекта, что характеризуется сменой «интенции»: уже не разлука определяет устремленность «я» к «другому», а незнание грядущего и предощущение новой жизни (усиленная двойным повтором в сильной позиции конца строки отсылка к «Vita Nuova» Данте Алигьери). Образование этой идеологемы фактически становится следующим событием лири-

ческого повествования, меняющим аксиологию субъекта.

Это событие, сопряженное с «интенцией» ожидания, в 3-й строфе воплощается в проигрывание события неожиданного возвращения и встречи с любимой женщиной, Делией: «И я люблю обыкновенье пряжи: / Снует челнок, веретено жужжит, / Смотри, навстречу, словно пух лебяжий, / Уже босая Делия летит!» [138]. Художественные знаки «челнок», «веретено», порождающие семантику возвращения и соотнесенные с «пряжей» как символом ожидания (аллюзия на гомеровскую «Одиссею»), в идеологическом плане «точки зрения» лирического субъекта порождают мысль о возможности преодоления разлуки. Однако эфемерность и неопределенность этого события, протекающего всецело в ментальной сфере субъекта, формируют отстраненный взгляд на себя извне: эмпирическое «я» оказывается не равно самому себе, что выражается в грамматическом противопоставлении 1-го («я») и 2-го («смотри») лица, называющих одного субъекта. Происходит удваивание «точки зрения», причем сюда же включается и ценностная позиция персонажа (Делии) как внеположного герою сознания. Здесь, как и в 1-й строфе, вновь реализуются три «точки зрения»: две определяют самоопределение субъекта и одна представляет героиню. Интенциональная направленность героя на «другого» оказывается разомкнутой в двух направлениях: на себя представляемого и на персонажа. Такая смысловая экспрессия реализуется в утверждении онтологической повторяемости любого события: «О, нашей жизни скудная основа, / Куда как беден радости язык! / Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» [138].

В 4-й, финальной, строфе эмпирическое «я» вновь сменяется «я» универсальным. «Точка зрения» лирического субъекта здесь характеризуется внешней перспективой, обращенной в вечность. Фокусируя взгляд на героине стихотворения, он придает ей обобщенные черты: «Да будет так: прозрачная фигурка / На чистом блюде глиняном лежит, / Как беличья распластанная шкурка, / Склонясь над воском, девушка глядит» [139]. Мотив гадания о новой встрече, который определяет семантику финальной строфы, корреспондирует здесь с «интенцией» ожидания, определяющей ценностную экспрессию во 2-й строфе. Лирический субъект сливается с «другим» сознанием, однако здесь совершенно четко определяется статус этого «мы»: «я» и «мужское» вообще как оппозиция «им» («она» и универсальное «женское»): «Не нам гадать о греческом Эребе, / Для женщин воск, что для мужчины медь. / Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано гадая умереть» [139]. Граница «нераздельности» и «неслиянности» смещается в сферу мужской и женской аксиологии, причем активность мужского начала ограничивается сферой земного мира («Нам только в битвах выпадает жребий»), тогда как женское оказывается способным проникнуть за пределы смерти и обрести истинное знание о грядущем («А им дано гадая умереть»).

Таким образом, соотношение «точек зрения» и «интенций» в стихотворении «Tristia» можно представить следующим образом:



Строфа	Событие	«Точка зрения»	«Интенция»
1-я	Расставание	«я» эмпирическое в прошлом «я» эмпирическое в настоящем «она» (Делия) в прошлом	Постижение «другого» в момент разлуки
2-я	Предошущение	«я» («мы») универсальное «она» («мы») универсальное	Нераздельность с «другим» в момент ожидания новой жизни
3-я	Встреча	«я» эмпирическое «я» как «ты» эмпирическое «она» в мыслимом будущем	Единение с «другим» в повторяемости со- бытий
4-я	Гадание Смерть Обретение вечности	«я» как универсальное «мужское» «она» как универсальное «женское»	«Нераздельность и неслиянность» с «другим» в вечности

Отметим, что еще один вектор интенциональной направленности в этом стихотворении задается широким планом интертекстуальных связей. Ряд реминисценций, аллюзий и прямых цитат (Овидий, Тибулл, Данте Алигьери, Ф. Ницше, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, А.А. Ахматова), принципиально размыкающий лирическое высказывание в различные контексты мировой литературы, формирует «интенцию», в основе которой находится диалог с внетекстовым «другим» (мандельштамовское утверждение «тоски по мировой культуре»). Как отмечает Д.И. Черашняя, в творчестве О.Э. Мандельштама «Я-поэт САМ выбирает себе собеседников, вызывая их при необходимости из небытия, <...> переселяя их в свое реальное настоящее и – тем самым – оказываясь в их вечном настоящем»<sup>17</sup>. Естественно, в этом случае следует вести речь уже не о субъектной, а об авторской «интенции», определяющей художественную концепцию всего произведения в целом.

Соотношение «точки зрения» и «интенции» может характеризоваться некоторой взаимобратимостью в случае структурного совпадения, но идеологического разграничения инстанций лирического субъекта, персонажа и адресата. Подобный принцип внутренней диалогизации высказывания является одним из системообразующих в зрелом и позднем творчестве И.А. Бродского<sup>18</sup>. Так, интересность, актуализирующая позицию «инклюзивного» адресата, можно наблюдать в таких нарративизированных стихотворениях поэта, как «Декабрь во Флоренции» (1976), «Эклога 4-я (зимняя)» (1980), «Вид с холма» (1992), «В окрестностях Атлантиды» (1993).

Например, в стихотворении «В окрестностях Атлантиды» в первых четырех строфах лирический субъект эксплицирует собственную позицию в диегетисе, занимая «точку зрения» «всеведущего» повествователя, макси-



мально дистанцируясь от мира повествуемой истории во времени и пространстве: «Все эти годы мимо текла река, / как морщины в поисках старика. / Но народ, не умевший считать до ста, / от нее хоронился верстой моста»<sup>19</sup>. Формально рефлексия лирического субъекта всецело направлена на принципиальных «других». Однако в изображении нарочито отдаленной картины жизни некоего города, означаемым которого является биографический топос (Петербург-Ленинград), появляются индексы причастности «я» повествователя репрезентируемой пространственно-аксиологической системе. Посредством объективированных и отчуждаемых вовне субститутов лирического субъекта («как морщины в поисках старика», «что-то, что трудно стереть со лба», «Но как ни гни / пальцы руки, проходили дни»; курсив наш – А.Ч.) эксплицируется его присутствие в диегетическом плане текста.

В 5-й, финальной, строфе лирический субъект взгляд на себя как на «другого» переводит в адресатную плоскость: «...Теперь ослабь / цепочку – в комнату хлынет рябь, / поглотившая оптом жильцов, жилиц / Атлантиды, решившей начаться с лиц»<sup>20</sup>. Императивная форма обращения, с одной стороны, усиливает дистанцию между «я» и инклюзивным «ты», но – с другой, адресат оказывается идентичен лирическому субъекту, имплицитно присутствующему в изображаемом универсуме. «Точка зрения» здесь становится одновременно внешней и внутренней, принадлежащей субъекту и чуждой ему. Это совмещение противоположных перспектив акцентируется реорганизацией спациональных знаков. Как отмечает А.В. Корчинский, в поэтике И.А. Бродского «личное пространство вырастает до масштабов мирового, <...> в него вводятся границы, зонирование, топология»<sup>21</sup>. В данном случае происходит редукция интимизации пространства, присущей лирическому высказыванию: комната становится обозначением материка, поглощаемого водой. Идеологема абсолютного исчезновения, таким образом, порождается самим способом представления собственного «я» в структуре произведения. «Интенция» здесь предстает в качестве стремления лирического субъекта к самоустранению (структурно – из текста, идеологически – из универсума), что задано перспективой видения себя и окружающей действительности, уравниваемых в аспекте неизбежно наступающей энтропии времени, которая актуализирована в семантике знака «вода» («рябь, / поглотившая оптом жильцов, жилиц / Атлантиды»).

Итак, подведем некоторые итоги. Очевидно, что противопоставление категорий «точка зрения» и «интенция» обусловлено реализуемыми в них различными направленностями самополагания «я» лирического субъекта в моделируемом мире. Художественная рефлексия, выражаемая в любом высказывании, предполагает обязательное отграничение субъектной позиции от ее окружения («неслиянность»). Событийный ряд в структуре лирического произведения выстраивается, прежде всего, за счет соотношения различных перспектив видения универсума (чаще всего – принадлежащих одному «я», которое изменяет ракурсы и планы собственной «точки зрения»). В свою очередь, ценностная экспрессия определяет принципы



универсализации такого высказывания: включение «чужой» аксиологии в собственную систему ценностей в качестве абсолютной константы своего бытия порождает идеологему нераздельности разнородных сознаний, находящихся в принципиальном поэтическом диалоге. Соответственно, «точка зрения» и «интенция» находятся в отношениях не взаимозаменяемости, а взаимодополнения, обуславливая различные векторы смыслопорождения и оказываясь разнородными, но равноценными параметрами формирования художественной идеологии в лирике.

Кроме того, следует констатировать, что интенциональная природа организации лирического произведения всецело зависит от параметров «точки зрения» как идеологической перспективы видения универсума. Конфигурация различных субъектных и персональных позиций, реализуемых, прежде всего, структурно (в темпоральном, пространственном, психологическом планах), обеспечивает формирование поэтической идеологии, которая в свою очередь маркируется определенным экспрессивным взаимопроникновением «я» и «другого». По сути, можно утверждать, что «интенция» порождается «точкой зрения», задает смысловое направление дальнейшего развития лирического сюжета и, следовательно, влияет на последующую трансформацию перспективы высказывания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 320.
- <sup>2</sup> Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000; Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- <sup>3</sup> Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 9.
- <sup>4</sup> Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 51.
- <sup>5</sup> Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 51.
- <sup>6</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 26.
- <sup>7</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 26.
- <sup>8</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 27.
- <sup>9</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 229.
- <sup>10</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 173.
- <sup>11</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 177.
- <sup>12</sup> Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 1. Л.,

1981. С. 43.

- <sup>13</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 28.
- <sup>14</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 267.
- <sup>15</sup> Гаспаров М.Л. Осип Манделштам. Три его поэтики // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 215.
- <sup>16</sup> Манделштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 138.
- <sup>17</sup> Черашня Д.И. Поэтика Осипа Манделштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 45.
- <sup>18</sup> Козицкая-Флейшман Е.А. «Я был как все»: о некоторых функциях лирического «ты» в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. С. 107–127; Корчинский А.В. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 56–66; Радбиль Т. «Речь от второго лица»: образ адресата в лирике И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 39–43; Чевтаев А.А. Инстанция адресата в повествовательной поэзии И. Бродского (К проблеме формирования диалогических отношений) // Филологические записки. СПб., 2007. С. 12–18.
- <sup>19</sup> Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. 4. СПб., 2001. С. 130.
- <sup>20</sup> Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. 4. СПб., 2001. С. 130.
- <sup>21</sup> Корчинский А.В. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. Вып. 6. Новосибирск, 2003. С. 65.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Korchinskiy A.V. “Sobytie pis’ma” i stanovlenie narrativa v lirike Brodsogo [“Event of Writing” and Formation of Narrative in Lyrics by Brodsky]. *Kritika i semiotika*, 2003, vol. 6, pp. 56–66. (In Russian).
2. Korchinskiy A.V. “Sobytie pis’ma” i stanovlenie narrativa v lirike Brodsogo [“Event of Writing” and Formation of Narrative in Lyrics by Brodsky]. *Kritika i semiotika*, 2003, vol. 6, p. 65. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Korman B.O. Tselostnost’ literaturnogo proizvedeniya i eksperimental’nyy slovar’ literaturovedcheskikh terminov [Completeness of Literary Work and Experimental Dictionary of Literary Terms]. *Korman B.O. Problemy istorii i poetiki realizma* [The Problems of History of Critics and Poetics of Realism]. Kuybyshev, 1981, p. 51. (In Russian).
4. Korman B.O. Tselostnost’ literaturnogo proizvedeniya i eksperimental’nyy



slavar' literaturovedcheskikh terminov [Completeness of Literary work and Experimental Dictionary of Literary Terms]. *Korman B.O. Problemy istorii i poetiki realizma* [The Problems of History of Critics and Poetics of Realism]. Kuybyshev, 1981, p. 51. (In Russian).

5. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 229. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 173. (In Russian).

7. Gasparov M.L. Osip Mandel'stam. Tri ego poetiki [Osip Mandelstam. Three of His Poetics]. *Gasparov M.L. O russkoy poezii. Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* [On Russian Poetry. Analysis. Interpretations. Descriptions]. St. Petersburg, 2001, p. 215. (In Russian).

8. Kozitskaya-Fleyshman E.A. "Ya byl kak vse": o nekotorykh funktsiyakh liricheskogo "ty" v poezii I. Brodskogo ["I was all": About Some Functions of The Lyrical "You" in Poetry by J. Brodsky]. *Poetika Iosifa Brodskogo* [Josepf Brodsky's Poetics]. Tver, 2003, p. 107–127. (In Russian).

9. Radbil T. "Rech ot vtorogo litsa": obraz adresata v lirike I. Brodskogo ["Speech from a Second Person": Image of Addressee in lyrics by J. Brodsky]. *Iosif Brodskiy: strategii chteniya* [Joseph Brodsky: Strategies of Reading]. Moscow, 2005, pp. 39–43. (In Russian).

10. Chevtaev A.A. Instantsiya adresata v povestvovatel'noy poezii I. Brodskogo (K probleme formirovaniya dialogicheskikh otnosheniy) [Instance of Addressee in J. Brodsky's Narrative Poetry (Towards the Problem of Formation of Dialogic Relations)]. *Filologicheskie zapiski* [Philological Notes]. St. Petersburg, 2007, pp. 12–18. (In Russian).

### (Monographs)

11. Lotman Y.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of Artistic Text]. Moscow, 1970, p. 320. (In Russian).

12. Korman B.O. *Lirika Nekrasova* [Lyrics by Nekrasov]. Izhevsk, 1978. (In Russian).

13. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of Composition]. St. Petersburg, 2000. (In Russian).

14. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. M., 2003. (In Russian).

15. Silman T.I. *Zametki o lirike* [Notes about The Lyrics]. Leningrad, 1977, p. 9. (In Russian).

16. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early 20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 26. (In Russian).

17. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early

20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 26. (In Russian).

18. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early 20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 27. (In Russian).

19. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early 20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 177. (In Russian).

20. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early 20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 28. (In Russian).

21. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19–nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – early 20 Century in A View of Historical Poetics. Subject-imaginative Structure]. Moscow, 1997, p. 267. (In Russian).

22. Cherashnyaya D.I. *Poetika Osipa Mandel'shtama: sub'ektnyy podkhod* [Poetics of Osip Mandelstam: The Subject Approach]. Izhevsk, 2004, p. 45. (In Russian).

**Аркадий Александрович Чевтаев** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург).

Область научных интересов: теория лирики, нарратология, повествовательные структуры в русской поэзии XX в., творчество Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, поэтика постсимволизма.

E-mail: [achevtaev@yandex.ru](mailto:achevtaev@yandex.ru)

**Arkady Chevtaev** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature, Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg).

Research area: theory of lyrics, narratology, narrative structures in Russian poetry of 20<sup>th</sup> century, works by N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam, J. Brodsky, poetics of postsymbolism.

E-mail: [achevtaev@yandex.ru](mailto:achevtaev@yandex.ru)

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

М.Ю. Люстров (Москва)

### «О ОПАСНОМ ПОЛОЖЕНИИ ВРЕМЕНЩИКОВ»: ОБРАЗ ЭЛИЯ СЕЯНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII В.

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме восприятия русскими писателями XVIII в. одной из наиболее одиозных и хорошо известных в Европе фигур римской истории. Автор, опираясь на материал европейских, преимущественно французских памфлетов, перечисляет государственных деятелей XVII–XVIII вв., отождествлявшихся современниками с командующим римской преторианской гвардией эпохи императора Тиберия, знаменитым временщиком Элием Сеяном, и впервые в отечественной науке дает объяснение небольшого интереса к этому персонажу в России XVIII в. По мнению исследователя, такое отношение к Элию Сеяну в России связано не столько с недостаточным знанием римской истории, сколько с противоречивостью сведений о нем, содержащихся в русских переводах книг древних авторов. Безусловно отрицательным героем Сеян выглядел в «Анналах» Тацита, хорошо известных европейскому читателю XVII–XVIII вв. и не издававшихся на русском языке в течение всего XVIII столетия. В предлагаемой статье не исследуется проблема восприятия античного наследия в Европе, и представленный европейский материал служит фоном, позволяющим увидеть некоторые неочевидные особенности русской литературы XVIII в.

**Ключевые слова:** Элий Сеян; Тацит; русская литература XVIII в.; римская история; временщик.

M. Lustrov (Moscow)

### “On the Danger Situation of Timeservers”: Aelius Sejanus’s Image in Russian literature of 18<sup>th</sup> Century

**Abstract.** The article deals with the perception of one of the most notorious and well-known European figures in Roman history by Russian writers of the 18<sup>th</sup> century. The author, based on the material of European, mainly French pamphlets, lists of public figures 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries that were identified by contemporaries as the commander of the Roman Praetorian Guard era of Emperor Tiberius, famous timeserver Aelius Sejanus, and for the first time in domestic science provides an explanation of a small interest to this character in Russia in 18<sup>th</sup> century. According to the researcher, such kind of attitude to Aelius Sejanus in Russia isn’t depends on lack of knowledge, but it’s a result of conflicting information in Russian translation of ancient authors. Sejanus looked a certainly negative hero in the “Annals” by Tacitus that was well-known to European reader in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, and unreleased in Russian during the 18<sup>th</sup>

century. This article doesn’t examine the problem of perception of ancient heritage in Europe, and European material serves as a framework, that allows to see some non-obvious features of Russian literature in 18<sup>th</sup> century.

**Key words:** Aelius Sejanus; Tacitus; Russian literature of 18<sup>th</sup> century; Roman history; timeserver.

В европейских сочинениях XVII–XVIII вв. прославленные персонажи древней истории упоминаются регулярно. Алкивиад, Александр Македонский, Нума Помпилий, Цезарь, Сципион, Помпей, Ганнибал, Веспасиан, Тит выступают в качестве героев повествования или становятся историческими аналогами единоземцев автора. Примеров такого рода огромное количество, один из них – опубликованный в 1754 г. шведский «ответ» на вопрос, кого из великих королей Севера можно считать более великим, Густава II Адольфа Шведского или Христиана IV Датского. В конце статьи шведский автор сообщает, что великий Густав – правитель и воин, обладал всеми достоинствами Октавиана Августа, Александра Македонского, Ганнибала, Катона, Цезаря и Константина Великого<sup>1</sup>. Многие из называвшихся европейскими авторами героев оказываются фигурами противоречивыми: Ганнибал видится им то выдающимся военачальником, то «хитрым пунийцем», Помпей – то славным мужем, то побежденным Цезарем жалким беглецом, Александр – то не знающим поражений гением, то порочным язычником. По этой причине знаменитые герои древности отождествляются как со спасителями, так и с опасными врагами отечества. Некоторые же деятели римской истории воспринимаются европейскими писателями как бесспорно отрицательные.

Русские авторы подхватывают эту традицию существенно позднее своих европейских коллег: в панегириках Петровской эпохи появляются «Помпей, великой вожд римский, многих царей и стран, восстающих на римское государство, победитель», «Сципион, преславный африканский победитель», «Франсибул Афинский, иже видя Афины, отечество свое, в мучительской неволи, поревновал о том, собрал несколько воинства и тиранов, сиречь мучителей, уби» и т.д. Некоторым же популярным в Европе персонажам древней истории в русских сочинениях XVIII в. места так и не нашлось. В предлагаемой статье на одном из многочисленных примеров предлагается объяснение возможных и не всегда очевидных причин этого молчания.

Среди «сокрытых» для отечественного читателя героев древности оказывается Элий Сеян, командующий римской преторианской гвардией, а затем консул, временщик, вознесшийся в эпоху правления императора Тиберия, якобы намеревавшийся захватить трон, арестованный в момент ожидаемого триумфа и казненный к радости ненавидящего его народа.

Известно, что в XVII–XVIII вв. временщик Сеян являлся одним из наиболее любимых персонажей европейских драматургов. В 1603 г. увидела свет знаменитая трагедия Бена Джонсона «Падение Сеяна» (Sejanus: his fall), а в 1716 г. пьеса голландца Ван дер Занде «Смерть Элия Сеяна» (De



dood van Elius Sejanus). Кроме трагедий, в Европе появлялись прозаические сочинения, содержащие рассказ о бесславной гибели римского временщика или служащие целям воспитания истинных монархов. В 1617 г. французский писатель Пьер Маттье (1563–1621) издал книгу «Элий Сеян, исторический роман, собранный из различных авторов П. Маттье» (Elius Sejanus histoire romaine recueillie de divers Auteurs par P. Matthieu), Сеяну же посвящен вышедший в 1658 г. труд австрийского историка Г.А. Энненкеля (Ennenckel Georgius Acacius, 1573–1620) «Sejanus oder Lehr und Erinnerung von der Könige und Fürsten grossen gewalthabenden Dienern».

Известно также, что с Элием Сеяном ассоциировались павшие или активно действующие временщики при европейских дворах XVII в. Возможно, тому же П. Маттье принадлежит изданное в 1615 г. рассуждение «Французский Сеян. К королю» (Seianus François. Au roy) – на его авторство указывает карандашная надпись на титульном листе книги. Это предположение подтверждается содержащимися в тексте выпадами против фаворита Марии Медичи Кончино Кончини, маршала д'Анкра, известным противником которого был биограф Сеяна Маттье. Так, уже в самом начале сочинения отмечается, что «десять лет Сеян носил своего демона во Франции во время правления Великого Генриха, вашего отца»<sup>2</sup>. Поскольку во Францию Кончини прибыл в 1600, а Генрих IV был убит в 1610 г., несомненно, французским Сеяном здесь объявляется Кончини, через два года после выхода «Французского Сеяна» закончивший свою жизнь так же бесславно, как и его римский образец.

Другим временщиком, отождествлявшимся современниками с Элием Сеяном, являлся кардинал Джулио Мазарини. В 1649 г. (в начале которого двор тайно покинул Пале-Рояль, парламент вынес постановление об изгнании Мазарини из страны, Париж был блокирован принцем Конде, а чуть позже, в августе, парламент ратифицировал акт об окончании гражданской войны, и Людовик XIV прибыл в столицу) издается сразу несколько сочинений, где Мазарини сопоставляется с Сеяном.

В «Отражении двух противопоставленных лиц» (Le Miroir a deux visages opposez) в связи с министром Мазарини упоминаются вышеназванный временщик при императоре Тиберии Сеян и советник императора Гонория Стилихон. Во «Властолюбии, или Портрете Элия Сеяна как персоне кардинала Мазарини» (L'ambitieux ou Le portraict d'Aelius Sejanus en la personne du cardinal Mazarin) эти персонажи сопоставляются напрямую. Надо понимать, что во Франции в первой половине XVII в. героев, претендующих на роль новых Сеянов, было несколько, и в глазах современников между ними наблюдалось несомненное сходство. В том же 1649 г. во Франции вышел памфлет, в котором описывается явление духа маркиза д'Анкра кардиналу Мазарини, и дух бывшего временщика упрекает временщика современного.

Вне всякого сомнения, причина столь частого упоминания Сеяна в сочинениях первой половины XVII в. заключается в отличном знакомстве европейских авторов с многократно издававшимися в то время «Анналами»



Тацита. Из этого источника авторы черпали сведения об истории взлета и падения столь напоминающего современных временщиков Сеяна (в предисловии к своей трагедии Бен Джонсон прямо ссылается на «Анналы»).

В Европе об Элии Сеяне помнили и в XVIII в. В январе 1772 г. был арестован, а в апреле того же года жестоко казнен фаворит датского короля Христиана VII немецкий врач Иоганн Фридрих Струензе. Среди многочисленных памфлетов, изданных его противниками и получивших самые необычные названия (как то «Сокрушение диавола из-за гибели его державы 17 января» или «Житие Струензе Пивная Кружка»), есть и брошюра «На гибель датского Сеяна»<sup>3</sup>. Из этого краткого и не претендующего на научную основательность экскурса следует, что в европейской литературе XVII–XVIII вв. Элий Сеян являлся одним из самых востребованных героев римской истории, идеальным прототипом современных авторам временщиков.

В России XVIII в. временщиков, потенциальных русских Сеянов, было более чем достаточно. На эту роль могли претендовать и Меншиков, и Бирон, и Потемкин. Однако русских сочинений, авторы которых видели бы черты Сеяна в своих соотечественниках, кажется, не появлялось. В изданной в самом начале XIX в. «Картине жизни и Военных деяний ... А.Д. Меньщикова, фаворита Петра Великого» сказано, что «Меньшиков будучи из ничего возвышен до первых достоинств в Государстве, мог бы без сомнения окончить жизнь свою со славою, если бы не обладала им самая безрассудная страсть любочестия, чтоб иметь потомков своих на Престоле – о сей-то камень многие любимцы подобно ему расшибались»<sup>4</sup>, но кто относится к числу этих любимцев, автор не указывает.

Иностранцы же, пишущие о России этого времени, новых Сеянов там обнаруживали и их называли. Так, в «Секретных записках о России» Ш. Массон отмечает, что после смерти Екатерины II известный своим варварством генерал-губернатор Петербурга Архаров «...был утвержден в прежних должностях и даже возведен в новые. Меж тем ропот честных людей и крики народа не смолкали. Поговаривали, что, когда Павел ехал на коронацию в Москву, весь путь его был вымощен прошениями, которые население подавало против этого нового Сеяна». Правда, по мнению Массона, Архаров становится новым Сеяном не как захвативший власть временщик, но как «человек или, скорее, дикий зверь», который «сделался известным с давнего времени своим варварством, достойным палача Атиллы»<sup>5</sup>.

Кажется, первым русским автором, вспомнившим о Сеяне, стал А.Н. Радищев. В части «Песни исторической», посвященной правлению императора Тиберия, он пишет: «Время, в царствии драгое, // Истоющая в сих утехах, // Исполнение своей власти // Злой тиран отдал Сеяну. // Сей, орудье его зверства, // Шел во власти и в тиранстве // Наравне с каприйским богом. // Погубив его семейство, // Он уж смелую десницу // На трепещуща тирана // К поражению возносит, // – Но сам пал...»<sup>6</sup>. В XVIII же столетии русский читатель находил имя Сеяна в «Мнениях пра-



воучительных на разные случаи с правилами и рассуждениями господина графа Оксенштиерна» (М., 1792) – в переводе «Pensées sur divers sujets de morales» (1736) шведского моралиста Ю.Т. Уксеншерны (J.T. Oxenstierna). В статье, в русской версии получившей название «О опасном положении временщиков», в частности, отмечается: «Ежели рассмотрим плачевный конец Аманаю, пагубную перемену Сежана, смерть Клитову, злоключение графа Ессекского в Англии, участь маршала Франции Данкра и бедствия других многих временщиков, злоключения претерпевших, коими истории наполнены, то невозможно не бояться такого счастья, которое состоит в искренней поверенности, какую вельможы подавать охотно готовы»<sup>7</sup>. Никакими комментариями переводчика этот фрагмент не сопровождается, об известном французскому читателю XVII в. сходстве между Сеяном и Кончини здесь, естественно, не говорится ни слова, а сам Элий Сеян назван Сежаном.

Отмечалось, что имя Сеяна упоминается русскими авторами в 20-х гг. XIX в.: К.Ф. Рылеев называет его в стихотворении 1820 г. «К временщику», где с Сеяном сопоставляется Аракчеев; А.С. Пушкин в письме от 24–25 июня 1824 г. П.А. Вяземскому рассказывает о своей ссоре с М.С. Воронцовым, которого отождествляет с Сеяном, а императора Александра – с Тиберием<sup>8</sup> («Тиберий рад будет придраться, а европейская молва о европейском образе мыслей графа Сеяна обратит всю ответственность на меня»<sup>9</sup>). В данном случае не так важно, на каком основании современники сопоставляют описываемую ими персону с Сеяном: временщик ли он, прибравший к рукам государственную власть, или жестокий градоначальник. Важно, что в какой-то момент его имя начинает фигурировать в текстах русских авторов.

Интерес к Сеяну в России 20-х гг. XIX в. может быть связан с неоднократно отмечавшимся всплеском интереса к тем же «Анналам» Тацита, где о преступлениях Сеяна рассказывается очень подробно. Упомянулось также, что в России Тацита знали достаточно давно, на него ссылаются В.Н. Татищев, однако особенно популярным он становится в декабристской среде, а первые переводы «Анналов» на русский язык появляются в самом начале XIX в.<sup>10</sup>

Русским читателям XVIII в. этот один из наиболее одиозных персонажей римской истории был известен мало, и падение Меншикова ассоциировалось у современников с падением куда более известного героя. В письме И.А. Черкасову Е.И. Пашков замечает: «Прошла и погибла суетная слава прегордаго Голиафа, которого бог сильною десницею сокрушил; все этому очень рады, и я, многогрешный, славя святую Троицу, пребываю без всякого страха, у нас все благополучно и таких страхов теперь ни от кого нет, как было при князе Меншикове». Однако дело, как представляется, не только в плохой осведомленности участников этой переписки.

В переводах сочинений древних авторов, выполненных в России в XVIII в. и посвященных римской истории, Сеян встречается нередко, и есть основания говорить о его репутации в глазах русской читательской



публики. Сеяна безусловно осуждают Тацит и Дион Кассий, но «Анналы», как отмечалось, были переведены поздно, а «Римские истории» не переводились вовсе. В то же время 1774 г. в России появляются переводы сочинений Светония и Веллея Патеркула, где отношение к Сеяну сформулировано не столь однозначно, как у Тацита или Диона.

Из книги Светония следует, что Сеян был всего лишь орудием в руках Тиберия, при помощи которого он хотел погубить детей Германика, «а внука своего, сына же Друзова Тиберия, утвердить на наследстве после себя в Империи»<sup>11</sup>. В свою очередь, в «Сокращенной Греческой и Римской истории» Веллея Патеркула русский читатель мог обнаружить апологию Сеяна:

«Редко случается, чтобы первые достоинством мужи не имели при себе великих людей, на которых бы могли возложить часть своих дел ... В самом деле великие дела требуют великих помощников: да в малых, хотя и не столько оные нужны ... Тиберий, последуя сим примерам, вознамерился особливо возложить на Елия Сеяна, которого еще теперь видим мы главнейшим его помощником ... Сила его тела соответствовала бодрости духа, сверх того был важен, но с приятностию, в веселости уподоблялся древним, трудолюбив, старателен, чего, однако, не показывал; ничего себе не присвоив, но чрез то самое все получал, ставил себе всегда ниже, нежели как другие, и скрывал под спокойным видом всегда заботящийся дух. Давно уже об нем такое мнение имеют государи и все граждане»<sup>12</sup>.

Правда, это описание сопровождается комментарием, содержащим ссылку на Тацита:

«Веллей почитает Сеяна наилучшим из всех граждан и наипочтеннейшим человеком в государстве; но послушаем Тацита, который нам оставил истинное его начертание и который темными красками, какими пишет сего министра, предает его вечному проклятию людей, как то говорит г. Галлиар ... Он родился в Вульсинии от Сея Стравона, Римского дворянина. Во младости прилепившись к Каию Цезарю, внуку Августа, привлек на себя обвинения, аки бы он за деньги склонился на блуд с Апикием, богатым и расточительным человеком. Потом разными коварствами так овладел Тиберием, что сей государь, скрывающийся от всего света, открывал ему все свои тайны, не столько по проворству Сеяна, ибо он сам от того погиб, сколько по гневу богов к Республике, которой он как во время своего пребывания в милости, так и при своем падении был пагубен. Он был к трудам приобывший, дерзкий, искусный самого себя скрывать, а других пятнать, гордый и льстец с наружи казался спокойным, а во внутри пожираем желанием царствовать, чего ради иногда был роскошен и щедр, а по большей части рачителен и бдителен, что не меньше порочно, когда под тем честолюбие скрывается»<sup>13</sup>.

По всей видимости, для русского читателя XVIII в., знакомого с деяниями Сеяна по переводным текстам, он однозначно отрицательным персонажем не был, и с этим обстоятельством связано отсутствие сочинений,



содержащих сопоставление современных временщиков с Сеяном. Ситуация изменилась после знакомства русских читателей с переводом Тацита.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Svar på den frågan: Hvilken varit större Konung antingen Gustaf Adolph I Sverige, eller Christian den IV I Danmarck / Våra Försök. Vol. 2. Stockholm, 1754. P. 146.

<sup>2</sup> Seianus François. Au Roy. Paris, 1615. P. 3

<sup>3</sup> Коган М.А. Просвещенный абсолютизм в Дании. Реформы Струензе: лекция. Л., 1972. С. 17.

<sup>4</sup> Картина жизни и Военных деяний российско-императорского генералиссима, князя Александра Даниловича Меншикова, фаворита Петра Великого. М., 1801–1803. С. 276.

<sup>5</sup> Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. Наблюдения француза, жившего при дворе, о придворных нравах, демонстрирующие незаурядную наблюдательность и осведомленность автора. М., 1996. С. 117.

<sup>6</sup> Радищев А.Н. Стихотворения. Л., 1975. С. 110.

<sup>7</sup> Мнения нравоучительные на разные случаи с правилами и рассуждениями господина графа Оксенштирна. М., 1792. С. 339.

<sup>8</sup> Готовцева А.Г., Киянская О.И. Сатира К.Ф. Рылеева «К временщику». Опыт историко-литературного комментария // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 297–340.

<sup>9</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1966. С. 92.

<sup>10</sup> Казанский Н.Н., Любжин А.И. Античная литература в культуре XVIII века // Русско-европейские литературные связи. XVIII век: энциклопедический словарь. СПб., 2008. С. 291.

<sup>11</sup> К. Светония Транквилла. Жизни двенадцати первых цесарей римских. СПб., 1774. С. 293.

<sup>12</sup> Веллея Патеркула сокращение Греческия и Римския истории. СПб., 1774. С. 317–320.

<sup>13</sup> Там же. С. 318–319.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Gotovtseva A.G., Kiyanskaya O.I. Satira K.F. Ryleeva “K vremenshchiku”. Opyt istoriko-literaturnogo kommentariya [Satire by K.F. Ryleev “To Favorites”. The Experience of Historical and Literary Comment]. *Voprosy literature*, 2010, no. 3, pp. 297–340. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kazanskiy N.N., Lyubzhin A.I. Antichnaya literatura v kul'ture XVIII veka [Antique Literature in the Culture of 18<sup>th</sup> Century]. *Russko-evropeyskie literaturnye*



svyazi. XVIII vek: entsiklopedicheskiy slovar' [Russian-European Literary Connections. 18<sup>th</sup> Century: Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 2008, p. 291. (In Russian).

#### (Monographs)

3. Kogan M.A. Prosveshchennyi absolyutizm v Danii. Reformy Struenze: lektsiya [Enlightened Absolutism in Denmark. Struenze's Reforms: Lecture]. Leningrad, 1972, p. 17. (In Russian).

**Михаил Юрьевич Люстров** – доктор филологических наук, профессор, профессор РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: русская литература XVII–XVIII вв., русско-скандинавские литературные связи в XVIII в.

E-mail: mlustrov@mail.ru

**Mikhail Lustrov** – Doctor of Philology, Professor, Professor of Russian Academy of Sciences (RAS); Professor of the Department of Russian Classical Literature History of the Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Research interests: Russian literature of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, Russian-Scandinavian literary relations in the 18<sup>th</sup> century.

E-mail: mlustrov@mail.ru



О.А. Богданова (Москва)

## МОТИВ «РАЯ НА ЗЕМЛЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

**Аннотация.** Цель статьи – представить аспект райского состояния «земли» в творчестве Ф.М. Достоевского, обусловленный влиянием на писателя древней восточно-христианской духовной традиции – исихазма. Для этого, во-первых, предпринят анализ главных семантических слоев концепта «земля» у писателя: фольклорного, ветхозаветного и новозаветного, во-вторых – очерчена история исихазма в русской культуре и указаны проводники исихастских воззрений в биографии автора «Братьев Карамазовых», в-третьих – выявлен милленаристский характер апокалиптики Достоевского. В результате сделан вывод о первостепенной роли в концепции писателя исихастского идеала «обожения» в качестве не только духовно-душевного, но и физического изменения человека и примыкающей к нему части мира уже здесь, в границах истории. Темы христианского хилиазма и «обожения» как возникновения островков рая на «земле» слиты у Достоевского воедино.

**Ключевые слова:** «рай на земле»; Достоевский; «земля»; православие; исихазм; хилиазм; милленаризм; «обожение».

O. Bogdanova (Moscow)

## The Motif “Paradise on Earth” in the Artistic Consciousness of F.M. Dostoevsky

**Abstract.** The article aims to provide a dimly lit aspect of the paradisiacal state of the “lands” in the works of F.M. Dostoevsky, due to the influence of the writer on ancient Eastern Christian spiritual tradition of Hesychasm. For this purpose, first, are analyzed the main semantic layers of the writer’s concept of “earth”: folklore, old Testament and new Testament, and secondly – is given the history of Hesychasm in Russian culture and the conductors Hesychast beliefs in the biography of the author of “The Brothers Karamazov”, the third – is identified millenarists character of Dostoyevsky’s apocalyptic. As a result is drawn the conclusion about the primary role in the conception of the writer of the Hesychast ideal of “theosis” as not only spiritual and emotional, but also physical changes of man and the adjoining part of the world here, within the boundaries of the history. Themes of Christian chiliasm and “theosis” as the appearance of the islands “Paradise on earth” merged in Dostoevsky’s works together.

**Keywords:** “heaven on earth”; Dostoyevsky; “earth”; Eastern Orthodoxy; the Hesychasm; chiliasm; millenarism; “theosis”.

В «великом пятикнижии» русского писателя мотив «рая на земле» является одним из ведущих – вспомним знаменитые строки из «Братьев Карамазовых», которые принадлежат брату старца Зосимы, духовно прозревшему перед смертью юноше Маркелу: «... жизнь есть рай, и все мы в

раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14, 262; здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений Достоевского даются в круглых скобках: первое число означает том, второе – страницы)<sup>1</sup>. Сам же иеросхимонах поучал: «... посмотрите кругом на дары Божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит нам только захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей...» (14, 272).

В библейской традиции «рай на земле» обычно понимается в двух смыслах: во-первых, в соответствии с ветхозаветной книгой «Бытие», повествующей о жизни Адама и Евы в Эдеме до грехопадения; во-вторых, исходя из новозаветного пророчества о «тысячелетнем царстве» праведников на земле во главе с Христом (Откр. 20: 2-8). В обоих случаях имеется в виду особое состояние сотворенной и устроенной Богом земли – изначально безгрешное в Эдеме, очищенное от греха и проклятия в хилиазме, – где ничто не мешает постоянному общению человека с его Создателем. Оба эти представления о «рае на земле» маркируют крайние, рубежные точки человеческой истории – начало и конец. Внутриисторическое наступление рая – на данной, наличной, преобразуемой одними человеческими усилиями земле – стало многовековой мечтой утопистов, социалистов и атеистов.

Концепт «земля» имеет у Достоевского, по меньшей мере, три семантических слоя: фольклорный, ветхозаветный и новозаветно-евангельский, – которые вступают друг с другом в сложные отношения взаимопроникновения и взаимодополнительности.

Фольклорный субстрат образа «земли» в творчестве писателя в значительной мере был раскрыт уже в первой половине XX в. в исследованиях Д.С. Мережковского, Вяч.И. Иванова, С.И. Смирнова, В.Л. Комаровича, Р.В. Плетнева, Г.П. Федотова, Л.А. Зандера и др.<sup>2</sup> При этом было установлено, что Достоевский опирался не только на древнеславянское языческое олицетворение и обожествление «матери-сырой земли», на Руси тождественное эллинскому культу Деметры<sup>3</sup>, но и на двоеверное полуязыческое-полухристианское, или народно-православное, сближение «земли» с Богоматерью, выраженное в апокрифах и духовных стихах русского народа<sup>4</sup>.

Ветхозаветных коннотаций (космический масштаб сотворенной Богом земли в книге «Бытие», земля как субстанция человеческого естества, «обетованная земля» и т.п.) касались в своих работах о Достоевском и других писателях, помимо многих вышеназванных авторов, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, а из сравнительно недавних, например, Г.Д. Гачев и В.И. Габдуллина<sup>5</sup>.

Однако особого внимания исследователей удостоились новозаветные смыслы интересующей нас лингвокультурной константы. Ведущая роль здесь, бесспорно, принадлежит работам Иванова «Евангельский смысл слова “земля”» (1909), «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”» (1914), «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1917),



где впервые были раскрыты главные аспекты знаменитой «софиологической формулы»<sup>6</sup> Достоевского: «Богородица – великая мать сыра земля есть» (10, 116). В разное время образ безвинно страдающей из-за человеческого грехопадения «земли», ждущей своего возвращения в первоначальное райское состояние, осмыслился также в работах Булгакова, Комаровича, Плетнева, Т.А. Касаткиной, О.А. Богдановой<sup>7</sup> и др.

Тем не менее, в реальной литературно-исследовательской практике все отмеченные семантические пласты рассматривались, как правило, в сочетании друг с другом, что, конечно же, обусловлено их взаимопроникновением в самих текстах Достоевского. Так, еще Вл.С. Соловьев, защищая писателя от нападок К.Н. Леонтьева, писал:

«И сама земля, по священному писанию и по учению Церкви, есть термин *изменяющийся*. Одно есть та земля, о которой говорится в начале книги Бытия, что она была невидима и неустроена и тьма вверху бездны, – и другое то, про которую говорится: Бог на земле явися и с человеки поживе, – и еще иное будет та новая земля, в ней же правда живет. Дело в том, что нравственное состояние человечества и всех духовных существ вообще вовсе не зависит от того, живут они здесь на земле или нет, а напротив, самое состояние земли и ее отношение к невидимому миру определяется нравственным состоянием духовных существ»<sup>8</sup>.

Из такого расширительного, динамического понимания выросло софийное восприятие «земли» – как в основе своей совершенного, не замутненного грехом Божьего творения, рая – в трудах Булгакова, Б.М. Энгельгардта, Федотова, Зандера, С.С. Аверинцева, А.Н. Паршина<sup>9</sup> и др.

Цель настоящей работы – представить аспект райского состояния «земли» в творчестве Достоевского, обусловленный влиянием на писателя древней восточно-христианской духовной традиции – исихазма. Поскольку всесторонний анализ учения и духовной практики исихазма не может быть проведен в небольшой статье, да и не входит в ее задачи, я ограничусь здесь обращением лишь к наиболее авторитетным исследователям исихастской традиции в России – И.М. Концевичу, архим. Киприану (Керну), Г.М. Прохорову, С.С. Хоружему, игум. И.Н. Экономцеву, а также к мнениям и наблюдениям П.А. Флоренского, Г.В. Флоровского, В.А. Котельникова и др. Представленная ими картина аутентична и вполне может служить историко-культурной основой литературоведческого исследования.

Итак, сначала кратко обозначим место исихазма в русской истории и культуре, обратившись к статье Хоружего, где ученый проводит разграничение духовной, религиозной и культурной традиций в России. *Духовная традиция*, возникшая как способ трансляции от поколения к поколению духовной практики мистико-аскетического православия, – это исихазм, который может быть понят как «актуальное онтологическое претворение» земного человеческого индивида в существо, причастное божественной воле (энергии). «Так получилось, что духовная традиция оказалась [в Рос-



сии] феноменом <...> *низовой культуры*. Монашеской, простонародной»<sup>10</sup>. Напомним, что «высокая» русская культура (и литература) XIX – начала XX в. была продуктом деятельности европеизированного «образованного сословия». Исихазм является частью более обширной *религиозной традиции*, включающей в себя, помимо установки «обожения» (т.е. «актуального изменения, претворения самой человеческой природы в Божественную, становления человека “богом по благодати”»<sup>11</sup>), также и установку «освящения» («сакрального санкционирования и закрепления тех или иных явлений, вещей, сторон земного миропорядка»<sup>12</sup>, в первую очередь церковной иерархии, власти и государства, и тем самым отделения их от остального, «профанного», мира и противопоставления ему). Если до XV в. включительно в русском православии в целом доминировала исихастская установка «обожения», на основе которой и сложился, в своей основе, тип русской духовности, сохраненный прежде всего православным русским простонародьем, то с XVI по XIX в. на первый план в русской религиозной традиции вышла установка «освящения», впоследствии породившая в Русской православной церкви «обрядовое» и противопоставленность мирской жизни.

Что же касается *культурной традиции*, то, по мнению Хоружего, «великая русская культура, которая создавалась последние три или два с половиной столетия (т.е. в «петербургский период» русской истории – *О.Б.*) <...> была чужда духовной традиции». В послепетровской России, считает ученый, в целом «не сложилось <...> сочувственно-примыкающего отношения двух традиций. А сложилась раздвоенность бытия. Сложилась конфликтность...»<sup>13</sup>.

Однако, на мой взгляд, расхождение духовной и культурной традиций в России Нового времени хотя и было доминирующим, но все же не тотальным явлением. Так, в 1860–1870-е гг. русская классика в лице Н.С. Лескова, Достоевского и др. обратилась к художественному исследованию истории, учения и быта Русской православной церкви. Началом «русского Ренессанса» конца XIX – начала XX в. игумен Иоанн Экономцев считает приезд Достоевского к старцу Амвросию Оптинскому в 1878 г.: «происходит памятная историческая встреча, лицом к лицу, исихазма и русской светской культуры»<sup>14</sup>. И все же приоритет в деле возвращения русской культуры «петербургского периода» к духовной традиции исихазма – за И.В. Киреевским: еще в 1840-е гг. известный славянофил, под руководством оптинского старца Макария, перевел на русский язык свод исихастских текстов – «Добротолубие»<sup>15</sup>. Добавим также, что в начале 1850-х гг. Оптину пустынь посещал Н.В. Гоголь. Да и А.С. Пушкин, по мнению некоторых исследователей, вполне мог видаться с Серафимом Саровским в начале 1830-х гг. и тем самым приобщиться к традиции исихазма<sup>16</sup>.

Одной из первых в российском литературоведении отметила в романистике Достоевского «сквозной мотив» «старчества», восходящий к исторической фигуре учителя исихазма XVIII в. св. Паисия Величковского, Р.Я. Клейман. «Старец Молдавский», доказывает исследовательница,



«причастен к творческой истории "Бесов" (Тихон – О.Б.), "Подростка" (Макар Долгорукий – О.Б.), "Братьев Карамазовых" (Зосима – О.Б.)»<sup>17</sup>. Источником сведений о св. Паисии, задолго до поездки в Оптинский монастырь в 1878 г., могло послужить для писателя «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле пострижника святыя горы Афонския инока Парфения», получившее в 1850–1860-е гг. широкий резонанс в русской общественной мысли. В нем имеется вставная новелла, повествующая о св. Паисии Величковском и его Нямецком монастыре в Молдавии. Вполне возможно, что Достоевский познакомился со «Сказанием» еще в Сибири; в начале 1860-х гг. писатель наверняка читал статьи А.А. Григорьева с многочисленными упоминаниями и высокими оценками «Сказания»; книга Парфения имела в библиотеке Достоевского, в 1867 г. он взял ее в зарубежную поездку.

Таким образом, влияние исихазма на творчество писателя могло происходить не только в результате непосредственного общения с оптинским старцем Амвросием, чтения мистико-аскетических текстов и наблюдения над простонародным духовным типом, но и под воздействием некоторых явлений русской литературы XIX в., прежде всего творчества старших славянофилов. «Исихастский след» у Достоевского можно найти уже в 1860-е гг. (например, в записи от 16 апреля 1864 г., сделанной у гроба первой жены – 20, 172–175). Связь образа князя Мышкина (роман «Идиот», 1868) с воззрениями исихастов обосновали Д.Л. Башкиров, В.А. Котельников<sup>18</sup>.

Соединение Церкви с миром, обращение ее к светской культуре – обычная практика исихазма. Так, Г.М. Прохоров четко выделяет в «исихастском движении» Византии и Руси конца XIV – начала XVI в. «общественно-политическую» стадию: «преодоление пропасти между монастырем и миром», постепенную «спиритуализацию мирского»<sup>19</sup>. О том, что «влияние старчества не ограничивается монастырскими стенами», а «распространяется далеко за их пределы», пишет, уже по отношению к XIX в., И.М. Концевич: «Будучи руководящим началом в духовно-нравственных проявлениях жизни и не только иноков, но и мирян», старчество «охватывает и вообще все проявления жизни, как духовные, так и мирские...»<sup>20</sup>. Отмечая с начала XIX в. восстановление в России «умного делания» и «старчества» (практических проявлений исихазма), о. Г. Флоровский считает неслучайным «перекрещивание» в Оптиной пустыни путей Гоголя и старших славянофилов, Леонтьева, Достоевского, Вл. Соловьева и Н.Н. Страхова, и даже Л.Н. Толстого<sup>21</sup>. Поскольку исихазм есть «общая антропологическая стратегия, цельный образ и метод самореализации человека в его бытийном назначении», то «коренная исихастская формула» – «монастырь в миру» – стала основой мировоззрения ряда светских культурных деятелей: Аксаковых, Киреевских, а также художественной антропологии позднего Достоевского («киночество в миру» Алеши Карамазова)<sup>22</sup>.

Именно Достоевский – единственный из больших русских писателей – воплотил в крупных художественных произведениях антропологическую концепцию<sup>23</sup> и культурные потенции исихазма. Об этом свидетельствуют



настойчивые размышления героя «Бесов» Кириллова: «Будет богом человек и переменится *физически*. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли, и все чувства (Курсив мой. – О.Б.)» (10, 94). Есть прямые указания на это и в черновых записях Достоевского: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку» (11, 184); «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови – злаки» (15, 246). В самом деле, исихастский идеал «обожения» предполагает не только духовно-душевное, но и *физическое* изменение человека уже здесь, на этой земле. По мнению архим. Киприана (Керна), «в святоотеческой литературе утвердился <...> взгляд на обожение христианина, как на реальное, существенное приобщение к Богу *всего* человеческого естества. Это не <...> кажущееся и не в переносном смысле понимаемое причастие всей психофизической природы человека Божеству, ее просветление, прославление, преображение. Так понимали это: преп. Макарий Великий, Каппадокийцы, св. Кирилл Александрийский, св. Максим Исповедник, св. Иоанн Дамаскин, преп. Симеон Новый Богослов (курсив мой. – О.Б.)»<sup>24</sup>. Раскрывая опыт мистико-аскетического православия и выражая присущее ему стремление к «земному раю христианства», П.А. Флоренский писал: «Если извращение человеческой природы (в результате грехопадения – О.Б.) влечет за собою извращение всей твари, а устройство человека (т.е. исихастское «целомудрие» и «обожение» – О.Б.) – устройство и твари, то у нас рождается вопрос о конкретных чертах этой оцеломудренной твари, т.е. тех *начатков райского состояния*, которых достигает подвижник уже теперь, в *этой* жизни, до всеобщего изменения мира. <...> Сходство человека с Богом именно в *теле* человеческом (курсив мой. – О.Б.)»<sup>25</sup>.

Итак, для автора «великого пятикнижия» исихазм открывал реальную, внутриисторическую возможность «рая на земле» уже не в утопически-социалистическом (идеал Достоевского-петрашевца 1840-х гг.), но в православно-церковном понимании. Возможность, обусловленную особым типом апокалиптики – упованием на постепенное, мирное, *некатастрофическое* наступлениерая, причем именно в России – наследнице православно-исихастской традиции, еще живой, как думалось Достоевскому, в простом народе. В черновых набросках к «Братьям Карамазовым» читаем: «Изменится плоть ваша. (Свет фаворский.) Жизнь есть рай, ключи у нас» (15, 245). Темы «обожения» и «рая на земле» слиты здесь воедино.

Все вышесказанное переключается с концепцией Энгельгардта, в соответствии с которой внешний мир мыслился Достоевским-романистом в трех планах: «среда», «почва», «земля». «Среда» – это эмпирическое социальное окружение героя. «Почва» – «совокупность органически создаваемой народной культуры со всеми противоречивыми стремлениями, с <...> хаотическим смешением добра и зла, с <...> жуткими провалами, с <...> косноязычной мудростью и диким изуверством», которая наиболее ярко воплощена в «карамазовщине». «Земля» – это тот прекрасный сад, который «взрастил Господь», взяв «семена из миров иных и посея[в] на



сей земле» (14, 290). По Энгельгардту, «среда», «почва» и «земля» – точки зрения, «с которых взирают на <...> мир герои»<sup>26</sup> Достоевского. Одна и та же реальность, в силу их духовного состояния, воспринимается ими по-разному. Таким образом, различие «земли» сквозь «среду» и «почву» – функция духовного зрения героев. «Земля» здесь, по сути дела, Святая Русь – рай, который сокрыт от нас из-за нашей греховности. Получается, что «почва» – это языческое состояние духа, а «земля» – христианское.

Так что не случайно в последнем романе Достоевского языческий «союз с землею», в который стремится вступить Дмитрий Карамазов, превосходится и поглощается «союзом» христианским, который осуществляет Алеша, включив в этот «союз» не только «землю», но и «небо». Вспомним, что перед знаменитой сценой целования «земли» Алеша удостоивается видения Христа. Ведь «земля» у Достоевского может стать искомым раем не сама по себе, даже не через Богородицу (что характерно для народного воззрения), но только через Христа. «Пусть наша земля нищая, – говорится в финале «Пушкинской речи», – но эту нищую землю “в рабском виде исходил, благословляя”, Христос» (26, 148). А в «Братьях Карамазовых» Зосима, при всей своей любви к «земле», утверждает, что «без драгоценного Христова образа пред нами, <...> погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом», род, который, замечу, жил на той же самой «земле». Итак, спасительной силой «земля» обладает не сама по себе, но благодаря «чувству соприкосновения своего таинственным миром иным» (14, 290).

Будущее наличной русской земли, «почвы», заметно волновало Достоевского периода «великого пятикнижия». Оно осмыслялось в свете апокалипсического пророчества о претворении реально-эмпирической «ветхой земли» падшего, по христианскому вероучению, мира – в «новую землю» блаженного, беспрепятственного Богообщения. Заревом Апокалипсиса окрашен роман «Идиот» (1868). Апокалипсический огонь опалает страницы «Бесов» (1870–1872). Однако окончательно, буквально по отношению к «русской земле» и народу катастрофических пророчеств писатель не применял. В наброске «Социализм и христианство» (записная тетрадь 1864–1865 гг.) Достоевский развил мысль об эволюционном, безболезненном переходе человечества от «патриархальности» – через «цивилизацию» – к «христианству», идеалу, достижимому «уж по одной логике, по одному лишь тому, что в природе все математически верно» (20, 194). И хотя в «Идиоте» автор осознал невозможность достижения «рая на земле» «по законам природы» (20, 173), т.е. в результате эволюционного развития, он уже здесь обретает видение «островков», «зерен» будущей «новой земли» именно в наличной «почве»: эти «зерна» и «островки» – Святая Русь, созидаемая «народом-богоносцем», исповедником истинного христианства – Православия. Сказался осваиваемый Достоевским в эти годы исихастский идеал «обожения». Поэтому сохранение связи героев из «образованного сословия» с родной «землей» – единственная надежда на их воскресение. «Вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна



фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия <...> помяните мое слово, сами увидите!» (8, 510) – этими словами Лизаветы Прокофьевны совсем не случайно завершается роман «Идиот». Уже в конце своего творческого пути (в 1877 г.), Достоевский устами Смешного человека утверждал: «...я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118). А в «Братьях Карамазовых» мотив спасительности «русской земли» и народа как носителя православного сознания только усиливается, несмотря на тревогу автора по поводу их современного духовно-нравственного состояния: «От народа спасение Руси <...> ибо сей народ – богоносец. <...> Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби...» (14; 285, 292), – читаем в духовном завещании старца Зосимы. Таким образом, апокалиптика Достоевского носит не столько катастрофический, сколько милленаристский (хилиастический) характер<sup>27</sup>.

Важно, что милленаризм Достоевского – в русле христианского, а не иудейского хилиазма. Последний возвещал о чувственно-историческом наступлении Царства Божьего на земле, внутри исторического времени. Собственно же христианский хилиазм, представленный в 20-й главе Откровения Иоанна Богослова в составе Нового Завета, в Православной церкви догматически не определен, о нем существуют лишь *мнения*<sup>28</sup>. «Православное богословие оставляет этот вопрос открытым»<sup>29</sup>. Поэтому я считаю возможным утверждать, что Достоевский в данном случае не выходил за границы православного вероучения – ведь «тысячелетнее царство» праведников на земле во главе с Христом он представлял себе как вневременное торжество Церкви.

Не что иное, как контаминация воззрений исихазма и христианского хилиазма, определило авторскую концепцию «рая на земле» в произведениях Достоевского. Исихастски ориентированные герои (архиерей Тихон, странник Макар Долгорукий, старец Зосима, Алеша Карамазов) создают вокруг себя островки рая, в которые постепенно вовлекаются другие люди, где возможны чудеса как физического исцеления (чудотворство Зосимы в монастыре), так и духовного преображения (Грушенька, мальчики – при соприкосновении с Алешей). Вспомним, что Алеша получает дар «обожения» окружающей жизни (т.е. преображения ее в очаги «рая на земле», что конкретно воплощается в создании общины мальчиков вокруг Илюшечки Снегирева) только после видения Каны Галилейской. Выбор Достоевским этого евангельского эпизода, конечно же, не случаен. Именно здесь впервые произошло чудо преображения *скудости* человеческой жизни – в *изобильную радость*, в обетованную «жизнь с избытком». И что наиболее важно для моего рассуждения – все это осуществилось в *земной*, эмпирической жизни обыкновенных *земных* людей. Бедная свадьба, пусть на время, превратилась, благодаря Христовой любви и силе, в уголок «рая на земле». Мне кажется, то же можно сказать и об избушке Снегиревых в «Братьях Карамазовых». Конечно, этот «рай на земле» пока неустойчив – из-за неполноты «обожения»: окончательной победы над смертью еще не произошло. Тем не менее, «воскрешение» замученной Жучки под видом



Перезвона, подготовленное Колей Красоткиным ради утешения Илюшечки, вполне можно интерпретировать в свете исихастско-хилиастических упований автора «Братьев Карамазовых».

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

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 14. С. 262.

<sup>2</sup> *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 244–247; *Иванов Вяч.И.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 140–141; *Смирнов С.И., проф.* Древнерусский духовник. М., 2004. С. 429–473; *Комарович В.Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII веков // Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР. Т. XVI. М.; Л., 1960. С. 98–104; *Плетнев Р.В.* Земля (из работы «Природа в творчестве Достоевского») // О Достоевском: сборник статей под ред. А.Л. Бема. Прага 1929/1933/1936. М., 2007. С. 153–155; *Федотов Г.П.* Полное собрание статей: в 4 т. Т. 3. Тяжба о России (Статьи 1933–1936 гг.). Париж, 1982. С. 236–239; *Зандер Л.А.* Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 38–42.

<sup>3</sup> *Комарович В.Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII веков // Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР. Вып. XVI. М.; Л., 1960. С. 24, 98–101; *Смирнов С.И., проф.* Древнерусский духовник. М., 2004. С. 443–446.

<sup>4</sup> *Михнюкевич В.А.* Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1994. С. 152–157.

<sup>5</sup> *Бердяев Н.А.* О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 155–167; *Булгаков С.Н.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 40–44; *Гачев Г.Д.* Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы: сб. к 75-летию М.М. Бахтина. Саранск, 1973. С. 119–120; *Габдуллина В.И., Островских В.Н.* Русская литература в контексте православной культуры. Барнаул, 2011. С. 85–93.

<sup>6</sup> *Зандер Л.А.* Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 49.

<sup>7</sup> *Булгаков С.Н.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 31–32; *Комарович В.Л.* Ненаписанная поэма Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Вып. 1. Пб., 1922. С. 189–192; *Плетнев Р.В.* Земля (из работы «Природа в творчестве Достоевского») // О Достоевском: сб. статей под ред. А.Л. Бема. Прага 1929/1933/1936. М., 2007. С. 153–154; *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 368–370; *Богданова О.А.* Концепт «земля» в творческом сознании Ф.М. Достоевского и культурных деятелей Серебряного века (Д.С. Мережковского, А.А. Блока, Вяч.И. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, Г.И. Чулкова) // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М., 2013. С. 101–102.

<sup>8</sup> *Соловьев Вл.С.* Собрание сочинений: в 10 т. 2-е изд. СПб., 1911–1914. Т. 3. С. 222–223.



<sup>9</sup> *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: созерцания и умозрения. М., 2001. С. 349, 402–403; *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.; М., 1924. С. 93–95; *Федотов Г.П.* Полное собрание статей: в 4 т. Т. 3. Тяжба о России (Статьи 1933–1936 гг.). Париж, 1982. С. 230–235; *Зандер Л.А.* Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 36–38; *Аверинцев С.С.* София-Логос: словарь. Киев, 2006. С. 398; *Паршин А.Н.* «Богородица – мать сыра земля...» (О трех лекциях в Московской Духовной академии) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2011. Вып. 5 (37). С. 72–78. (Сер. I: Богословие. Философия).

<sup>10</sup> *Хоружий С.С.* Духовная практика и духовная традиция. Концепт // ИСА. Институт синергийной антропологии. URL: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor\\_bilingua.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor_bilingua.pdf) (дата обращения 18.02.2016).

<sup>11</sup> *Хоружий С.С.* О старом и новом. СПб., 2000. С. 210.

<sup>12</sup> *Хоружий С.С.* О старом и новом. СПб., 2000. С. 212.

<sup>13</sup> *Хоружий С.С.* Духовная практика и духовная традиция. Концепт // ИСА. Институт синергийной антропологии. URL: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor\\_bilingua.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor_bilingua.pdf) (дата обращения 18.02.2016).

<sup>14</sup> *Экономцев Иоанн, игум.* Православие, Византия, Россия. М., 1992. С. 192.

<sup>15</sup> *Белова Т.П.* Исихазм и русская интеллигенция: история изучения и современный взгляд на проблему // Актуальные проблемы историографии отечественной интеллигенции. Иваново, 1996. С. 80.

<sup>16</sup> *Краваль Л.А.* Пушкин и преподобный Серафим // Духовный труженик. А.С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999. С. 51–53.

<sup>17</sup> *Клейман Р.Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 172–173.

<sup>18</sup> *Башикиров Д.* Пространство слова в романе Достоевского «Идиот»: исихазм и творчество Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 17. М., 2003. С. 181–182; *Котельников В.А.* Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М., 2002. С. 291–292.

<sup>19</sup> *Прохоров Г.М.* Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР. Т. XXXIV. Л., 1979. С. 9, 16.

<sup>20</sup> *Концевич И.М.* Стяжание Духа Святого в путях Древней Руси. М., 1993. С. 2.

<sup>21</sup> *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 391.

<sup>22</sup> *Хоружий С.С.* О старом и новом. СПб., 2000. С. 232–234.

<sup>23</sup> *Хоружий С.С.* «Братья Карамазовы» в призме исихастской антропологии // Достоевский и мировая культура. Вып. 25. М., 2009. С. 13–56; *Котельников В.А.* Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М., 2002. С. 118.

<sup>24</sup> *Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 393–394.

<sup>25</sup> *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. М., 2007. С. 230, 248.

<sup>26</sup> *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.; М., 1924. С. 92–93.

<sup>27</sup> *Котельников В.А.* Апокалиптика и эсхатология у Достоевского // Русская



литература. 2011. № 3. С. 51–67.

<sup>28</sup> Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 368–434.

<sup>29</sup> Мень А.В. Библиологический словарь: в 3 т. Т. 3. М., 2002. С. 353.

## References

### (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanov Vyach.I. Religiya Dionisa [The Religion of Dionysus]. *Voprosy zhizni*, 1905, no. 7, pp. 140–141. (In Russian).
2. Berdyaev N.A. O novom religioznom soznanii [About the New Religious Consciousness]. *Voprosy zhizni*, 1905, no. 9, pp. 155–167. (In Russian).
3. Parshin A.N. “Bogoroditsa – mat’ syra zemlya...” (O trekh lektsiyakh v Moskovskoy Dukhovnoy akademii) [“The Virgin – mother damp earth...” (Three Lectures at the Moscow Theological Academy)]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta*, Series: 1: Theology and Philosophy, 2011, no. 5 (37), pp. 72–78. (In Russian).
4. Kotelnikov V.A. Apokaliptika i jeshatologija u Dostoevskogo [Apocalypitics and eschatology in Dostoevsky]. *Russkaya literatura*, 2011, no. 3, pp. 51–67. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Komarovich V.L. Kul’t roda i zemli v knyazheskoy srede 11–13 vekov [The Cult of Race and Land in the Princely Environment of the 11–13 Centuries]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury IRLI AN SSSR* [Works of Ancient Russian Literature Department of the Institute of the Russian literature Academy of Sciences of the USSR]. Moscow; Leningrad, 1960, vol. 16, pp. 98–104. (In Russian).
6. Pletnev R.V. Zemlya (iz raboty “Priroda v tvorchestve Dostoevskogo”) [Earth (from “Nature in the Works of Dostoevsky”)]. *O Dostoevskom: sbornik statey pod red. A.L. Bema* [About Dostoevsky: A Collection of Articles Edited by A.L. Bem]. Praga 1929/1933/1936. Moscow, 2007, pp. 153–155. (In Russian).
7. Komarovich V.L. Kul’t roda i zemli v knyazheskoy srede 11–13 vekov [The Cult of Race and Land in the Princely Environment of the 11–13 Centuries]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury IRLI AN SSSR* [Works of Ancient Russian Literature Department of the Institute of the Russian literature Academy of Sciences of the USSR]. Moscow; Leningrad, 1960, vol. 16, pp. 24, 98–101. (In Russian).
8. Gachev G.D. Kosmos Dostoevskogo [Dostoevsky’s Space]. *Problemy poetiki i istorii literatury: sbornik k 75-letiyu M.M. Bakhtina* [Problems of Poetics and Literary History: The Collection for the 75th Anniversary of M.M. Bakhtin]. Saransk, 1973, pp. 119–120. (In Russian).
9. Komarovich V.L. Napisannaya poema Dostoevskogo [Unwritten Poem by Dostoevsky]. *Dostoevskiy. Stat’i i materialy* [Dostoevsky. Articles and Materials]. Petersburg, 1922, vol. 1, pp. 189–192. (In Russian).
10. Pletnev R.V. Zemlya (iz raboty “Priroda v tvorchestve Dostoevskogo”) [Earth (from “Nature in the Works of Dostoevsky”)]. *O Dostoevskom: sbornik statey pod red. A.L. Bema* [About Dostoevsky: A Collection of Articles Edited by A.L. Bem]. Praga

1929/1933/1936. Moscow, 2007, pp. 153–154. (In Russian).

11. Bogdanova O.A. Kontsept “zemlya” v tvorchestvom soznanii F.M. Dostoevskogo i kul’turnykh deyateley Serebryanogo veka (D.S. Merezhkovskogo, A.A. Bloka, Vyach.I. Ivanova, F. Sologuba, A. Belogo, G.I. Chulkova) [The Concept “Earth” in the Creative Mind of F.M. Dostoevsky and Cultural Figures of the Silver Age (D.S. Merezhkovskiy, A.A. Blok, Viach.I. Ivanov, F. Sologub, A. Belyy, G.I. Chulkov)]. *F.M. Dostoevskiy i kul’tura Serebryanogo veka: traditsii, traktovki, transformatsii* [F.M. Dostoevsky and the Culture of the Silver Age: Tradition, Interpretation, Transformation]. Moscow, 2013, pp. 101–102. (In Russian).

12. Engel’gardt B.M. Ideologicheskii roman Dostoevskogo [Dostoevsky’s Ideological Novel]. *F.M. Dostoevskiy. Stat’i i materialy* [F.M. Dostoevsky. Articles and Materials]. Leningrad; Moscow, 1924, vol. 2, pp. 93–95. (In Russian).

13. Khoruzhiy S.S. Dukhovnaya praktika i dukhovnaya traditsiya. Kontsept [Spiritual Practice and Spiritual Tradition. The Concept] // ISA. Institut sinerghiynoy antropologii [ISA. Institute of Synergetic Anthropology]. Available at: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor\\_bilingua.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor_bilingua.pdf) (accessed 18.02.2016). (In Russian).

14. Khoruzhiy S.S. Dukhovnaya praktika i dukhovnaya traditsiya. Kontsept [Spiritual Practice and Spiritual Tradition. The Concept] // ISA. Institut sinerghiynoy antropologii [ISA. Institute of Synergetic Anthropology]. Available at: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor\\_bilingua.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/07/hor_bilingua.pdf) (accessed 18.02.2016). (In Russian).

15. Belova T.P. Isikhazm i russkaya intelligentsiya: istoriya izucheniya i sovremennyy vzglyad na problemu [Hesychasm and the Russian Intelligentsia: History of Studies and Modern View on the Problem]. *Aktual’nye problemy istoriografii otechestvennoy intelligentsii* [Actual Problems of Historiography of National Intelligentsia]. Ivanovo, 1996, p. 80. (In Russian).

16. Kraval’ L.A. Pushkin i prepodobnyy Serafim [Pushkin and St. Seraphim]. *Dukhovnyy truzhenik. A.S. Pushkin v kontekste russkoy kul’tury* [Spiritual Worker. A.S. Pushkin in the Context of Russian Culture]. St. Petersburg, 1999, pp. 51–53. (In Russian).

17. Bashkirov D. Prostranstvo slova v romane Dostoevskogo “Idiot”: isikhazm i tvorchestvo Dostoevskogo [Space Words in the Novel of Dostoevsky “Idiot”: Hesychasm and Creative Work of Dostoevsky]. *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura* [Dostoevsky and World Culture]. Moscow, 2003, vol. 17, pp. 181–182. (In Russian).

18. Prokhorov G.M. Kul’turnoe svoeobrazie epokhi Kulikovskoy bitvy [Cultural Identity in the Era of the Battle of Kulikovo]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. IRLI AN SSSR* [Works of Ancient Russian literature Department of the Institute of the Russian literature Academy of Sciences of the USSR]. Leningrad, 1979, vol. 34, pp. 9, 16. (In Russian).

19. Khoruzhiy S.S. “Brat’ya Karamazovy” v prizme isihastskoy antropologii [“The Brothers Karamazov” in the Prism of Hesychast Anthropology]. *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura* [Dostoevsky and World Culture]. Moscow, 2009, vol. 25, pp. 13–56. (In Russian).

20. Engel’gardt B.M. Ideologicheskii roman Dostoevskogo [Dostoevsky’s Ideological Novel]. *F.M. Dostoevskiy. Stat’i i materialy* [Dostoevsky. Articles and



Materials]. Leningrad; Moscow, 1924, vol. 2, pp. 92–93. (In Russian).

(Monographs)

21. Merezhkovskiy D.S. *L. Tolstoy i Dostoevskiy. Vechnye sputniki* [L. Tolstoy and Dostoyevsky. Eternal Companions]. Moscow, 1995, pp. 244–247. (In Russian).
22. Smirnov S.I., prof. *Drevnerusskiy duhovnik* [Ancient Russian Confessor]. Moscow, 2004, pp. 429–473. (In Russian).
23. Fedotov G.P. *Polnoe sobranie statey: v 4 t. T. 3. Tyazhba o Rossii (Stat'i 1933–1936 gg.)* [The Full Collection of Articles: in 4 vols. Vol. 3. The Battle of Russia (Articles 1933–1936)]. Paris, 1982, pp. 236–239. (In Russian).
24. Zander L.A. *Tayna dobra (problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)* [The Mystery of Goodness (Goodness in the Works of Dostoevsky)]. Frankfurt on the Main, 1960, pp. 38–42. (In Russian).
25. Smirnov S.I., prof. *Drevnerusskiy duhovnik* [Ancient Russian Confessor]. Moscow, 2004, pp. 443–446. (In Russian).
26. Mikhnyukevich V.A. *Russkiy fol'klor v khudozhestvennoy sisteme F.M. Dostoevskogo* [Russian Folklore in Art System of F.M. Dostoevsky]. Chelyabinsk, 1994, pp. 152–157. (In Russian).
27. Bulgakov S.N. *Sochineniya: v 2 t. T. 1* [Works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1993, pp. 40–44. (In Russian).
28. Gabdullina V.I., Ostrovskikh V.N. *Russkaya literatura v kontekste pravoslavnoy kul'tury* [Russian Literature in the Context of Orthodox Culture]. Barnaul, 2011, pp. 85–93. (In Russian).
29. Zander L.A. *Tayna dobra (problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)* [The Mystery of Goodness (Goodness in the Works of Dostoevsky)]. Frankfurt on the Main, 1960, p. 49. (In Russian).
30. Bulgakov S.N. *Sochineniya: v 2 t. T. 1* [Works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1993, pp. 31–32. (In Russian).
31. Kasatkina T.A. *O tvoryashhey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [About the Creative Nature of the Word. The Ontological Reality of Words in the Works of F.M. Dostoevsky as the Basis of "Realism in the Highest Sense"]. Moscow, 2004, pp. 368–370. (In Russian).
32. Solov'ev V.I.S. *Sobranie sochineniy: v 10 t. T. 3* [Collected Works: in 10 vols. Vol. 3]. 2<sup>nd</sup> ed. St. Petersburg, 1911–1914, pp. 222–223. (In Russian).
33. Bulgakov S.N. *Svet nevecherniy: sozertsaniya i umozreniya* [Unfading Light: Contemplation and Speculation]. Moscow, 2001, pp. 349, 402–403. (In Russian).
34. Fedotov G.P. *Polnoe sobranie statey: v 4 t. T. 3. Tyazhba o Rossii (Stat'i 1933–1936 gg.)* [The Full Collection of Articles: in 4 vols. Vol. 3. The Battle of Russia (Articles 1933–1936)]. Paris, 1982, pp. 230–235. (In Russian).
35. Zander L.A. *Tayna dobra (problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)* [The Mystery of Goodness (Goodness in the Works of Dostoevsky)]. Frankfurt on the Main, 1960, pp. 36–38. (In Russian).
36. Averintsev S.S. *Sofiya-Logos: slovar'* [Sophia-Logos: Dictionary]. Kiev, 2006, p. 398. (In Russian).
37. Khoruzhiy S.S. *O starom i novom* [On the Old and New]. St. Petersburg, 2000,



- p. 210. (In Russian).
38. Khoruzhiy S.S. *O starom i novom* [On the Old and New]. St. Petersburg, 2000, p. 212. (In Russian).
39. Ekonomtsev Ioann, igumen. *Pravoslavie, Vizantiya, Rossiya* [Orthodoxy, Byzantium, Russia]. Moscow, 1992, p. 192. (In Russian).
40. Kleyman R.Ya. *Skvoznye motivy tvorchestva Dostoevskogo v istoriko-kul'turnoy perspektive* [Through Motives of Dostoevsky's Work in Historical and Cultural Perspective]. Kishinev, 1985, pp. 172–173. (In Russian).
41. Kotel'nikov V.A. *Pravoslavnye podvizhniki i russkaya literatura. Na puti k Optinoy* [Orthodox Ascetics and Russian Literature. On the Way to the Optina]. Moscow, 2002, pp. 291–292. (In Russian).
42. Kontsevich I.M. *Styazhanie Dukha Svyatogo v putyakh Drevney Rusi* [The Acquisition of the Holy Spirit in the Ways of Ancient Russia]. Moscow, 1993, p. 2. (In Russian).
43. Florovskiy G.V. *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Vilnius, 1991, p. 391. (In Russian).
44. Khoruzhiy S.S. *O starom i novom* [On the Old and New]. St. Petersburg, 2000, pp. 232–234. (In Russian).
45. Kotel'nikov V.A. *Pravoslavnye podvizhniki i russkaya literatura. Na puti k Optinoy* [Orthodox Ascetics and Russian Literature. On the Way to the Optina]. Moscow, 2002, p. 118. (In Russian).
46. Kiprian (Kern), arkhim. *Antropologiya sv. Grigoriya Palamy* [The Anthropology of St. Gregory Palamas]. Moscow, 1996, p. 393–394. (In Russian).
47. Florenskiy P.A. *Stolp i utverzhdenie istiny: opyt pravoslavnoy teoditsei* [The Pillar and Ground of the Truth: Experience of Orthodox Theodicy]. Moscow, 2007, pp. 230, 248. (In Russian).
48. Bulgakov S.N. *Sochineniya: v 2 t. T. 2* [Essays: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow, 1993, pp. 368–434. (In Russian).
49. Men' A.V. *Bibliologicheskii slovar': v 3 t. T. 3* [Bibliological Dictionary: in 3 vols. Vol. 3]. Moscow, 2002, p. 353. (In Russian).

**Ольга Алимовна Богданова** – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

**Olga Bogdanova** – Doctor of Philology, senior research fellow at Gorky Institute of world literature of the Russian Academy of Sciences.

Research interests: fiction prose of the turn of 19–20 centuries; the oeuvre and biography of F.M. Dostoevsky, reception of the heritage of the writer in the late 19 – early 20 centuries; history of dostoevskian; Russian prose of the turn of 20–21 centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Ю.В. Кленова (Самара)

## КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ И.П. РАПГОФОМ РОМАНА А.А. ВЕРБИЦКОЙ «КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ»

**Аннотация.** В статье рассматривается случай креативной рецепции произведения, когда «творческий читатель» вмешался в работу писателя и оказал влияние на создаваемый им текст. В исследовании сопоставлены сюжетные линии двух романов – «Побежденные» И.П. Рапгофа и «Ключи счастья» А.А. Вербицкой, которые соотносятся как продолжение и первоисточник. Вопрос изложен в свете теории креативной рецепции текста. Значимость работе придает тот факт, что произведения изданы в 1909–1913 гг. и в настоящее время являются библиографической редкостью.

**Ключевые слова:** текст; креативная рецепция; Анастасия Вербицкая; Ипполит Рапгоф; граф Амори.

Yu. Klenova (Samara)

## Ippolit Rapgof's Creative Reception of the Novel "Keys to Happiness" by Anastasia Verbitskaya

**Abstract.** The article deals with the case of the creative reception, when "creative reader" intervened in the writer's work and influenced the text. The study compared the storylines of two novels – "The Won" by I.P. Rapgof and "Keys to Happiness" by A. Verbitskaya that correlate as a continuation and source. The issue is set out in the light of the theory of the creative reception of the text. It is interesting to note that novels were published in 1909–1913 and stay inaccessible to many Russian readers and researchers nowadays.

**Key words:** text; creative perception; Anastasia Verbitskaya; Ippolit Rapgof; Earl Amori.

Проблема фальсификации литературных произведений, неразрывно связанная с литературоведческой категорией автора, становится особенно актуальной при активизации социальных процессов. Текущие или назревающие в обществе перемены вызывают у поэтов и писателей реакцию, которая требует новых форм для диалога с читателем. Так, в определенные исторические периоды возрастает число литературных «подделок» (Е.Л. Ланн обозначал этим термином все тексты, написанные одним лицом и приписываемые другому<sup>1</sup>), вводящих в заблуждение цензоров, созданных ради самоутверждения авторов или служащих иным целям. Особенно явным этот процесс стал в Серебряном веке, который Д.М. Магомедова охарактеризовала следующим образом:

«Трудно назвать в русской истории второй такой же краткий период, в который произошло бы столько исторических событий, оказавших беспрецедентное

влияние на всю человеческую историю (две войны и три революции за тридцать лет!). <...> Ни один из предыдущих периодов нашей литературы не знал такого количества литературных имен, не знал такого быстрого достижения известности, таких головокружительных книгопродавческих успехов. Получается впечатление настоящего калейдоскопа»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX–XX вв. некоторые литераторы пытались выдать за произведения классиков собственные творения: продолжение стихотворения «Когда владыка ассирийский...» С.П. Бобров приписывал А.С. Пушкину, а Б.А. Садовский утверждал, что его стихотворение «Солнышко село. Тюремной решетки...» принадлежит Н.А. Некрасову. В Серебряном веке получили известность вымышленные авторы: под именем Козьмы Пруткова публиковались тексты А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых, а за образом таинственной испанки Черубины де Габриак скрывалась поэтесса Елизавета Дмитриева.

Большинство случаев фиктивного авторства связаны с явлением литературной мистификации, которую И.Л. Попова определяет как сообщение, цель которого – эстетический и/или жизнетворческий эксперимент; текст или его фрагмент, действительный автор которого утаивает свою причастность к его порождению, приписывая авторство подставному лицу, реальному или вымышленному<sup>3</sup>. Исследователь разделяет литературную мистификацию и плагиат, который заимствует чужое слово, не ссылаясь на автора; литературную мистификацию и псевдонимию, когда автор обращается к фиктивному имени при создании одного или нескольких текстов, но не использует его как свое единственное творческое имя; литературную мистификацию и стилизацию, которая ставит задачу скрыть имя не автора, а того литератора, чей стиль имитируется.

Однако существуют случаи фиктивного авторства, которые трудно классифицировать; одним из них является написанный И.П. Рапгофом роман «Побежденные» – продолжение известного в 1900-е гг. многотомника А.А. Вербицкой «Ключи счастья». Писатель использовал имя своей коллеги, но сделал это хитроумным способом, не нарушив ни закона, ни приличий – название произведения было сформулировано как «Побежденные. Роман с послесловием графа Амори. Окончание романа "Ключи счастья" Вербицкой». Рапгоф определенно имел намерение ввести в заблуждение поклонников писательницы и продать свою книгу под видом ее произведения, однако своей причастности к роману он не утаивал – налицо отсутствие основного признака литературной мистификации. Применительно к роману «Побежденные» также нельзя говорить о псевдонимии: объективно Рапгоф не подписывался именем Вербицкой и не скрывал своей личности: его творческое имя наряду с истинным использовалось даже в повседневной жизни – по свидетельствам современников, букинисты обращались к Рапгофу не иначе как к графу Амори<sup>4</sup>. Роман «Побежденные» не является и стилизацией произведения «Ключи счастья», доказательства чему мы приведем далее.





Роман «Побежденные» обладает рядом уникальных характеристик: это текст-продолжение, ориентированный на читателей, знакомых с первоисточником, и не решающий авторских задач в отрыве от него. Однако полностью осмыслить финал оригинального произведения также невозможно, не будучи знакомым с романом Рапгофа: опубликованный в момент, когда писательница еще продолжала трудиться над «Ключами счастья», текст «Побежденных» повлиял на ее творческий замысел. Таким образом, произведения состоят в диалоге, и с учетом этого факта особое значение для исследования приобретает актуальная сегодня теория креативной рецепции текста.

Прежде всего, необходимо отметить, что перу Рапгофа принадлежат несколько продолжений популярных русских романов. Кроме «Побежденных» (1912), писатель издал книги «Финал. Роман из современной жизни. Окончание произведения “Яма” А.И. Куприна» (1913) и «Возвращение Санина» (1914).

Авторы оригинальных произведений по-разному реагировали на действия Рапгофа. А.И. Куприн был оскорблен – как отмечает Д. Невская, история подстегнула писателя, и он сам взялся заканчивать «Яму»<sup>5</sup>. В случае с М.П. Арцыбашевым его бурной реакции не могло последовать в силу ряда причин. Книга Рапгофа вышла через шесть лет после романа «Санин», который, к тому же, имел открытый финал. К 1914 г. Арцыбашев успел пережить нападки критиков и цензоров, судебные процессы и гонения. Его роман, как пишет И.Р. Жиленко, породил течение подражателей, названное «арцыбашевщиной», – к ним исследователь относит А.Ф. Даманскую, Е.А. Нагородскую, О. Миртова<sup>6</sup>. Произведение Рапгофа было издано, когда популярность оригинала уже пошла на спад, и, по большому счету, осталось незамеченным. А.В. Бурлешин предполагает, что граф Амори взялся за продолжение романа «Санин», надеясь воспользоваться успехом пьесы «Ревность» (1913) и заработать на самом имени М.П. Арцыбашева<sup>7</sup>.

Как отнеслась к альтернативному финалу «Ключей счастья» Анастасия Вербицкая, свидетельств не сохранилось. Однако в двух последних томах ее романа, написанных после выхода «Побежденных» Рапгофа, отчетливо прослеживается его влияние. Соображения графа Амори, которого Д. Невская назвала санитаром безнравственной литературы, стали одной из причин, заставивших А. Вербицкую пересмотреть свое учение о новом человеке, новой женщине, которое лежало в основе ее романа. В окончании произведения происходит резкий поворот к нормам общественной морали, отчего финал выглядит недостоверным в той картине мира, которая была создана писательницей в предыдущих томах.

Жизнь Мани Ельцовой, главной героини романа «Ключи счастья», представлена как восхождение на башню – это метафора личной свободы. Она состоит в том, чтобы оставаться собой, презрев все, что сковывает, – устои общества и собственные порабощающие чувства: любовь, жалость. Один из героев романа, мыслитель Ян Сицкий, провозглашает право каждого человека следовать своим мечтам и страстям, не думая о последстви-



ях для других людей. Не бояться общественного мнения, не следовать шаблонам и слушать только веления своего сердца – в этом писательница видит ключи счастья, или ключи к освобождению. Однако в ее романе есть адресованные женщинам строки, к которым не привык патриархальный российский читатель начала XX в.: «Идите дорогой, которую вы выбрали! Не бойтесь быть одинокой! Пусть гибнет из-за любви к вам тот, кого вы разлюбите! Все равно, будет ли он носить название мужа или любовника! Идите дальше, следуя голосу крови. Пусть не дрогнет ваша душа от стыда или раскаяния!»<sup>9</sup>.

И. Рапгоф вступает с писательницей в полемику, превратив одного из протагонистов, Марка Штейнбаха, в свое альтер-эго. В разговоре с Маней Штейнбах указывает ей на слишком узкое, буквальное понимание философского учения: «Ян проповедовал отречение плоти от духа, в том смысле, чтобы духовная жизнь наша шла своим чередом, а наши желания не заполняли бы душу, а были бы только физическими явлениями. У тебя же, Маня, страсть заполняет все существо. Объекты страсти меняются с головокружительной быстротой»<sup>10</sup>. (Далее текст приводится по тому же изданию, с указанием страниц в скобках после цитат). В послесловии к «Побежденным» Рапгоф поясняет свою позицию: «Некоторые писатели и писательницы, не создавая новой морали, взяли за уничтожение, или, по крайней мере, за расшатывание вековых основ. Они стремятся освободить женщину от каких-то несуществующих цепей рабства, проповедуют свободу половых общений и рекомендуют женщинам и девушкам искать своего счастья, игнорируя существующие взгляды на порядочность» (с. 221). Граф Амори поднял тему ответственности писателя перед обществом: «Сколько разбитых жизней, сколько разочарований создает подобное лжеучение! В особенности это опасно там, где имеется дело с половыми инстинктами, будить которые в беспринципном направлении уже не ошибка писателя, не промах, а порою даже преступление» (с. 223). В завершение Рапгоф отмечает, что к таким выводам его подтолкнул полувековой жизненный опыт – намек на «незрелость» Вербицкой, которой в тот момент уже исполнился 51 год.

В итоге романистка выбирает неожиданно горький и приземленный финал, не оставляя места для фантазии читателя. Встретившись годы спустя с Николаем Нелидовым, главной любовью своей жизни, Маня понимает тщетность попыток освободиться от чувства к нему: «Я узнала радость творчества, радость борьбы и победы. Я добилась независимости и богатства. И, Боже мой! До чего я бедна и жалка сейчас! Все мои сокровища оказались простыми булыжниками», – говорит героиня<sup>11</sup>. Осознав непреодолимую силу своей любви и невозможность ее игнорировать, Нелидов, образцовый помещик и семьянин, идет на самоубийство. Маня тоже уходит из жизни, воспринимая свой поступок как избавление, конец своего тяжелого пути. Штейнбах остается жив и бежит за границу. Таким образом, писательница ставит крест на своем учении о новой женщине, хотя в четвертой книге романа такого финала ничто не предвещало, напротив,



Вербицкая обещала обнаружить в своей героине сверхсущество, стремящееся к власти над миром: «Вот она – женщина! Из века чуждая, из века враждебная... Непонятая никем загадка. Стихийная, темная сила... В ней наше счастье... Но не в ней ли и гибель всех возможностей? <...> Не она ли жестоким смехом смеется над тем, кто лежит в пыли и наступает ногой на грудь побежденного? Цепки ее руки и жадны ее уста... Она – символ рода. И враг личности... Берегись ее, идущий вперед!»<sup>11</sup>.

В версии Рапгофа Маня и Нелидов решают сбежать вместе за границу, но в последний момент их обнаруживает жена Нелидова, Катя Лизогуб. Она прямо на перроне стреляет себе в висок, что провоцирует у Мани обострение психического заболевания, уже погубившее мать героини. Врачи объясняют Штейнбаху, что Мане осталось жить несколько месяцев, и тот решается на самоубийство, поскольку, как пишет Амори, в нем не осталось веры, и в душе Марка царил непроглядная тьма. Вот какой итог подводит автор: «Жизнь вошла в свою колею и победила своим роком строптивые натуры, стремившиеся вопреки судьбе создать новые идеалы, пробить брешь в вековых дебрях» (с. 220).

Правдоподобие, свойственное роману Амори, фактически заставило Вербицкую отказаться от хэппи-энда. Оба произведения заканчиваются трагично, и это – немногое, что роднит книги между собой, хотя писатели располагали одним и тем же исходным материалом. Объяснение этому обнаруживается в одной из работ Н.Д. Тамарченко, где он исследует специфику нарратологического события. Демонстрируя различия сюжетологии и нарратологии, литературовед использует понятие «автора-творца»<sup>12</sup>. Он пишет о том, что в обеих литературоведческих дисциплинах личность автора рассматривается как первооснова, на которой базируется построение всего художественного текста. На примере романов «Побежденные» и «Ключи счастья», действительно, можно убедиться, что расхождение писателей во взглядах способно породить кардинальные различия в текстах. Так, Вербицкая оставляет в живых Штейнбаха, олицетворение здравомыслия и терпения. Рапгоф делает ставку на интеграцию в социум: в его романе невредимым остается Нелидов, патриархальный сельский помещик – представитель сословия, которое в тот момент было экономической и социальной опорой страны.

Роман-продолжение «Побежденные» – редкий случай в литературе, когда автор использовал в качестве первоисточника не завершённое произведение и не писательский труд, по какой-либо причине не получивший финала. В распоряжении И.П. Рапгофа имелся промежуточный вариант – на момент создания и публикации «Побежденных» из шести томов «Ключей счастья» было написано четыре. В этом виде роман Вербицкой можно отнести к незаконченным – но с оговоркой, что это верно только по отношению к конкретному отрезку времени, 1912 г. В этом интервале «Ключам счастья» присуще важнейшее свойство незаконченных текстов, обнаруженное Е.В. Абрамовских, – это отсутствие очевидного финала не по замыслу автора, а в силу сложившихся обстоятельств. Таким образом, в



данной работе мы можем опираться на теорию креативной рецепции незаконченных произведений, представленную Е.В. Абрамовских<sup>13</sup>.

В предложенной исследователем типологии креативной рецепции незаконченных текстов роман Амори является реконструкцией, антитетичной авторскому замыслу, строящейся на привнесении субъективного момента в интерпретацию. Е.В. Абрамовских отмечает, что такие варианты дописывания могут нейтрализовать творческий потенциал оригинального текста, что произошло с «Ключами счастья» и чему автор не смогла воспрепятствовать.

И. Рапгоф не ставил задачи раскрыть потенциал текста предшественницы, он испытывал потребность высказаться самому. Граф Амори не подражал Вербицкой, не пытался создать стилизацию, хотя в финансовом плане это было целесообразно, поскольку привлекло бы больше читателей. Так, роман А.А. Вербицкой – это образец женской прозы, которую А.М. Шабанова определяет как социальный феномен, репрезентирующий новые законы реальности, где женщина выступает как субъект переживания<sup>14</sup>. Зачастую исследователи приравнивают понятия «женский роман», «любовный роман», «розовый роман»<sup>15</sup>, подразумевая, что в таких произведениях важная роль отводится любовным переживаниям, и это в полной мере можно отнести к книге «Ключи счастья». В романе «Побежденные» И.П. Рапгофа гендерная составляющая уходит на второй план, произведение в большей степени тяготеет к реалистическим, как их определил Р.О. Якобсон: близко передающим действительность, правдоподобным<sup>16</sup>. Поясним эту мысль на примере диалога Мани и Нелидова, который является важным событием в обеих книгах.

Так, в версии Амори диалог изображен буднично, как если бы происходил в реальности: встретившись на улице после нескольких лет разлуки, герои едут в гостиницу, где обнимаются и дают волю слезам, заказывают шампанское и фрукты, пьют, разговаривают по душам, а после разъезжаются. Обмениваясь незамысловатыми фразами, герои выясняют, почему они не смогли прийти к примирению. Всплывает давняя недомолвка – встретив Штейнбаха, Николенька не решился поговорить в Венеции с беременной Маней: «А ты полагал, что я о тебе не думал. Но когда я видел, что предан, что вместо тебя встретил Штейнбаха, я понял, что ты окончательно отреклась от меня. Тогда я покорился судьбе. Покойная мать настаивала, люди уговаривали, и... я женился на Кате» (с. 168). Амори, используя диалог персонажей, представляет свою трактовку их характеров – например, таким представлен читателю Нелидов в восприятии Мани: «Нет, Николенька, я научилась понимать людей. Ты груб, ты, если хочешь, не особенно умен и проницателен, но ты цельная натура, не исковерканная жизнью и вечным развратом» (с. 170).

Текст Вербицкой насыщен романтическими переживаниями: у героев происходят два свидания на фоне сельского пейзажа, в сгущающихся сумерках. Фразы героев сначала состоят из отрывочных восклицаний: «Ах... Вы никогда не простите мне эту низость!»; «Как могла я проклинать тебя?»



Ты дал мне мое дитя. И не надо тебе ни страдать, ни каяться...»<sup>17</sup>. (Далее текст приводится по тому же изданию, с указанием страниц в квадратных скобках после цитат). Затем персонажи пытаются разговаривать, но никакой ясности в их отношениях не наступает. «Не знаю... Не знаю ничего.. Я точно ослеп... Ничего впереди не вижу. Только одна мысль меня жжет и терзает. О, Мари! Быть вдвоем с тобой.. среди безмолвной ночи.. держать тебя у моего сердца... Видеть тебя опять покорную, любящую, в слезах... моей, моей безраздельно...», – говорит Нелидов [с. 256]. Изображаемый накал чувств провоцирует читателя на сильные эмоции, при этом суть многостраничных описаний можно выразить одной фразой: герои вновь испытывают страстные чувства и, как следствие, растерянность.

Амори, наоборот, избегает недосказанности и в изобилии приводит мелкие подробности, что в итоге наносит ущерб тексту. Так, в эпизоде, где Нелидов ждет встречи с Маней, не говорится о чувствах героя, но детально описаны его дела в тот день:

«Дойдя до Невского, он свернул на Морскую и направился в банкирский дом Вавельберга. “Вот 25 тысяч рублей, – сказал он одному из служащих. – Прошу аккредитив на Берлин, на всю сумму”. “Это в другом отделении”, – сказал почтенный господин за решеткой, указывая на соседнюю комнату. Десять минут спустя Нелидов отошел от решетки и бережно положил аккредитив в бумажник. Вернувшись, Нелидов распорядился о паспорте. Он зашел к куаферу, затем заказал обед и живые цветы для стола» (с. 193).

Для женского романа такое бытописание, не содержащее никакого подтекста, избыточно и неприемлемо.

Хотя произведение Амори можно в целом назвать манифестом против идей, высказанных в «Ключах счастья» Вербицкой, автор продолжения был обязан, образно говоря, играть на ее поле – таковы объективно существующие механизмы рецепции текста и, тем более, «внутрицеховой рецепции» (термин М.В. Загидуллиной). Е.В. Абрамовских указывает, что в подобных случаях наиболее актуален такой механизм читательского восприятия, как конституирование смысла, или конкретизация, когда происходит заполнение лакун, «пустых мест» незаконченного текста. В качестве примера приведем эпизод, где Рапгоф додумывает биографию драматурга Гаральда, о котором Вербицкая в четвертом томе «Ключей счастья» высказывается как о герое-любовнике байронического склада. Граф Амори изображает его сыном зубного врача Гарсмана, который выучился за счет благотворителя и любил поднимать женщин на смех, притворившись влюбленным. Это был ответ писателя-еврея на антисемитские выпады Вербицкой, которые она допускала в отношении Штейнбаха и его родственников. Сам Штейнбах в романе «Побежденные» выступает как альтер-эго Рапгофа: из схематически изображенного персонажа, удел которого – безропотно страдать, Марк превращается в главного героя, внутренняя жизнь которого играет в романе «Побежденные» главную роль. Мы наблюдаем



в действии другой механизм читательского восприятия – идентификацию, которую Е.В. Абрамовских описывает как самоотождествление читателя с литературным персонажем. Здесь нет противоречия: писатель, создавший продолжение романа, – это, прежде всего, творческий читатель.

Анастасия Вербицкая имела немалое мужество, чтобы опубликовать после текста Рапгофа свою версию финала романа, хотя ей пришлось пойти на изменения вплоть до издательской стороны вопроса. Изначально писательница предполагала выпустить не шесть томов, а пять, на что прямо указала в четвертой части «Ключей счастья» под названием «На высоте» – на форзаце значилось: «роман в пяти частях». Однако после публикации Амори последний том она разбила на два издания с одинаковым названием, полемизирующим с версией И.П. Рапгофа: «Победители и побежденные». Это не оставляет никаких сомнений в том, что А. Вербицкая была хорошо знакома с альтернативным вариантом продолжения своего романа.

Инцидент не остался незамеченным в писательской среде, пародист и критик А.А. Измайлов даже посвятил ему строки в произведении «Среди богов» в сборнике «Осиновый кол»:

И пала смиренно Вербицкая ниц...  
Отныне ты, росс, беспечален:  
Кто ныне ни бросит начатых страниц, –  
Финал будет их гениален...<sup>18</sup>

Любопытно, что негласное противостояние А. Вербицкой и И. Рапгофа продолжилось и после; взяв за основу автобиографию писательницы, граф Амори год спустя издал книгу-памфлет «Любовные похождения m-me Вербицкой: новая женщина», свидетельств отношения к которому Анастасии Алексеевны история также не сохранила.

Подводя итог, отметим, что роман «Побежденные» представляет собой нетипичное продолжение литературного произведения, когда автор ставил задачу дискредитировать идеи предшественника и добился желаемого, используя при этом жесткие методы работы с чужим текстом: Рапгоф «перекраивал» характеры персонажей и наделял их удобными ему качествами, открыто занимался морализаторством и обличал чуждые ему взгляды. Е.В. Абрамовских писала о том, что существуют конгениальные варианты завершения текста, выходящие на более сложные уровни рецепции. На примере романа «Побежденные» мы наблюдаем обратную ситуацию, текст-продолжение проигрывает оригиналу: если в «Ключах счастья» Вербицкой одновременно развивается множество сюжетных линий, Рапгоф ограничивается основными; он не вводит в текст новых персонажей, избегает развернутых портретных характеристик и пейзажных зарисовок, а также отступлений, посвященных искусству, – даже описания модных нарядов, которые привлекали многих читательниц, в книге Рапгофа отсутствуют.



Специфические черты произведения «Побежденные» открывают новое поле для исследований в рамках теории креативной рецепции текста: диалог, в который вступают авторы продолжения и первоисточника на страницах своих романов, приводит к более глубокому осмыслению не только данных текстов, но и всего творчества авторов в целом. Рассмотренное нами взаимовлияние произведений А.А. Вербицкой «Ключи счастья» и И.П. Рапгофа «Побежденные» позволяет говорить о новых аспектах литературоведческой проблемы фиктивного авторства – особых пограничных случаях, классификация которых представляется затруднительной.

Кроме того, исследование творчества А.А. Вербицкой и И.П. Рапгофа открывает новые перспективы для научных работ, связанных с литературой и историей рубежа XIX – начала XX вв.: роман «Ключи счастья», изъятый из советских библиотек и опубликованный в 1990-е гг. с многочисленными купюрами, как и его продолжение «Побежденные», потерявшее без оригинала свою актуальность, содержат множество данных о реалиях российского общества конца XIX – начала XX вв.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ланн Е.Л. Литературная мистификация. М.; Л., 1930.

<sup>2</sup> Магомедова Д.М. Русская литература конца XIX – начала XX вв. М., 2005. С. 3. URL: [http://users.unimi.it/tempus/mat\\_ts/document1.pdf](http://users.unimi.it/tempus/mat_ts/document1.pdf) (дата обращения 25.01.2016).

<sup>3</sup> Попова И.Л. Литературная мистификация (к постановке проблемы) // Методология и методика историко-литературного исследования. Рига, 1990. С. 33–35.

<sup>4</sup> Карпов Н.А. Болото Серебряного века. URL: [http://nasledie-rus.ru/red\\_port/001201/phphufkb](http://nasledie-rus.ru/red_port/001201/phphufkb) (дата обращения 25.11.2015).

<sup>5</sup> Невская Д. Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори. «Финал. Окончание произведения «Яма» А.И. Куприна») // Literature, folklore, arts. Scientific papers. Riga, 2006. С. 82.

<sup>6</sup> Жиленко И.Р. Из истории создания романа М. Арцыбашева «Санин» // Вісник СумДУ. 2007. № 1. С. 99–103. (Филология).

<sup>7</sup> Бурлешин А.В. Книга о том, как Санин овладел массами и почему осталась масса недовольных // Новое литературное обозрение. 2011. № 6 (112). С. 408–433.

<sup>8</sup> Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман-дайджест. Т. 1. СПб., 1993. С. 68.

<sup>9</sup> Рапгоф И.П. Побежденные. Роман с послесловием Графа Амори. Окончание романа «Ключи счастья» А. Вербицкой. СПб., 1912. С. 7.

<sup>10</sup> Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман-дайджест. Т. 2. СПб., 1993. С. 469.

<sup>11</sup> Вербицкая А.А. Ключи счастья. Ч. 4. На высоте. М., 1912. С. 234.

<sup>12</sup> Тамарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты) // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium/rggu/ru/article.html?id=2027585> (дата обращения 25.11.2015).

<sup>13</sup> Абрамовских Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченных произведений (на материале дописывания незаконченных произведений А.С. Пушкина). Челябинск, 2006.



<sup>14</sup> Шабанова А.М. Феномен «женской прозы» в русской литературе 90-х годов XX века // Вектор науки ТГУ. 2013. № 2 (24). С. 374.

<sup>15</sup> Вайнштейн О.Б. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303–331.

<sup>16</sup> Якобсон Р.О. О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387–393.

<sup>17</sup> Вербицкая А.А. Победители и побежденные. Вып. 2. Ч. 2. Окончание романа «Ключи счастья». М., 1913. С. 244–245.

<sup>18</sup> Измайлов А.А. Осинный кол. Книга пародий и шаржа (2-й томик «Кривого зеркала»). Петроград, 1915. С. 78.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Zhilenko I.R. Iz istorii sozdaniya romana M. Artsybasheva “Sanin” [From History of Creation of the Novel “Sanin” by M. Artsybashev]. *Visnyk SumDU*, Series: Philology, 2007, no. 1, pp. 99–103. (In Russian).

2. Burlashin A.V. Kniga o tom, kak Sanin ovladel massami i pochemu ostalas' massa nedovol'nykh [The Book of Sanin who Took Power Over the Masses and Why Many Remained Displeased]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2011, no. 6 (112), pp. 408–433. (In Russian).

3. Tamarchenko N.D. Problema sobytiya v literaturnom proizvedenii (suzhetologicheskiye i narratologicheskiye aspekty) [Event Problem in the Literary Work (Plotline and Narratological Aspects)]. *Narratorium*, 2011, no. 1–2. Available at: <http://narratorium/rggu/ru/article.html?id=2027585> (accessed 25.11.2015). (In Russian).

4. Shabanova A.M. Fenomen “zhenskoy prozy” v russkoy literature 90 godov XX veka [The Female Prose Phenomenon in Russian Literature of 1990s]. *Vektor nauki Tol'yatinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 2 (24), p. 374. (In Russian).

5. Vainshtein O.B. Rozovy roman kak machina zhelaniy [Romance Novel as a Wish Song]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 22, pp. 303–331. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Popova I.L. Literaturnaya mistifikatsiya (k postanovke problemy) [The Literary Mystification (to the Problem)]. *Metodologiya i metodika istoriko-literaturnogo issledovaniya* [Methodology and Methods of Historical and Literary Studies]. Riga, 1990, pp. 33–35. (In Russian).

7. Nevskaya D. Problema dialogichnosti “sozdayushego” i “sozdannogo” tekstov (Graf Amori. “Final. Okonchanie proizvedeniya “Yama” A.I. Kouprina”) [The Problem of Dialogue of “Creating” and a “Created” Texts of Pulp Novel Count Amory “The End of the Novel by A. Kouprin “The Hole”]. *Literature, Folklore, Arts. Scientific Papers*. Riga, 2006, p. 82. (In Russian).

8. Yakobson R.O. O khudozhestvennom realizme [On Realism in Art]. *Yakobson R.O. Raboty po poetike* [Essays on Poetic Theory]. Moscow, 1987, pp. 387–393. (In Russian).



Russian).

(Monographs)

9. Magomedova D.M. *Russkaya literatura kontsa XIX – nachala XX vekov* [Russian Literature of the Early Twentieth Century]. Moscow, 2005, p. 3. Available at: [http://users.unimi.it/tempus/mat\\_ts/document1.pdf](http://users.unimi.it/tempus/mat_ts/document1.pdf) (accessed 25.01.2016). (In Russian).

10. Grashenkova I.N. *Kino Serebryanogo veka. Russkiy kinematograf 10h godov, kinematograf russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20h godov* [Silver Age of Russian Cinema. Russian Cinematograph of 1910s and since October Revolution]. Moscow, 2005, pp. 38–39. (In Russian).

11. Abramovskikh E.V. *Phenomen kreativnoy retseptii nezakonchennykh proizvedeniy (na materiale dopisyvaniya nezakonchennykh proizvedeniy A.S. Pushkina)* [Phenomenon of Creative Perception of Incomplete Works (On a material of incomplete fragments by A. Pushkin)]. Chelyabinsk, 2006. (In Russian).

**Юлия Викторовна Кленова** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

Научные интересы: массовая литература, русская литература начала XX в., женский роман.

E-mail: klenovayv@gmail.com

**Yuliya Klenova** – postgraduate student of the Department of Russian and Foreign Literature and Literature Teaching Methodology, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities (SSASSH).

Research areas: mass literature, early 20<sup>th</sup> century Russian literature, women's novel.

E-mail: klenovayv@gmail.com



Ю.А. Рыкунина (Москва)

**НАБОКОВ И МЕРЕЖКОВСКИЙ:**

**о возможном полемическом подтексте «Приглашения на казнь»**

**Аннотация.** В статье показан пародийный пласт романа В. Набокова «Приглашение на казнь», связанный с именем Д.С. Мережковского. Автор исследует отсылки Набокова к произведениям Мережковского, а также к фактам его биографии; ключом к пониманию этого полемического контекста становится, по мнению автора, предпринятый Мережковским перевод стихотворения Бодлера «Приглашение к путешествию». Исследователь приходит к выводу, что Мережковский и его проза послужили для Набокова удобной пародийной мишенью в тот период, когда он переосмысливал основные принципы своей романной поэтики.

**Ключевые слова:** Владимир Набоков; Дмитрий Мережковский; роман; исторический роман; массовая литература.

Yu. Rykunina (Moscow)

**Nabokov and Merezhkovsky:**

**On the Possible Polemic Subtext of “Invitation to a Beheading”**

**Abstract.** The paper discusses the parodical plan of V. Nabokov's novel “Invitation to a Beheading” dealing with the name of D.S. Merezhkovsky. The author examines Nabokov's allusions to Merezhkovsky's prose and to the facts of his biography. One of the keys to this polemic subtext is Merezhkovsky's translation of Baudelaire's poem “Invitation to the Voyage”. The author comes to the conclusion, that Merezhkovsky and his prose was for Nabokov a convenient object for parody at the period he reconsidered the main principles of his poetics.

**Key words:** Vladimir Nabokov; Dmitry Merezhkovsky; novel; historical novel; mass literature.

Несмотря на то, что исследователи предпринимали попытки сопоставлять творчество Набокова и Мережковского<sup>1</sup>, эта проблема не была подробно изучена в контексте полемики Набокова с существующими традициями. Не претендуя в настоящей работе на исчерпывающее и всестороннее решение данной задачи, мы попробуем выявить некоторые любопытные отсылки в одном из главных русских романов Набокова и объяснить их значение в свете различных высказываний Набокова о литературе. Литературные взаимоотношения двух знаковых для русской литературной эмиграции фигур, ярких представителей ее старшего и младшего поколений, сами по себе являются показательными – в том числе и для понимания особенностей трансформации русской прозы в первой половине XX в.

Личных отношений между ними практически не существовало, хотя Набоков и бывал в Париже, где с конца 1920 г. жили Мережковские. Главным, что определило характер этих «отношений» в 30-е гг., был, очевидно,



факт поддержки Зинаидой Гиппиус Георгия Иванова, написавшего уничижительный отзыв о Набокове в первом номере журнала «Числа». З. Гиппиус писала: «Иные времена, иные места, – и посмотрите: сравнительно мягкая, только прямая, заметка Г. Иванова, да еще о таком посредственном писателе, как Сирин, вызывает... бурю негодования. <...> Даже Ходасевич не удержался, а он, при его тонком литературном чутье, уж, конечно, не очарован столь неприятно “сделанным” романом, как “Защита Лужина”»<sup>2</sup>.

Известно также, что Зинаида Гиппиус отвергла стихи 16-летнего Набокова и, как он пишет в воспоминаниях, «просила передать мне, пожалуйста, что я никогда, никогда писателем не буду»<sup>3</sup>. Брайан Бойд упоминает о встречах Набокова с Мережковскими в Париже: в октябре 1932 г. во время приезда Набокова в Париж, они мимоходом виделись у И. Фондаминского, причем между ними «повеяло холодком» и писатели разошлись «в разные стороны»<sup>4</sup>; 15 февраля 1936 г. они выступали на одном литературном вечере в Париже<sup>5</sup>; наконец, перед самым отъездом Набоковых в Америку, они встретились у Керенского: как отмечает Бойд, к этому времени Набоков «помирился с Гиппиусом»<sup>6</sup>.

Обратимся теперь непосредственно к литературным пересечениям. Как показали работы А.А. Долинина, для изучения прозы Набокова важны не только поиски очередных подтекстов и аллюзий, но и выявление того контрастного фона, от которого он отталкивался, тех традиций, с которыми он полемизировал. Кажется очевидным, что Д.С. Мережковский был для Набокова воплощением абсолютно чуждых взглядов как на литературу, так и на историю.

Надо сказать, что историософская проблематика стояла в центре интеллектуальных дискуссий 1920-х гг. Тема кризиса европейской культуры и ее скорого упадка затрагивалась европейскими и русскими писателями и мыслителями (Т. Манн, Г. Гессе, О. Шпенглер, Н. Бердяев, Андрей Белый, Вяч. Иванов и др.). Для русской мысли, начиная со славянофилов, идея гибели Запада фактически никогда не переставала быть предметом рефлексии; новое звучание она получила в литературе эмиграции<sup>7</sup>. Не вдаваясь в настоящей статье в анализ различных историософских концепций, укажем на то, что Мережковский в своей книге «Тайна Запада. Атлантида – Европа» (1930) предрекал скорую гибель человечества (не только Запада) – его самоистребление в огне грядущей войны.

Со второй половины 1920-х гг. Набоков вел полемику с философией историзма. Эта проблема рассматривалась в статье А.А. Долинина о берлинских докладах Набокова<sup>8</sup>, а также в его работе «Клио смеется последней»<sup>9</sup>; философские основания набоковского «антиисторизма» были исследованы в работе А.Б. Блюмбаума о Набокове и Бергсоне<sup>10</sup>. В опубликованном Долининым докладе «On Generalities» («Об обобщениях») Сирин, в частности, издевался над разговорами «о влияниях, идеях, течениях, периодах, эпохах» и говорил, что «рулетка истории не знает законов»<sup>11</sup>. По-видимому, эта проблематика останется для него актуальной и в 1930-е гг.; его также будут возмущать попытки схематизировать историю,



найти в ней закономерности: «К счастью, закона никакого нет; было так, а могло бы быть иначе», – напишет Набоков в повести «Соглядатай» (1930).

В период создания «Приглашения на казнь» (1935–1936; далее ПНК), казалось бы самого политизированного из его русских романов, Набоков сообщает Ходасевичу о том, как ему невыносимы речи о «современности», о послевоенном беспокойстве и религиозном возрождении; о том, что в этой идейности он видит «стадность», характерную для прошлого века; о том, что пишет свой роман и не читает газет<sup>12</sup>.

Обостренное внимание к современности, «послевоенное беспокойство» и размышления о «религиозном возрождении» были как раз свойственны Мережковским, что проявилось, в частности, в книгах Мережковского 1920–1930-х гг.: «Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1923), «Тайна Запада. Атлантида – Европа», «Иисус Неизвестный» (1932–1934), а также в статьях Гиппиус на политические темы, публиковавшихся в эмигрантской периодике. Вместе с тем «стадность», политизированность, партийность, идеологический подход к литературе, – все это ассоциировалось с кругом Мережковских. Характерен и важен для настоящей статьи тот факт, что в рецензии на сборник «Литературный смотр» (1939), редакторами которого значились Гиппиус и Мережковский, Набоков скажет: «Странная, очень странная затея, лично мне ее оттенок знаком и дорог, как принадлежащий тому миру, который показан в “Приглашении на казнь”»<sup>13</sup>.

Выпады против историософской позиции Мережковского встречаются и в романе «Дар», и в рецензиях 30-х гг. Противоположность взглядов двух писателей на историю объясняется тем, что Набоков, как показано в упомянутой статье Блюмбаума, опирался на антимеханистическую философию Бергсона, основанную на идее непрерывности; Мережковский же, очевидно, находился под влиянием концепции исторического развития, сформулированной Гегелем, с ее делением на эпохи.

Но Мережковский для Набокова не только чуждый мыслитель, но еще и, по-видимому, несостоятельный писатель, плохой беллетрист. Приведем фрагмент из письма Набокова Алданову:

«Ваша статья о Мережковском [имеется в виду некролог Алданова Мережковскому, опубликованный во втором номере «Нового журнала» за 1942 г. – Ю.Р.] мне очень понравилась. Я люблю сливочное мороженое. Мне его безмудрый слог всегда был противен, а духовно это был евнух, охраняющий пустой гарем. Очень редко случалось, что его серое слово принимало легкий фиолетовый оттенок... А “Леорнардо” [так в тексте! – Ю.Р.] такой же вздор, как “Князь Серебряный”»<sup>14</sup>.

В ПНК, этом рубежном для Набокова романе, можно увидеть пародийные отсылки как к биографии Мережковского, так и к его произведениям. По мнению исследователей и комментаторов, в романе пародируются некоторые образцы «тюремной» литературы<sup>15</sup>. Одним из вероятных объектов пародии для Набокова послужила та часть романа Мережковского «14 декабря» (третьей части трилогии «Царство Зверя»; роман впервые



напечатан в 1918, в Париже издан в 1921 г.), которая посвящена пребыванию главного героя, декабриста Валериана Голицына, в одиночной камере Петропавловской крепости. Параллель между фигурами Цинцинната и Мережковского, о которой мы скажем ниже, а также связь между ПнК и «14 декабря» была выявлена А.В. Успенской<sup>16</sup> (надо заметить, что в этой работе акцент сделан на «общем», т.е. на творческих связях Набокова и Мережковского, на их «близости» как представителей одной культурной эпохи). Исследовательница также указывает на черты сходства дневника готовящегося к казни С.И. Муравьева-Апостола со словами Цинцинната<sup>17</sup>. Однако многие любопытные параллели, так же как и их пародийный смысл, остались вне внимания Успенской.

Итак, у Мережковского присутствует подробное описание камеры, мотив изобретения азбуки, мотив ожидания неизбежной казни, – все это встречаем и в ПнК; однако эти черты свойственны «тюремной» литературе в целом. Попробуем рассмотреть другие переключки и выявить глубинные основания этого пародийного пласта.

Как кажется, одним из важных элементов «мережковского» подтекста в романе явилась чрезвычайно характерная для Набокова игра с именами. Так, добродетельную жену главного героя у Мережковского зовут Маринька (от Мария) – Набоков же травестирует этот образ: комически неверная жена Цинцинната носит имя Марфинька, что отсылает к евангельскому противопоставлению Марии и Марфы и, возможно, пародирует пристрастие Мережковского к различным антиномиям (духа и плоти, земного и небесного, Бога и Зверя и т.п.). Марфинька работала на «маленькой фабрике», где она «целилась ниткой в игольное ушко»<sup>18</sup>; ср. слова Мариньки у Мережковского: «Куда вы, туда и я. Видите, иголка и нитка? Куда иголка, туда и нитка»<sup>19</sup>. В трагикомической сцене тюремного свидания Цинцинната с Марфинькой (прибывающей вместе с семьей, своим «молодым человеком» и мебелью) на ней «выходное черное платье»; в аналогичной сцене тюремного свидания у Мережковского читаем: «Только теперь он заметил, что она (Маринька – *Ю.П.*) в черном платье и в черной шляпке с траурным вуалем»<sup>20</sup> (это траур по бабушке). Продолжая тему имен, можно предположить, что прозвище Цин-Цин, которым Марфинька называет Цинцинната, содержит фонетическую отсылку к фамилии Голицын.

В одиночной камере герой Мережковского, подобно Цинциннату, все время просит оставить его одного. Наибольшее раздражение вызывает у него сентиментальный священник отец Петр – «чувствительный плут», как про себя называет его Голицын. Петр выражает желание подружиться с узником, называя себя другом и духовным отцом заключенных: «Вам же добра желают, а вы себя и других мучаете»<sup>21</sup>, – говорит он Голицыну. Можно предположить, что благодушный отец Петр «превращается» у Набокова в зловещую фигуру назойливого и сентиментального палача, м-сье Пьера, пытающегося подружиться с будущей жертвой. Заметим, что оба эти персонажа спроецированы на образ Великого Инквизитора из романа Достоевского.



В романе Мережковского не раз повторяется утверждение «конфирмация – декорация» (в том смысле, что приговор отменят); у Набокова это утверждение буквализировано – казнь оказывается обставлена как декорация («плоские деревья», «обломки позлащенного гипса», «картонные кирпичи».

Возможным ключом ко всей этой игре является заглавие романа, содержащее, по нашему предположению, весьма злую пародию на Мережковского. Источником заглавия, как уже указывалось<sup>22</sup>, вероятно, является стихотворение Бодлера «Приглашение к путешествию». Связь между мотивами «приглашения на казнь» и «приглашения к путешествию» «закреплена» Набоковым в позднейшем рассказе «Облако, озеро, башня» (1937), в котором именно приглашение к путешествию оборачивается для главного героя приглашением на казнь, о чем он сам говорит<sup>23</sup>.

Бодлеровское «Приглашение к путешествию» (*L'invitation au voyage*, 1854) – одно из самых важных для Набокова стихотворений; оно присутствует в его прозе, начиная с русских романов и рассказов и заканчивая «Адой». Очевидно, что оно лежит в подтексте ПнК: в частности, к нему отсылает противопоставление «тут» и «там» (как указывают исследователи, эта отсылка усилена в английском варианте романа, где в соответствующем пассаже использовано французское наречие «là-bas», встречающееся в стихотворении Бодлера<sup>24</sup>). При этом хорошо известно, как Набоков, сторонник переводов буквальных, относился к неудачным переводам своих любимых стихов (высказывания Набокова о вольных поэтических переводах приведены, в частности, в работе Г.М. Утгофа о Набокове и переводчице Роберте Лоуэлле<sup>25</sup>). Между тем именно с этим бодлеровским стихотворением – вернее, с его неудачным переводом (который впервые был опубликован в № 3 журнала «Вестник Европы» за 1885 г.) – связан значимый эпизод в биографии Мережковского, отраженный в мемуарах и дневниках. К.А. Кумпан указала на существенную разницу между бодлеровским оригиналом и страдающим банальностью переводом Мережковского<sup>26</sup>. Эта банальность позже ощущалась не только современниками Мережковского, но и им самим. Итак, в книге «Встречи» Владимир Пяст пишет:

«Он (Мережковский – *Ю.П.*) вспомнил свои старые переводы из Бодлера. Прошло двадцать пять лет с тех пор, как он начал “пятнадцатилетним мальчишкой” печататься. И вот иногда, к великой его скорби, ему теперь на дворах приходится слышать шарманку, под аккомпанемент которой чей-нибудь детонирующий голос громко выпевает:

Голубка моя  
Умчимся в края,  
Где все, как и ты, совершенство,  
И будем мы там  
Делить пополам



И мир, и любовь, и блаженство...

Когда Мережковский услышал это пение в первый раз, ему стоило некоторого труда припомнить автора этих банальнейших из банальных строк. К его ужасу, автором оказался он сам. Так он перевел когда-то Бодлэра «Приглашение в путь»<sup>27</sup>.

Как отмечал летописец русского литературного быта рубежа столетий Ф.Ф. Фидлер, песню, основанную на переводе Мережковского, пели «во всех увеселительных заведениях»<sup>28</sup>; ср. об этом же злополучном переводе в воспоминаниях И. Одоевцевой<sup>29</sup>.

Набоков также отозвался об этом переводе в своем эссе «Искусство перевода» (1941):

«Еще более гнусным фарсом отдает история, которая произошла с утонченнейшим, романтическим стихотворением Бодлера «Приглашение к путешествию («Mon enfant, ma soeur, Songe à la douceur...»). Русский перевод принадлежит перу Мережковского, обладавшего еще меньшим поэтическим талантом, чем Бальмонт. Начинается он так:

Голубка моя,  
Умчимся в края...

Стихотворение это в переводе немедленно приобрело бойкий размер, так что его подхватили все русские шарманщики»<sup>30</sup>.

Заметим, что некоторое подобие шарманки есть и в ПнК: о Цинциннате говорится, что, будучи воспитателем детей, он играл «на маленьком портативном музыкальном ящичке, вроде кофейной мельницы»<sup>31</sup>.

Отсылка к Мережковскому в названии ПнК может быть обусловлена тем, что подробные описания казни – важный элемент ряда исторических романов Мережковского (кроме казни декабристов в романе «14 декабря», можно вспомнить казнь Савонаролы в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», казнь царевича Алексея в романе «Антихрист. Петр и Алексей», 1904–1905). Кроме того, о Леонардо да Винчи, герое, пожалуй, самого популярного романа Мережковского «Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)» (1901), сказано, что он любил посещать места казни, наблюдать казнь, запоминая, как изменяется и искажается лицо казнимого<sup>32</sup>. Набоковский мотив казни как интересного зрелища, соотносимого в том числе с балаганным представлением, был подробно рассмотрен в работе А.А. Долинина<sup>33</sup>, указавшего, в частности, множество культурных и исторических источников театрализации казни. Добавим к этому соответствующий мотив у И.Г. Эренбурга; в его знаменитом и наверняка известном Набокову романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1921) есть такой пассаж:



«Побывав несколько раз у тюрьмы Санте во время казней, мистер Куль с радостью констатирует большое стечение публики и остро развитое чувство справедливости, выражающееся в нескрываемом энтузиазме при зрелище наставительной церемонии. Он отмечает предприимчивость мелких торговцев, устанавливающих вокруг тюрьмы на время казни бараки со сладостями, прохладительными напитками и даже игрушками для ребят, которых приводят умные и энергичные матери. Но мистер Куль удивляется, почему такого рода празднества не используются для нравственной пропаганды».

Далее описывается проект пародийного американца, мистера Куля:

«Вокруг гильотины – передвижные поместительные трибуны, с платой, доступной даже трудящимся. Магазины, в которых, кроме обычных товаров, фотографии преступников до и после акта правосудия, духовные и моральные книги, наконец прокат биноклей. После окончания официальной части празднества – кинематографический сеанс <...>. Для разъезда – “Молитва девушки за душу злодея” и “Марсельеза”»<sup>34</sup>.

Укажем теперь на любопытные детали, позволяющие соотнести Цинциннату и Мережковского. Цинциннат носит туфли с помпонами<sup>35</sup> – деталь, которая также ассоциируется с Мережковским. Как известно, в книгах Андрея Белого «Воспоминания о Блоке» и «Начало века» был создан карикатурный образ Мережковского<sup>36</sup> – и именно туфли с помпонами как его важнейший атрибут запомнились первым читателям беловских мемуаров. Так, Цветаева считала, что Гиппиус в очерке о Блоке негативно отозвалась о Белом в отместку за «туфли с помпонами»<sup>37</sup>. Виктор Шкловский приводил «туфли с помпонами» в качестве приема Белого-прозаика: «...сперва говорится, что туфли у Мережковского с помпонами, а потом оказывается, что и бог у него с помпонами и весь мир его с помпонами»<sup>38</sup>.

Кроме того, Набокову, вероятно, была известна картина нелюбимого им Ильи Репина «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинного осужденных», на которой именно Мережковский изображен в виде хрупкого юноши, приговоренного к отсечению головы, о чем писал в своих мемуарах И.И. Ясинский<sup>39</sup>.

Для Набокова, таким образом, неприемлема была историософская перспектива (и, вероятно, особенно неприемлема – в художественном творчестве). Его должны были возмущать готовые рецепты, которые предлагал старший писатель. Последняя фраза романа «14 декабря» – «Россию спасет Мать»<sup>40</sup>, что соотносится с эсхатологическими построениями Мережковского об эпохе Третьего Завета, о Царстве Святого Духа-Матери. Сама идея сопоставления событий русской революции и декабристского восстания отталкивала Набокова своим схематизмом, ср. характерный эпизод из биографии юного Набокова: «Чтобы пробудить в юноше политическую сознательность, он (Владимир Гиппиус, преподаватель Набокова в Тенишевском училище – Ю.Р.) задал ему в качестве наказания дополнитель-





ную работу – сочинение о восстании декабристов, вдохновившем революцию 1905 года, а затем, вместе с ней, и Февральскую революцию 1917 года. Прочитав его работу, Гиппиус прошипел, едва скрывая ярость: «Вы не тенишевец?»<sup>41</sup>. Для Набокова в истории нет и не может быть аналогий, циклов, повторений. Характерную реплику по этому поводу из письма Набокова жене Вере приводит Брайан Бойд: «На обеде, где он встретил Кауна, разгорелся жаркий спор о современности и молодежи, причем Зайцев говорил крестьянские пошлости, Ходасевич – пошлости литературные, а мой милейший и святой Фондик [Фондаминский] очень трогательные вещи общественного характера, Вишняк разглагольствовал о здоровом материализме... Я, конечно, пустил в ход свои мыслишки о несуществовании эпох»<sup>42</sup>. Отметим, что самому Цинциннату историческое мышление было не совсем чуждо – ср. его размышления о «золотом веке».

К самому жанру исторического романа Набоков относился скептически. Строго говоря, Мережковский писал не исторические романы, а историософские, однако для Набокова, ставившего рядом Мережковского и А.К. Толстого, это, очевидно, не имело большого значения. В позднем интервью он подчеркнет, что не читает детективы и исторические романы<sup>43</sup>, вероятно не случайно поставив последние в один ряд с массовой литературой.

По всей видимости, Мережковский вызывал раздражение Набокова еще и как писатель устаревший, старомодный, консервативный в своих приемах. В связи с этим недобрая пародия на Мережковского должна быть рассмотрена в контексте эволюции Набокова-прозаика. Заметим, что Мережковский почти не прибегал в своей прозе к новаторским приемам, столь характерным, например, для прозы ценимого Набоковым Андрея Белого. Кроме того, как беллетрист Мережковский находился под явным влиянием Достоевского, что особенно заметно как раз в романе «14 декабря». А.А. Долинин убедительно продемонстрировал, что в довоенный период Набоков выступает не против Достоевского, а против «достоевщины», т.е. в основном против эпигонов писателя, воспринявших «худшие» черты его прозы: сентиментальность, резорнерство, мистицизм, неправдоподобие и искусственность, в особенности в диалогах на религиозные темы<sup>44</sup>. Отчасти к таким «эпигонам» – с точки зрения Набокова – можно отнести и Мережковского; и именно это, как кажется, стало еще одним основанием для жестокой и несправедливой набоковской пародии; заметим, что ПНК, как уже отмечалось, пронизано аллюзиями на романы Достоевского<sup>45</sup>. Чувствительные и идеологизированные диалоги, сентиментальность и романские клише, мотив экстагического целования земли («Голицын стал на колени, нагнулся, раздвинул влажную траву и припал губами к земле <...>. Целовал землю и шептал:

– Земля, земля, Мать Пречистая!»<sup>46</sup>; ср. знаменитую сцену из «Братьев Карамазовых», когда Алеша в восторге целует землю), – все это должно было напомнить Набокову о чуждой ему «достоевской» линии и не могло не вызвать у него раздражения.



Устаревший тип романа в сознании Набокова ассоциируется с массовой литературой. Вероятно, наиболее близкий Набокову взгляд на Мережковского высказал Шкловский, назвавший исторические романы Мережковского «цыганскими песнями в лицах»; Шкловский пишет, что «его литературная техника выродилась в совершенно детские приемы»; его романы – «плохо выбранный материал, разбавленный мистицизмом, уже сильно подержанным»<sup>47</sup>.

В середине 1930-х гг. Набоков пересматривал свой путь как романиста; ПНК – так же как и «Соглядатай» и позднейший роман «Отчаяние» – по своей поэтике является мостиком к англоязычным романам писателя. В этих произведениях, написанных в 1930-х гг., усиливается пародийный план, игровая поэтика переносится на уровень языка, все больше проблематизируются отношения между персонажами и рассказчиком, вырастающие в ПНК в сложную металитературную игру. На этом фоне последователь Достоевского, писатель Мережковский с его достаточно традиционными романами, наполненными, кроме того, «большими идеями» (выражение Набокова), оказывается удобной мишенью для романиста Набокова в переломный для его писательского пути момент. Известный своей склонностью наглядно отвергать господствующие в современной литературе тенденции, Набоков, с одной стороны, всячески третировал так называемую «литературу человеческого документа», с другой – демонстрировал неприятие той литературы, которая, по всей видимости, и ассоциировалась у него и с Мережковским.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Успенская А.В. Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 108–123.

<sup>2</sup> Крайний Антон [Зинаида Гиппиус] Литературные размышления [2] // Числа. 1930. № 2/3. С. 149.

<sup>3</sup> Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. СПб. 1999. С. 520.

<sup>4</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 457.

<sup>5</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 495.

<sup>6</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 604.

<sup>7</sup> Долинин А.А. Гибель Запада: к истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: русская идея. СПб., 2010. С. 26–76.

<sup>8</sup> Долинин А.А. Доклады Набокова в Берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) // Звезда. 1999. № 4. С. 7–11.

<sup>9</sup> Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 177–198.

<sup>10</sup> Бломбаум А.Б. Антиисторицизм как эстетическая позиция (К проблеме: Набоков и Бергсон) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 134–168.

<sup>11</sup> Набоков В.В. On Generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 13.

<sup>12</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 477.

<sup>13</sup> Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе. Интервью. Рецензии. М., 1989. С. 403.



- <sup>14</sup> Алданов М.А., Набоков В.В. «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова. Публикация, подготовка текста и примечания Андрея Чернышева // Октябрь. 1996. № 1. С. 6.
- <sup>15</sup> Сконежная О.Ю. Приглашение на казнь. Комментарий // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 609.
- <sup>16</sup> Успенская А.В. Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 116, 117.
- <sup>17</sup> Успенская А.В. Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 117.
- <sup>18</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб. 2009. С. 187.
- <sup>19</sup> Мережковский Д.С. 14 декабря. СПб., 1918. С. 53.
- <sup>20</sup> Мережковский Д. С. 14 декабря. СПб., 1918. С. 135.
- <sup>21</sup> Мережковский Д.С. 14 декабря. СПб., 1918. С. 93.
- <sup>22</sup> Tammi P. Russian subtexts in Nabokov's fiction: Four essays. Tampere, 1999. P. 125.
- <sup>23</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб. 2009. С. 589.
- <sup>24</sup> Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays. Tampere, 1999. P. 51.
- <sup>25</sup> Утгоф Г.М. «Audiatur et altera pars»: к проблеме «Набоков и Лоуэлл» // Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы. Таллинн, 2012. С. 219—220.
- <sup>26</sup> Кумпан К.А. Примечания // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 790.
- <sup>27</sup> Пяст В.А. Встречи. М., 1997. С. 77.
- <sup>28</sup> Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008. С. 315.
- <sup>29</sup> Одоевцева И.В. На берегах Сены. М., 1989. С. 52.
- <sup>30</sup> Набоков В.В. Искусство перевода // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 393.
- <sup>31</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб. 2009. С. 60.
- <sup>32</sup> Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений. СПб., 1914. Т. II. С. 183.
- <sup>33</sup> Долинин А.А. Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова // Девятая международная летняя школа по русской литературе: статьи и материалы. Цвелодубово Ленинградской области, 2013. С. 33—42.
- <sup>34</sup> Эренбург И.Г. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1962. Т. 1. С. 22—23.
- <sup>35</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 56.
- <sup>36</sup> Белый А. Начало века. М., 1990. С. 458.
- <sup>37</sup> Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1995. Т. 6. С. 550.
- <sup>38</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 244.
- <sup>39</sup> Ясинский И.И. Роман моей жизни. М., 1926. С. 180.
- <sup>40</sup> Мережковский Д.С. 14 декабря. СПб., 1918. С. 196.
- <sup>41</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 156—157.
- <sup>42</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб., 2010. С. 458—459.
- <sup>43</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: биография. СПб., 2010.

C. 550.

- <sup>44</sup> Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 205—206.
- <sup>45</sup> Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays. Tampere, 1999. P. 1—34.
- <sup>46</sup> Мережковский Д.С. 14 декабря. СПб., 1918. С. 137.
- <sup>47</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 111—112.

#### References (Articles from the Scientific Journals)

1. Uspenskaya A.V. Merezhkovskiy i Nabokov [Merezhkovsky and Nabokov]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2001, no. 15, pp. 108—123. (In Russian).
2. Dolinin A.A. Doklady Nabokova v Berlinskom literaturnom kruzhke (iz rukopisnykh materialov dvadtsatykh godov) [Nabokov's lectures in Berlin Literary Society (From Handwritten Materials of the Twenties)]. *Zvezda*, 1999, no. 4, pp. 12—22. (In Russian).
3. Bliumbaum A.B. Antiistoritsizm kak esteticheskaya pozitsiya (K probleme: Nabokov i Bergson) [Antihistoricism as Aesthetic Position (On the Problem: Nabokov and Bergson)]. *Novoye literaturnoye obozrenie*, 2007, no. 86, pp. 134—168. (In Russian).
4. Uspenskaya A.V. Merezhkovskiy i Nabokov [Merezhkovsky and Nabokov]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2001, no. 15, pp. 116, 117. (In Russian).
5. Uspenskaya A.V. Merezhkovskiy i Nabokov [Merezhkovsky and Nabokov]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2001, no. 15, pp. 117. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Dolinin A.A. Gibel' Zapada: K istorii odnogo stoykogo verovaniya [Death of West: On a History of One Persistent Belief]. *K istorii idey na Zapade: russkaya ideya* [On the History of Ideas in the West: Russian Idea]. St. Petersburg, 2010, pp. 26—76. (In Russian).
7. Skonechnaya O.Yu. Priglaseniye na Kazn'. Kommentariy ["Invitation to a Beheading". Commentary]. *Nabokov V.V. Russkiy period. Sobraniye sochineniy: v 5 t. T. 4* [Russian Period. Collected Works: in 5 vols. Vol. 4]. St. Petersburg, 2009, p. 609. (In Russian).
8. Dolinin A.A., Iskustvo palacha: zametki k teme smertnoy kazni u Nabokova [The Art of the Executioner: Notes on the Theme of Capital Punishment in Nabokov]. *Devyataya mezhdunarodnaya shkola po russkoy literature: statyi i materialy* [The 9<sup>th</sup> International Summer School of Russian literature: articles and materials]. Tselodubovo, Leningrad Region, 2013, pp. 33—42. (In Russian).
9. Utgof G.M., "Audiatur et altera pars": k probleme "Nabokov i Lowell" ["Audiatur et altera pars": On the problem "Nabokov and Lowell"]. *Kultura russkoy diaspory: emigatsia i mify* [Culture Russian Diaspora: Emigration and Myths]. Tallinn, 2012, pp. 219—220. (In Russian).
10. Kumpan K.A. Primechaniya [Notes]. *Merezhkovskiy D.S. Stikhotvoreniya i poemy* [Poetry and Poems]. St. Petersburg, 2000, p. 790. (In Russian).
11. Nabokov V.V. Iskustvo perevoda [Art of Translation]. *Nabokov V.V. Leksii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow, 1996, p. 393. (In Russian).



(Monographs)

12. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, p. 457. (In Russian).
13. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, p. 495. (In Russian).
14. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, p. 604. (In Russian).
15. Dolinin A.A. *Istinnaya zhizn pisatelya Sirina* [The Real Life of Writer Sirin]. St. Petersburg, 2004, pp. 177–198. (In Russian).
16. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, p. 477. (In Russian).
17. Tammi P. *Russian Subtexts in Nabokov's fiction: Four essays*. Tampere, 1999, p. 125. (In English).
18. Tammi P. *Russian Subtexts in Nabokov's fiction: Four essays*. Tampere, 1999, p. 51. (In English).
19. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schiot* [Hamburg Score]. Moscow, 1990, p. 244. (In Russian).
20. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, pp. 156–157. (In Russian).
21. Boyd B. *Vladimir Nabokov: russkiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: Russian Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, pp. 458–459. (In Russian).
22. Boyd B. *Vladimir Nabokov: amerikanskiye gody: biographiya* [Vladimir Nabokov: American Years: Biography]. St. Petersburg, 2010, p. 550. (In Russian).
23. Dolinin A.A. *Istinnaya zhizn pisatelya Sirina* [The Real Life of Writer Sirin]. St. Petersburg, 2004, pp. 205–206. (In Russian).
24. Tammi P. *Russian Subtexts in Nabokov's fiction: Four essays*. Tampere, 1999, pp. 1–134. (In English).
25. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schiot* [Hamburg Score]. Moscow, 1990, p. 111. (In Russian).

**Юлия Абдуллаевна Рыкунина** – кандидат филологических наук, докторант Института высших гуманитарных исследований РГГУ, научный редактор в биографическом словаре «Русские писатели: 1800–1917».

Область научных интересов: история русской литературы конца XIX – начала XX вв., массовая литература, писатели второго ряда, биографии, автобиографии.  
E-mail: rykuninay@mail.ru

**Yuliya Rykunina** – Candidate of Philology, doctoral post-graduate student at the Institute for Advanced Studies in the Humanities at Russian State University for Humanities (RSUH), the scientific editor in Biographical dictionary “Russian Writers: 1800–1917”.

Research interests: history of Russian literature of the end of 19<sup>th</sup> – the beginning of 20<sup>th</sup> centuries, mass literature, marginal writers, biographies, autobiographies.

E-mail: rykuninay@mail.ru



А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия)

«РУБКА ЛЕСА» В «РОМАНЕ» В. СОРОКИНА

**Аннотация.** В статье делается попытка раскрытия особенностей писательской техники В. Сорокина, деконструирующей и реставрирующей формы метафоризации. В ходе анализа показывается, что «лес» или «топор» в качестве элементов текста имеют первостепенное значение для проблематизации романа как жанра и особой связи этого произведения с классическими образцами. Автор статьи уделяет особое внимание приему реализации метафоры на сюжетном уровне и приходит к выводу, что «рубка леса» соотносится в «Романе» Сорокина и с языковым, и с сюжетным уровнем, а также с разрушением жанра – с целью его восстановления уже в трансформированном виде.

**Ключевые слова:** Сорокин; жанр романа; метафоры леса и топора.

A. Molnár (Szombathely, Hungary)

“Lumbering” in “Novel” by V. Sorokin

**Abstract.** This article deals with Sorokin’s literary techniques, deconstructs and restores metaphors. The analysis shows that the “forest” or “axe” as elements of the text are important for the problematization of the novel as a genre, and the special relationship that works with classical examples. The author pays special attention to the reception of the implementation of the metaphor on the plot’s level and concludes that “lumbering” refers to the “Roman” on the language and the plot level, as well as the destruction of the genre – for the purpose of recovering in the transformed form.

**Key words:** Sorokin; novel genre; metaphors of forest and axe.

Поскольку в романе Владимира Сорокина «Роман» разрушается и перестраивается литературный материал с целью порождения новой поэтики, в нашей статье не анализируется гипертекстуальность этого произведения. Мы фокусируемся на некоем семантическом начале и фигуральной упорядоченности текста. Этим объясняется и определение жанра романа в произведении.

Благополучная ситуация, в которой изначально находятся герои, закономерно разворачивается к конечной цели – к свадьбе. Повествование пронизывает та же напускная, всеобъемлющая симпатия, которая традиционно тематизируется в мире романа. Однако все это мгновенно трансформируется в бутафорию, в священный обряд убийства других персонажей и самоубийства главного героя Романа, метапоэтически представляющего сам романский жанр. Герой будто берет на себя функцию классического автора, распоряжающегося судьбами своих персонажей. Наряду с этим он начинает исполнять роль главного героя из другого романа (Раскольников с топором), являющегося развернутым «продолжением» иного литературного образа (Печорина как «топора судьбы»). Посредством



разложения тел распадается и язык повествования – на односоставные предложения, подлежащие и сказуемые, существительные и глаголы. Это ритуальное убийство важно Сорокину по той причине, что в результате *борьбы* писателя с традиционными литературными формами герой освобождается от жизни-в-литературе, субъект текста – от господствующих дискурсов, а произведение – от самого жанра русского классического романа.

Известно, что «Роман» Сорокина пишется как некий палимпсест поверх иных текстов. Цитаты и клише из образцовых произведений русской литературы даются явно и неявно. В связи с этим часто вспоминается еще одна художественная техника Сорокина – это игра со смысловыми значениями и их деконструкция (см. также типичный постмодернистский прием: «игра условных подражаний»)¹. На основании нашего опыта чтения романа Сорокина кажется целесообразным внести в это положение небольшую поправку. В тексте проступают не столько поэтические, сколько замысловатые метафоры, посредством которых представлен провал авторитарности литературного языка. Преодоление этого дискурса совершается в рамках его освоения с целью разработки собственного языка и собственной формы романа.

Современный писатель при этом демонстрирует, как он умеет, наподобие классиков, создавать тропы: метафоры и метонимии. В «Романе» встречаются переносы, которые невозможно причислить к всеобъемлющей игре с литературой, ее сущностью, или к демонстрации начитанности автора и читателя. Активизируется не только эффект опознания читателем оригинала или выявления им совсем новых отношений, но также и потребность преодолеть что-то сложное, аномалию на уровне дискурса. Игровая форма текста обретает утонченность, углубляется благодаря как различным стратегиям чтения, так и поэтическим операциям субъекта текста, индуцирующим не только деконструкцию или обмен смысла, но и смыслопорождение. В настоящей работе нас интересует дискурсивный план романа, открывающий путь не к деконструкции, а к творческому подходу.

Ясно, что почти каждая фраза, мотив, фрагмент, но также и каждый из героев «Романа» соотносится с самыми разными литературными претекстами. Выберем, однако, только один, наиболее сильный прецедент. Как принято считать, классическое исчерпало себя романами Достоевского, поэтому Сорокин и обращается в первую очередь к роману «Преступление и наказание». Рассмотрим, как трансформируется образ Родиона Романовича Раскольникова, главного героя романа Достоевского, в метапоэтическую фигуру романа Сорокина. Современный писатель отдает свою дань корифею русской литературы, проводя «самопознание» своего главного героя через диалог, через спор как с самим собою, со своими прежними мыслями, так и с другими героями. Все это получается у Сорокина иронично, сознательно преувеличенно и натянуто, и его герой кажется всего лишь случайным компонентом в ряду известных



составляющих русской культуры и русской идеи, узлом сцепления разных ситуаций.

Имя, отчество и фамилия современного героя говорящие. На имени «Роман» мы не будем останавливаться, ибо о нем уже многократно писали в критической литературе в связи с Раскольниковым. Отметим только, что это имя подвергается известной трансформации у современного писателя. Чаще всего герой называется другими ласкательно («Ромашка» – ср. целебный цветок). В форме «Ромушка» возникает созвучие и с напитком, и с емкостью для питья – «рюмка Романа»². (В дальнейшем все цитаты приводятся только с указанием страниц этого издания). Отчество «Алексеевич» произносится официально, по-дворянски, но дворовые люди и крестьяне сокращают его до «Лексеича». Это, конечно, разговорная форма, однако в ней становится транспарентным квази-корень «лексема», т.е. слово. Более того, фамилия «Воспенников» маркирует поэтическую деятельность ее носителя: он должен «воспевать». Эта метафора реализуется в сюжете: Воспенников декламирует «страстно», «воспламеняя» своих слушателей и собеседников [70]. Очевидно, что вместо действующего героя наблюдается метапоэтический образ, воплощающий сотворение слова / жанра романа. Более того, дяде Романа, Антону Воспенникову так же присущи любовь к декламации, актерство, демонстрация своей начитанности, как, например, драматическому актеру из «Леса» А. Островского. Дядя имеет в мире романа чудесные «леса» и ведет себя как своего рода «лесничий». В претексте (в пьесе «Лес») образ леса непосредственно связан с искусством, творчеством. Этот смысловой план также перенят Сорокиным, и лес становится метафорой. Совмещая самые разные интертексты, Сорокин релятивизирует возможность одного переносного значения данного образа.

В авторской игре юмор сочетается также с тропами. В связи с этим укажем на еще одну потенциальную языковую реализацию отчества героя. Старик, вместе с которым Роман рыбачит, предупреждает «Лексеича», что надо «полегше» тянуть «леску». Письменная форма устно произнесенных слов также подтверждает нашу мысль. Тем более, что упоминается «леска», коррелирующая по своей внешней языковой форме с «лесом». При помощи этого предмета герой вылавливает из озера рыбу, сома «гигантских размеров» [131], подобного киту, на котором, согласно народному поверью, держится земля. В то же время этюды героя тонут, погружаясь на дно озера. Герой воспринимает это событие «по-русски» суеверно, как «знак судьбы, постоянно испытывающей его» [132]. Выстраивается параллель и с тем моментом, когда герой цитирует своего учителя: «страх перед полотном надо топить в омуте работы» [187]. Итак, ловля рыбы и творческий акт метафорически связываются: сделанное героем «тихо сгниет в озерной тине» [133]. Самоистребление искусства, которое разворачивается в конце романа, намечается уже в этом сюжетном событии.

У классического писателя такой образ стал бы строительным



материалом для романа. У Сорокина же сначала обнажается постоянное читательское стремление искать в литературе символическое или переносное значение любого явления, события и поступка. Однако затем упоминается топор, которым старик наносит «три сильных удара» по рыбе. Топор же в романе становится вещью, которая дает власть над этим миром для его уничтожения, а метапоэтически – уничтожения творческих опытов как героя, так и автора. Получив топор в конце романа, герой обретает нечто другое, чем то, к чему он стремился во время своих творческих и жизненных поисков (разрушение вместо созидания). Итак, несмотря на свои декларативные заявления, современный писатель не только воспроизводит приемы своих предшественников, классиков русской литературы, но придает также особый смысл этим элементам текста.

К примеру, в изображенном в произведении лесу скрывается поляна с чудесными грибами, о сборе которых мечтает Роман. Можно определить смысл этого фрагмента как мистический бред от «грибов» или как аллереорию, будто человек – это «грибы с красными шляпками, изъеденные червями», или как поиски счастья наподобие «синей птицы» или ключа к тайне творчества (см. лес). Однако высказывание тесно встраивается в мотивный план романа. Герой блуждает в лесу в поисках грибов и переживает, что «лес не пустил его к ее душе» [220], т.е. к возлюбленной. Героиня Зоя в этом аспекте определяется как дитя «Леса по имени Жажда Желаний» [221] в парафразе «Трамвая Желания». Топология мест ее встреч с Романом также носит характер игры с номинациями: «крест» – пересечение двух дорог, «слон» – камень возле креста. Участок дороги в лесу, по которой ездит героиня, назван коварным местом, т.к. корни деревьев похожи на змею [83]. Образ леса в связи с героиней получает зловещий оттенок, отмечен отсутствием творческой благодати. В отличие от него, дорога к церкви ведет сквозь (сакральную) дубовую аллею [92]. «Огонь любви» Романа метафорически снова загорается благодаря другой «дочери леса», Татьяне, связанной в то же время с церковью, христианской верой.

Лесничий спасает Романа, раненного в схватке с волком, и одновременно, как «Харон», перевозит его в иной мир, в глубину леса. Фамилия лесничего «Куницын» происходит от куницы, мех которой используется человеком. Имя «Адам» означает первочеловека, созданного из земли. Выясняется, что Адам Ильич также спас из огня Татьяну, свою приемную дочь. Настоящие родители героини занимались торговлей пушниной, т.е. мехом, но кучер убил их из-за денег (зарубил) и сжег их дом. Волчьи глаза сопровождают Романа, чувствующего жгучую боль до момента его исцеления Татьяной, у которой он «будто заново родился» [244]. Вместо образа Христа, однако, представлен «распятый трофей» – волчья шкура, на которой лежит Роман.

В начале действия Роман размышляет о том, что «лес вечен, как сама жизнь», и человек может «вмешиваться со своими топорами, пилами и огнем, но <...> не может слиться» с ним [80]. Слияние с народом-лесом



герой чувствует после пожара, когда Куницын спасает из огня дочь лесоруба, в то время как Роман выносит икону Богородицы. Лесоруб «мужик Федор с топором» [34] – который возвращается из леса, чтобы увидеть, как сгорает его дом, – одновременно через имя и свой атрибут вызывает в памяти образ Федора Михайловича Достоевского, автора романа «Преступление и наказание». Таким образом, Куницын вместо Романа выполняет роль Раскольникова, спасшего девочку из огня, и занимает его место объекта любви Татьяны / Сони. В этом намеке неявно содержится также и тема инцеста. Огонь пожирает / очищает этот мир как в буквальном, так и переносном смысле.

Главный герой уже в начале романа пытается совместить свои человеческие и артистические чувства. Когда его как художника клонит в сон, Сорокин отсылает нас к другому произведению Достоевского, упоминая «дневной сон в дядюшкином доме» [61], в покойной комнатке. Имеются в виду не оригинальные сюжет или ситуация. Роман переживает восстановление своих творческих сил и размышляет о свободе творческой личности, о вдохновении, когда можно лежать на воле и слушать пение птиц. Герой приходит к выводу, что великие творцы, должно быть, любили «не как обычные люди», а «их возлюбленные были их персонажами» [62]. Вопреки этому высказыванию, встречается реализация метафоры вольной птицы. Наряду с возвышенными мыслями и чувствами Романа упоминается и о его жажде крови. Оказывается, что герой охотно убивает птиц, и это неожиданно сопоставляется в тексте с его задатками в творчестве: «Стрельба по живым мишеням была для Романа подлинным искусством» [139]. Приводится и мотив музыки: неповторимое падение жертвы / птицы слагается в аккорд [139]. По этой причине отмечается в связи с охотой и бог войны: на одной из трех осин «виднелся вырезанный знак Марса» [148]. Роман становится настоящим карателем, убивающим все живое в лесу – а метапоэтически в романе.

Позиция «жизнененавистника» Клюгина раскрывается на охоте. Его фигура активизирует образ Свидригайлова и т.п. Отметим, что эксплицитная отсылка к другому произведению Достоевского проявляется в следующем высказывании героя: «лучше все-таки застрелиться в рот. С тем и заснешь...» [121]. Воспроизводится ситуация «смешного человека», однако в конце действия Клюгин сам защищается и старается спасти себя от ударов Романа. Вместе с тем, именно Клюгин является косвенным инициатором истребления этого мира и самого себя. Он наводит Романа на мысль о тотальном убийстве, когда дарит ему на свадьбу топор с надписью: «Замахнулся – Руби!» [434]. При этом упоминаются и волчья шкура, и разбитая фарфоровая статуэтка, все те элементы, которые в тексте антиципировали акт убийства (ср. с детализацией поступка Раскольникова).

Если Клюгин дарит новобрачным топор, то сумасшедший Дурулом – деревянный колокольчик, который в тексте романа является овеществленной метафорой: безумие передается Татьяне, беспрерывно



трясущей колокольчик во время совершения убийств Романом (она ведет себя как «с ума сшедшая» Соня: пособница Романа / Раскольников; связь слова и насилия у Сорокина отмечает В. Курицын<sup>3</sup>). Символическое соединение начала (Татьяны из «Евгения Онегина») и конца романа (Романа) приводит к резкой перемене сорокинского текста как в сюжете, так и в дискурсе. У обоих героев речь переходит в бесконечное и, следовательно, бессмысленное повторение одних и тех же слов: «я люблю тебя», «я жива тобой», «я умру и воскресну с тобой» [343]. Начинается их новая общая жизнь, которая переходит в обряд уничтожения всего живого для реализации потенциала такого возрождения. Роману кажется, что, держа в руках топор, он становится способным осмыслить происходящее и ответить на вечный вопрос русских «что делать?»: «я понял все! я знаю что делать» [435]. «Лужа крови», в которую герой вступает, становится этим ответом. За этим следует жертвенное разрубание и поедание тел (в мире романа), т.е. бессмысленное уничтожение (в мире текста) репрезентаций той бессмыслицы, из которой соткался роман. Глаголы сначала повторяют порядок разрубания «пищи» (тел), потом ее «приготовления» и потребления. Затем герой словно переходит в младенчество, и в тексте появляются глаголы умирания и завершающая фраза: «Роман умер». Самоописанию текста отвечает тема убивающего и поедающего себя героя Романа.

Итак, окончание приема пищи совпадает с началом ритуального убийства и поедания обедавших на свадьбе. В архаических поверьях акт людоедства означал не только получение власти над жертвой, но и особую форму ее приобщения к возрождению. В этом плане и образ огня эквивалентен пожиранию пищи и разрубанию топором: ритуальное уничтожение освобождает место для нового рождения. Так над интертекстуальным планом романа выстраивается и дискурсивный, в котором лес становится метафорой самого романа. Этот жанр «разрубается» для того только, чтобы из обломков можно было построить его заново. С целью обнажения смысловой насыщенности русского классического романа Сорокин строит свое произведение из наиболее опознаваемых единиц, составляющих как корпус претекстов, так и культурную память читателя. Он справляется не только с ходячими фразами и концептами, но и с самим языком романа, создавая из него нечто свое. Рубка леса является символически значимым действием в романе и метапоэтически: автор, таким образом, разрушает все романские дискурсы.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что игра с русской литературой и культурой, которая обернулась смертью и пустотой, освободила место для сорокинского творчества, и роман Сорокина завершается обретением автором творческой свободы для создания собственных произведений. Это наиболее явно демонстрируется при помощи рассмотренных нами метафор леса и топора.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166–188.

<sup>2</sup> Сорокин В. Роман. М., 2008. С. 66.

<sup>3</sup> Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. М., 2000.

## References

### (Articles from the Scientific Journals)

1. Epshteyn M.N. Istoki i smysl russkogo postmodernizma [The Origins and Meaning of Russian Postmodernism]. *Zvezda*, 1996, no. 8, pp. 166–188. (In Russian).

### (Monographs)

2. Kuritsyn V.N. *Russkiy literaturnyy postmodernizm* [Russian Literary Postmodernism]. Moscow, 2000. (In Russian).

**Ангелика Молнар** – хабилитированный доктор филологии, доцент кафедры русского языка и литературы Западно-Венгерского Университета (Сомбатхей, Венгрия).

Научные интересы: русская литература XIX в., творчество И.А. Гончарова.

E-mail: mandzsi@gmail.com

**Angelika Molnár** – Dr. habil. of Philology, Associate 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: mandzsi@gmail.com



## Прочтения Interpretations

Ю.С. Морева (Москва)

### ДИАЛОГ БЕЛОГО И РЫЖЕГО КЛОУНОВ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ СБОРНИКА В. МАЯКОВСКОГО «ПРОСТОЕ КАК МЫЧЕНИЕ»

**Аннотация.** В статье обосновывается гипотеза о том, что художественное единство второго прижизненного сборника Владимира Маяковского «Простое как мычание» формируется, в частности, благодаря особому диалогу точек зрения лирического героя, повторяющему логику диалога традиционной театральной (цирковой) пары Белого и Рыжего клоунов. Это предположение подтверждается в ходе анализа сборника как единого целого. При таком ракурсе в центр внимания автора статьи попадает особое устройство высказывания лирического героя. Показывается, что раздробленность его сознания и утрата лирическим субъектом себя как единого целого в то же время создают художественное единство сборника. Выявленная парадоксальная логика межтекстовых связей позволяет сделать итоговый вывод о том, что это делает возможным органичное сосуществование в сборнике произведений, принадлежащих к разным жанрам и даже литературным родам.

**Ключевые слова:** авторский лирический сборник; лирическая циклизация; циклообразующий фактор; диалог; субъектная структура; лирический герой; точка зрения; футуризм; постсимволизм.

Yu. Moreva (Moscow)

### Dialogue between the Whiteface Clown and the Auguste as a Key to Understanding a V. Mayakovsky's Collection of Verse "Simple as Moo"

**Abstract.** The article represents a hypothesis according to which the entity of the second lifetime collection of verse "Simple as Moo" by Vladimir Mayakovsky is formed, particularly, by a special form of a dialogue between the points of view of the hero, which follows the pattern of a traditional dialogue between the Whiteface clown and the Auguste. This assumption is confirmed during the analysis of the collection as a whole. In this perspective, in the author's spotlight gets a special structure of lyrical hero. The paper demonstrates that the fragmentation and loss of lyrical subject's consciousness at the same time create a unity of the collection. Revealed a paradoxical logic of intertextual connections allows making a final conclusion: it makes possible the coexistence in the collection belonging to different sorts and even the literary genres.

**Key words:** collection of verse; lyric cyclization; factor of cyclization; dialogue;



subject structure; lyric hero; point of view; futurism; postsymbolism.

Второй прижизненный сборник поэта увидел свет в 1916 г. По сравнению с первой книжечкой поэта – «Я!» 1913 г., состоящей лишь из четырех текстов, – это крупный и разнородный текстовый ансамбль. В «Простом как мычание», посвященном Лиле Брик, содержались уже тридцать пять отдельных поэтических текстов (один из которых стал своеобразным предисловием к ансамблю, а остальные были сгруппированы в четыре цикла-раздела), трагедия «Владимир Маяковский» и поэма «Облако в штанах».

В связи с такой разнородностью материала возникает ощущение «фрагментарности» композиции сборника, случайности как отбора текстов, так и их расположения: с первого взгляда может показаться, что произведения, входящие в ансамбль, слабо связаны друг с другом, если связаны вообще. Ошибочность такого восприятия можно подкрепить, например, историко-литературным фактом, на который указывают воспоминания А.Н. Тихонова, официального владельца издательства «Парус», где вышел сборник<sup>1</sup>. Тихонов сообщает, что Маяковскому пришлось последовать совету издателей и существенно изменить состав книги, чем поэт был крайне недоволен. Кажется, тем не менее, что этого свидетельства недостаточно для того, чтобы безоговорочно заявить о выверенности композиции сборника или наличии особых межтекстовых связей, которые объединяли бы произведения в единое целое не чисто механически, но и на глубинном смысловом уровне<sup>2</sup>.

Важно, что при детальном изучении сборника выявляются такие закономерности, позволяющие говорить о нем именно как о художественном целом, т.е. о внутренне завершенном ансамбле, все тексты которого подчиняются единому авторскому замыслу и, следовательно, выстроены в определенную систему<sup>3</sup>. В рамках настоящей статьи объектом исследования становится один из принципов формирования этого художественного целого – особое устройство высказывания лирического героя. Особенность лирического субъекта «Простого как мычание» заключается в том, что он, будучи фактически представлен одним персонажем, создает ощущение присутствия множества героев, чьи точки зрения порой диаметрально противоположны<sup>4</sup>. В сборнике встречаются даже прецеденты столкновения разных точек зрения, выраженных в высказываниях одного героя внутри одного и того же текста. Обобщая, можно сказать, что лирический герой сборника внутри себя имеет еще как минимум одну фигуру – фигуру «Другого». Подобный отказ от единства лирического героя довольно часто можно наблюдать в постсимволистских сборниках<sup>5</sup>. Но в случае с Маяковским любопытен именно тот факт, что «раздробленность» высказывания, «раздробленность» самого сознания субъекта речи служат формированию художественного единства.

Пытаясь выделить в сборнике различные точки зрения лирического героя, читатель может обратить внимание на постоянное акцентирование слова «рыжий», которое используется в текстах ансамбля для описания од-



ной из ипостасей лирического героя и относящихся к его амплуа понятий. Со словом «рыжий» в сборнике связаны мотивы смеха, сумасшествия<sup>6</sup>, дьявола, хулиганства, насилия, хаоса. Носитель этого сознания – насмешник, злой паяц, безжалостно издевающийся над толпой и сознающий свое кривлянье:

Я вышел на площадь,  
Выжженный квартал  
Надел на голову, как рыжий парик.

(«А все-таки», с. 20, все тексты из сборника цитируются с указанием страниц по изданию 1916 г.<sup>7</sup>).

Или:

Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,  
Лицо вытянулось, как у груши:  
«Сумасшедший!»  
«Рыжий!»

(«Ничего не понимают», с. 36).

Но в сборнике создается и противоположный образ. Это трагическое, возвышенное амплуа, связанное с траурными мотивами, несчастной любовью, жертвенностью, божественным, гармонией. Ключевые мотивы, которые звучат в высказываниях этого «голоса», – боль, тоска, страдание, смерть. Интересно, что в части стихотворений, где высказывание принадлежит носителю этого сознания, также встречается цвет, и цвет этот – белый:

Белый  
Сшатался с пятого этажа.  
Ветер щеки ожег

(«Ко всей книге», с. 3)

или:

Что вы,  
Мама?  
Белая, белая, как на гроб глазет

(«Мама и убитый немцами вечер», с. 53).

Разумеется, представленные в сборнике точки зрения не сводятся к



упомянутым двум: сознание героя расколото, и его собственная рефлексия на этот счет становится одной из ключевых тем «Простого как мычание». Но не напоминают ли описанные выше «голоса» героя знаменитые образы Рыжего и Белого – цирковых клоунов, воплощающих традиционную карнавальную пару Арлекина и Пьеро? На первый взгляд, сходство действительно есть – но пока это сходство лишь внешнее. Однако стоит вспомнить, как традиционно выстраивается выступление этой пары. Эти персонажи не выступают по отдельности, смысл их появления на подмостках – именно во взаимодействии, в устроенном особым образом диалоге. Итак, вечно грустный Белый клоун озвучивает какое-либо утверждение, которое тут же, осмеивая и переворачивая, повторяет Рыжий. Обычно внимание и симпатии зрителей – на стороне Рыжего клоуна, однако считать, что он главный, неверно. Ведущая роль принадлежит все-таки клоуну Белому, его точка зрения обычно ближе к авторской, а Рыжий только оттеняет его высказывания и заостряет на них внимание публики. В этом смысле монологи Белого представляют собой самостоятельное высказывание, а ответы Рыжего – пародию, которую едва ли можно расценивать как самоценный монолог.

Обратимся к тексту «Простого как мычание», чтобы выяснить, подтвердится ли гипотеза о сходстве взаимодействия двух обнаруженных в тексте «голосов» с диалогом цирковой пары Рыжего и Белого клоунов. Оказывается, что большинство стихотворений можно условно разделить на «рыжие» или «белые» в связи с мотивами, которые в них встречаются. Для этого не обязательно, чтобы в тексте встречались сами цветные обозначения, важно лишь, чтобы в рассматриваемом стихотворении отчетливо прослеживался тот образ, который прежде в виде гипотезы был привязан к одному из цветов. Так, например, ярким примером «рыжего» высказывания можно считать стихотворение «Нате!»:

А если сегодня мне, грубому гунну,  
Кривляться перед вами не захочется – и вот  
Я захохочу и радостно плюну,  
Плону в лицо вам,  
Я – бесценных слов транжир и мот (с. 38).

Диаметрально противоположный образ выстраивается, к примеру, в таком «белом» высказывании – фрагменте первого действия трагедии «Владимир Маяковский»:

Милостивые государи!  
Заштопайте душу,  
Пустота сочиться не могла бы!  
Я не знаю,  
Плевков –  
Обида или нет?



Я сухой, как каменная баба.  
 Меня выдоили.  
 Милостивые государи!  
 Хотите, перед вами будет танцевать замечательный поэт?

(с. 65).

Безусловно, создающийся в тексте образ трагического персонажа, готового страдать на глазах у публики и тем самым развлекать ее, не может не напоминать реплик из выступления Белого клоуна. На память приходит и знаменитая фраза Пьеро из «Золотого ключика» А.Н. Толстого, которой персонаж начинал свои выступления: «Здравствуйте, меня зовут Пьеро... Сейчас мы разыграем перед вами комедию под названием “Девочка с голубыми волосами, Или Тридцать три подзатыльника”». Меня будут колотить палкой, давать пощечины и подзатыльники. Это очень смешная комедия...»<sup>8</sup>.

Выше уже было отмечено, что смысл выступления цирковой пары клоунов заключается именно во взаимодействии их высказываний. Интересно, что и в тексте сборника прослеживается эта особенность: речь идет не просто о создании двух различных голосов, а именно об их диалоге, о формировании такого высказывания о чем-либо, полнота которого обусловлена наличием внутри него двух противоположных точек зрения. Эта диалогическая форма реализуется в сборнике несколькими способами.

Во-первых, сама последовательность стихотворений может выглядеть как диалог: очень часто «рыжее» следует непосредственно за «белым», причем этот порядок повторяется несколько раз и имеет не случайный характер. Так, стихотворение «Послушайте!»<sup>9</sup> (с. 17), открывающее цикл «Кричу кирпичу», можно отнести к «белым». В сборнике оно предшествует «рыжему» стихотворению «Адище города» (с. 18). Возвышенное, торжественное высказывание одинокого героя, смотрящего в безмолвное темное ночное небо с драгоценными жемчужинами, противопоставляется образам уродливого города, где небо с «ненужной, дряблой луной» едва можно разглядеть за искусственными огнями, небоскребами и кишашими автомобилями. Отчетливо виден контраст между божественным и дьявольским, обостренный присутствием образа Бога в одном тексте и рыжих дьяволов – в другом. Любопытно, что мир стихотворения «Адище города» буквально переполнен людьми, хотя прямо они и не называются: это жители упоминаемых в тексте небоскребов, водители автомобилей и пассажиры трамвая. Лирический герой, которому принадлежат слова «Адища города», разрушает, переворачивает высказывание героя из предыдущего стихотворения, как это делает Рыжий клоун, но говорит он все-таки на ту же тему. Помимо того, что в обоих текстах события разворачиваются на фоне ночного города, в них встречается мотив отчаяния и одиночества, и если в «Послушайте!» одинок сам герой, то в «Адище города» встречаем жалкого «старикашку», выделенного на фоне подразумеваемой толпы.

Подобным образом устроена еще одна пара стихотворений, соседствующих в сборнике, – «Кое-что про Петроград» (с. 25) и «Еще Петроград» (с. 26). В первом из стихотворений передается меланхолическое настроение героя: Нева под дождем уподобляется верблюду, гонимому усталым погонщиком, в водосточные трубы «слезают слезы», само небо сравнивается с плачущим младенцем. Стихотворение «Еще Петроград» даже звучит более резко, сбивчиво, чем предыдущий текст, написанный классическим четырехстопным ямбом почти без пиррихий: это дольник, в котором чередуются четырехударные и трехударные стихи, а последний стих тяготеет к акцентному («величественно, как Лев Толстой»). Все образы этого стихотворения создают атмосферу страшную, дьявольскую: туман «с кровавым лицом каннибала» жует людей, время подобно грубой брани (в противовес подчеркнутой тишине из стихотворения «Кое-что про Петроград»: «и небу, *стихию*, стало ясно»), а с неба величественно смотрит «какая-то дрянь» – здесь даже звучит откровенная издевка героя. Таким образом, модель Петрограда создается именно во взаимодействии двух противоположных точек зрения, и важно обратить внимание на последовательность стихотворений. Уже на уровне заглавий становится ясно, что первое стихотворение важнее второго: если «белый» текст представляет собой «кое-что», т.е. самостоятельное завершённое высказывание, то текст «рыжий» – это ответ, добавление, реакция на уже сказанное («еще» в заглавии). Эта особенность в точности воспроизводит логику диалога между Белым и Рыжим клоунами.

Та же логика прослеживается и в паре стихотворений «Утро» (с. 29) и «Ночь» (с. 31), также следующих друг за другом. В стихотворении «Утро», описывающем рассвет, встречается уже знакомый по другому «белому» тексту образ звезд, здесь перед читателем снова встает одинокий, страдающий во враждебном («гам и жуть») городе герой, которому «жутко шуток клюющий смех». В «Ночи», напротив, создается впечатление карнавального восторга, праздника, наступающего в городе с наступлением темноты; здесь и хохочущие арапы, и попугай, и карты, и звон монет, причем смеется не только толпа: герой оказывается внутри нее и протискивает «в глаза им улыбку».

Следующий вариант реализации взаимодействия рассматриваемых точек зрения – их диалог внутри одного текста. Такой диалог можно считать апогеем взаимодействия Рыжего и Белого клоунов, поскольку в подобном высказывании точки зрения наиболее неразделимы, они перетекают одна в другую, и трудно определить, кому принадлежит этот голос.

Самым ярким примером здесь является, безусловно, трагедия «Владимир Маяковский», где наиболее отчетливо закреплена принадлежность разных точек зрения одному герою: и «рыжие», и «белые» высказывания принадлежат герою Владимиру Маяковскому. Разделенные лишь ремаркой, реплики одного и того же героя кажутся принадлежащими совершенно разным лицам. Например, уже упомянутая выше реплика, напоминающая высказывание Пьеро и начинающаяся театральным обращением к зрителю



лю («Милостивые государи!»), – типичное высказывание для персонажа Владимира Маяковского в его «белой» ипостаси. Он то и дело, вздыхая, говорит о своей несчастной судьбе, тихо убеждает сам себя в том, что «где-то – кажется, в Бразилии – есть один счастливый человек» (с. 71). Но уже в следующем высказывании тот же персонаж ведет себя совершенно иначе, его голос начинает походить на голос из стихотворения «Нате!»: «Ищите жирных в домах скорлупах, и в бубен брюха веселье бейте» (с. 38). В тексте трагедии обнаруживаются также реплики, в которых две точки зрения настолько слиты воедино, что невозможно понять, кто является носителем высказывания: «Лягу светлый в одеждах из лени на мягкое ложе из настоящего навоза» (с. 64). Здесь появляется и мотив страдания (далее речь идет о самоубийстве), снова сопряженный с цветовой символикой, но отдельные детали – «одежды из лени» или «ложе из навоза» – выглядят издевкой, пародирующей высокий стиль речей трагического героя.

Что же заставляет героя менять маски? Чем мотивируется эта постоянная смена точек зрения в сборнике? Кажется, это связано с двумя мотивами: несчастной любви и творчества. Любопытен фрагмент текста, в котором герой, движимый несчастной любовью, фактически срывает маску:

Любовь!  
Только в моем  
Воспаленном  
Мозгу была ты!  
Глупой комедии остановите ход!  
Смотрите –  
я срываю игрушки-латы!  
Я  
Величайший Дон-Кихот!

(«Ко всей книге», с. 4).

В этом высказывании снова слиты две точки зрения: для носителя одной из них любовь – «глупая комедия», а все происходящее – безумие, носитель же противоположной точки зрения бросает зрителю очередной вызов – называет себя «величайшим Дон-Кихотом» и, таким образом, вновь осознанно примеряет на себя образ шута, хотя в этом крике, конечно, слышится боль. Отметим, что традиционным персонажем комедии дель арте, героями которой выступают и Пьеро с Арлекином, является Коломбина – несчастная любовь Пьеро, заставляющая его страдать. Таким образом, еще один мотив сборника оказывается соотношенным с традиционным театральным действием.

Мотив творчества, пожалуй, можно назвать самым важным для объяснения потребности героя постоянно менять амплуа. Герой неоднократно заявляет, что раздробленность души – удел поэта; она не может вместить всех возможных ипостасей. Моменты, когда смена точек зрения ощуща-

ется самим героем и даже становится объектом рефлексии, сопряжены с мотивом творчества:

И чувствую –  
«я»  
Для меня мало.  
Кто-то из меня вырывается упрямо

(«Облако в штанах», с. 95)

или:

Я – поэт,  
Я разницу стер  
Между лицами своих и чужих

(«Владимир Маяковский», с. 70).

Однако почему же выходит так, что различные точки зрения и расколотое сознание героя служат к установлению связи между текстами сборника, почему вступающие в конфликт голоса не разбивают полотно повествования на два разграниченных пласта? Возможно, дело именно в том, что сам лирический герой прекрасно осознает свой внутренний конфликт и, более того, способен самостоятельно выбирать, какую маску надеть в очередной раз. Таким образом, оказывается, что ни Белому, ни Рыжему клоуну нельзя доверять, потому что их реплики – не более чем те стороны конфликта, которые желает заострить все понимающий и контролирующий собственное театральное представление *цельный* герой. Смена амплуа зачастую маркируется в тексте именно сменой костюма: герой надевает рыжий парик, желтую кофту, тогу и лавровый венец в соответствии с выбранным амплуа. Лирический герой подчеркивает, что он готов менять маски и представлять перед публикой в новых образах не только по собственной воле, но и по желанию толпы:

Хотите, –  
Буду от мяса бешеный,  
– и, как небо, меняя тона –  
Хотите,  
Буду безукоризненно нежный,  
Не мужчина, а – облако в штанах!

(«Облако в штанах», с. 90).

Интересно, что пределами здесь снова оказываются «красный» (рыжий) цвет мяса, сопряженный с мотивом безумия, и «белый» цвет неж-



ного облака. Как было замечено выше, эти превращения совершаются в рамках одной личности, сознающей свою цельность и ограниченность от всевозможных масок:

Иногда мне кажется, –  
Я петух голландский,  
Или я  
Король псковский.  
А иногда  
Мне больше всего нравится  
Моя собственная фамилия,  
Владимир Маяковский

(«Владимир Маяковский», с. 84).

Возвращаясь к логике построения диалога между Белым и Рыжим клоунами, следует отметить еще одну важнейшую особенность. При чтении сборника возникает ощущение, что абсолютное большинство стихотворений можно условно отнести к «рыжим», поэтому роль Рыжего клоуна в сборнике – главная. Однако, как и в традиционном театральном или цирковом представлении, главная роль отведена клоуну Белому. В тексте сборника можно найти подтверждение тому, что и здесь главный герой – трагический, и именно его позиция созвучна авторской (и позиции того «цельного» героя, вмещающего в себя различные амплуа), что именно он, мученик, который появляется еще в первом сборнике 1913 г., является главным героем и «Простого как мычание». Это утверждение представлено наиболее объективно: оно высказывается как самим героем (субъективно), так и другими героями (объективно):

Хорошо, когда в желтую кофту  
Душа от осмотров укутана!

(«Облако в штанах», с. 104).

В этом высказывании самого героя прослеживается мотив намеренного шутовства, призванного защищать душу героя от нападков враждебного окружающего мира, – перед читателем, по сути, исповедь героя-мученика. Однако скрыть душевную боль от посторонних герою все же не удастся, и его истинное лицо раскрывает, например, Старик с черными, сухими кошками из трагедии «Владимир Маяковский»:

Я вижу –  
В тебе  
На кресте из смеха  
Распят замученный крик (с. 66).



Итак, главной особенностью лирического высказывания в сборнике является факт сосуществования в одном герое нескольких «голосов», смена которых контролируется самим героем. При этом он, играя разные роли, осознает себя Другим по отношению ко всем ролям. Гипотеза о том, что в тексте сборника реализуется типичный театральный или цирковой диалог Рыжего и Белого клоунов, находит подтверждение: Рыжий клоун, приковывая внимание читателя к своим репликам, все же ориентирует его на высказывания Белого, которые, по-видимому, наиболее близки авторской позиции. Функции Рыжего клоуна в сборнике, как и на театральных подмостках, заключаются в подчеркивании, заострении важнейших деталей позиции Белого клоуна, усилении трагического начала. Это дает читателю ключ к пониманию смысла сборника, указывает на те его детали, которые должны быть особо замечены. Сложность взаимоотношения героя с самим собой, конечно, отражает сложность его взаимоотношений с окружающим миром, который, будучи показанным с разных точек зрения, предстает огромным, враждебным и полным трагизма. Таким образом, дробление сознания лирического субъекта, утрата единства героя парадоксальным образом создают художественное единство «Простого как мычание», выстраивают внутренние связи между различными текстами и позволяют произведениям разных жанров и даже литературных родов органично сосуществовать внутри одной книги.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Динерштейн Е. Маяковский и книга. М., 1987. С. 60.

<sup>2</sup> Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1986. Т. 45. № 2. С. 25–39.

<sup>3</sup> Стерьева Э.А. Лирический цикл как система поэтических текстов // Facta universitatis. Series: Linguistics and Literature. 1998. Vol. 1. № 5. P. 323–332.

<sup>4</sup> Савельева В.В. Роль проявления автора в органике и архитектонике книги стихов // Авторское книготворчество в поэзии / отв. ред. О.В. Мирошникова. Омск, 2008. С. 36–41; Чернякова М.А. Разноликость лирического «я» раннего В. Маяковского: маска лирического героя как форма протеста // Проблемы филологии, истории, культуры. 2007. № 18. С. 232–237.

<sup>5</sup> Тюпа В.И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. М.; Тверь, 2001. С. 3–5.

<sup>6</sup> Тернова Т.А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). С. 134–139.

<sup>7</sup> Маяковский В. Простое как мычание. Пг., 1916.

<sup>8</sup> Толстой А.Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. М., 1991. С. 34.

<sup>9</sup> Кантор К. Тринадцатый апостол. М., 2008.



**References**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Fomenko I.V. O printsipakh kompozitsii liricheskikh tsiklov [On the Principles of Lyric Cycles' Composition]. *Izvestiya AN SSSR, Series of Literature and Language*, 1986, vol. 45, no. 2, pp. 25–39. (In Russian).
2. Steriopulu E.A. Liricheskiy tsikl kak sistema poeticheskikh tekstov [Lyric Cycle as a System of Poetic Texts]. *Facta universitatis, Series: Linguistics and Literature*, 1998, vol. 1, no. 5, pp. 323–332. (In Russian).
3. Chernyakova M.A. Raznolikost' liricheskogo "ya" rannego V. Mayakovskogo: maska liricheskogo geroya kak forma protesta [Different Faces of the Lyric Hero of the Young V. Mayakovsky: the Mask of the Lyric Hero as a Form of Protest]. *Problemy filologii, istorii, kul'tury*, 2007, no. 18, pp. 232–237. (In Russian).
4. Ternova T.A. Semiotika bezumiya v literature russkogo avangarda [Semiotics of Madness in the Literature of the Russian Avant-garde]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 21 (202), pp. 134–139. (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

5. Savel'eva V.V. Rolevye proyavleniya avtora v organike i arkhitektonike knigi stikhov [Masks of the Author in the Organic and the Architectonics of a Book of Verse]. *Miroshnikova O.V. (ed.) Avtorskoe knigotvorchestvo v poezii [Author's Book Creativity in Poetry]*. Omsk, 2008, pp. 36–41. (In Russian).
6. Tyupa V.I. Status khudozhestvennogo proizvedeniya v postsimvolizme [Status of a Literary Writing in Postsymbolism]. *Postsimvolizm kak yavlenie kul'tury [Postsymbolism as a Cultural Phenomenon]*. Moscow; Tver, 2001, Issue 3, pp. 3–5. (In Russian).

**(Monographs)**

7. Dinershteyn E. *Mayakovskiy i kniga* [Mayakovsky and the Book]. Moscow, 1987, p. 60. (In Russian).
8. Darvin M.N. *Problema tsikla v izuchenii liriki* [Problem of the Cycle in the Study of Lyric]. Kemerovo, 1983. (In Russian).
8. Kantor K. *Trinadtsatyy apostol* [Thirteenth Apostle]. Moscow, 2008. (In Russian).

**Юлия Сергеевна Морева** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Круг научных интересов: лирическая циклизация; авангард; стиховедение; русский футуризм.

E-mail: zergi\_89@mail.ru

**Yuliya Moreva** – postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: lyric cyclization; avant-garde; verse studies; Russian futurism.

E-mail: zergi\_89@mail.ru



А.В. Филатов (Москва)

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД  
К ИЗУЧЕНИЮ КНИГИ СТИХОВ:  
онтологические ценности в «Чужом небе» Н.С. Гумилева**

**Аннотация.** В статье анализируется ценностная структура книги стихов Н. Гумилева «Чужое небо», в центре которой находятся онтологические ценности. Совмещая мотивный анализ и ценностный подход, автор приходит к выводу, что главную ценностную функцию в книге выполняет мотив движения. Категория движения, актанта спутника и конечная точка пути являются элементами структуры данного мотива, а также базовыми онтологическими ценностями в книге.

**Ключевые слова:** Н. Гумилев; ценностный подход; онтологические ценности; мотивный анализ; мотив движения.

A. Filatov (Moscow)

**Axiological Approach to the Study of Poetry Book:  
Ontological Values in Book "The Alien Sky" by Nikolay  
Gumilev**

**Abstract.** The paper focuses on the analysis of value structure of Nikolay Gumilev's book of poetry "The Alien Sky", where ontological values are central. Combining motif analysis with axiological approach we come to the conclusion that the motif of moving fulfils main axiological function in the book. The category of moving, the actant of companion and the place of destination are elements of actual motif structure and also basic ontological values in the book.

**Key words:** Nikolay Gumilev; axiological approach; ontological values; motif analysis; motif of moving.

Изучение ценностной структуры художественного текста тесно связано с определением авторской аксиосферы. Соположение науки о литературе с аксиологией позволяет глубже изучить духовные ориентиры автора, увидеть творческие истоки его мировоззрения. В случае с Н. Гумилевым применение ценностного подхода представляет особенный интерес: «разрыв» поэта с символизмом и провозглашение акмеизма были, во многом, продиктованы именно ценностными расхождениями, такими как отказ от познания непознаваемого, приоритет этики над эстетикой, религии над мистикой и др.

Важной вехой в творческой эволюции Гумилева является книга стихов «Чужое небо». «Появление книги совпало с первыми – еще не опубликованными – декларациями акмеизма»<sup>1</sup>, поэтому можно утверждать, что период формирования у поэта нового художественного мировоззрения совпал с работой над «Чужим небом». Если обновление поэтики, как правило, следует за манифестарным провозглашением новой литературной



школы<sup>2</sup>, то изменения в системе ценностей художника должны логически ему предшествовать и, более того, быть концептуальным обоснованием этого явления. Поэтому рассмотрение аксиосферы «Чужого неба» позволит связать авторскую систему ценностей с позднейшими установками акмеизма.

В центре нашего внимания – группа онтологических ценностей, под которыми понимаются духовные (нематериальные) ценности, усиливающие значимость существования и всего сущего для субъекта и декларирующие приоритет бытия перед небытием. Выбор онтологических ценностей связан как с общей акмеистической установкой на актуализацию понятия реальности<sup>3</sup>, так и с собственно гумилевским «лиро-эпическим методом», о котором поэт писал в письме к В.Я. Брюсову в 1910 г.: «Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под ногами твердую почву»<sup>4</sup>. В другом письме, адресованном мэтру, Гумилев раскрывает значение «лиро-эпического метода»: «Начиная с “Пути конквистадоров” и кончая последними стихами, еще не напечатанными, я стараюсь расширить мир своих образов и в то же время конкретизировать его, делая его таким образом все более и более похожим на действительность. Но я совершаю этот путь медленно...»<sup>5</sup> Очевидно, что стремление поэта к эпическому началу было осознанным и целенаправленным. Эпический компонент в лирике актуализирует объективную реальность, делая ее главным предметом изображения. Эту аксиологическую основу эпоса Гумилев привносит в свои стихотворения, подчеркивая ценность бытия на родо-жанровом уровне.

В современных концепциях циклических образований книга стихов как вторичная художественная целостность (М.Н. Дарвин<sup>6</sup>), подразумевающая «особые отношения между стихотворением и контекстом»<sup>7</sup>, требует комплексного анализа не только отдельно взятых текстов, но и их внутриструктурных отношений. Поэтому при анализе книги стихов плодотворно совмещение ценностного подхода с мотивным анализом. Хотя ценностно значимы, в той или иной степени, все элементы художественного текста, аксиологический уровень произведения принадлежит плану содержания, от которого и зависит ценностная нагрузка конкретного художественного элемента. В лирике, в отличие от эпики, мотив неразрывно связан с темой целого произведения, а через нее – и с планом содержания. Таким образом, мотивный анализ позволяет раскрыть ценностные интенции автора лирических текстов. Связь мотива с категорией персонажа в эпическом роде<sup>8</sup> позволяет предположить, что определенным стабильным мотивным ореолом может обладать и лирический субъект в произведениях конкретного автора (см. работы Л.Я. Гинзбург<sup>9</sup>, Б.О. Кормана<sup>10</sup>, С.Н. Бройтмана<sup>11</sup>, посвященные проблеме форм авторского присутствия в лирике).

Одной из главных тем всего творчества Гумилева является движение. На ее значимость в художественной философии поэта указал Ю.В. Зобнин, назвав движение «универсальной категорией», позволяющей «Гумилеву-



мыслителю судить о бытийном качестве изображаемого им объекта»<sup>12</sup>. Однако движение также является весьма частотным мотивом в лирике поэта, имеющим устойчивую инвариантную семантическую структуру. Она включает в себя ядро мотива – предикат движения (странствие, путешествие, паломничество и т.д.), две пространственно-временные характеристики – исходную и конечную точки движения, а также два актанта – лирического субъекта и его спутника. Последний компонент, являясь семантически необязательным (для осуществления движения субъекту вовсе не обязателен спутник), важен для эстетического и ценностного мира поэта. В качестве примеров назовем такие стихотворения, как «Тот другой» («Я жду товарища от Бога, / В веках дарованного мне...») (87) – здесь и далее тексты «Чужого неба» будут цитироваться с указанием страницы в скобках<sup>13</sup> и «Вечное» («И тот, кто шел со мною рядом...», 85). Естественно, не всегда этот актант проявляется в отдельном образе: он может сливаться с лирическим субъектом в коллективное «мы» (как в стихотворении «Родос»), может опускаться, но тогда его отсутствие будет значимым. Например, в стихотворении «У камина» образ женщины выступает в роли «антиспутника», встреча с которым останавливает движение лирического героя, повергая его в смятение и страх («И тая в глазах злое торжество, / Женщина в углу слушала его», 17).

Стоит отметить, что отсутствие предиката движения, актанта или хронотопа не означает, что мотивная ситуация в тексте не актуализируется. Если интенция лирического события предполагает мотив движения (как это происходит в «Ангеле-хранителе»: рыцарь, мучимый мечтами о «жизни вольной», все же не покидает своей «госпожи», поддаваясь словам ангела), имеет смысл говорить о «потенциальном мотиве», возможном, предполагаемом событии внутри эстетического мира произведения, но по тем или иным причинам не реализованном. Малозначимые для пространства одного текста, в контексте книги стихов они приобретают особую роль, влияя на семантическую оболочку модели мотива наравне со всеми его конкретными реализациями и приобретая тот или иной ценностный статус (в частности, статус антиценности). Соответственно, потенциальными могут быть и другие компоненты мотива.

В лиро-эпических жанрах мотив движения может объективироваться как эпическое странствие – физическое перемещение персонажей внутри художественного мира – и приобретать статус внутреннего, духовного путешествия, или метафорического жизненного пути вместе с любимой женщиной, что более свойственно лирике. Такой двойной идейный план позволяет поэту расширить значение движения до универсальной категории. Перейдем к анализу мотива движения в наиболее репрезентативных текстах «Чужого неба».

В поэме «Открытие Америки» соединены два варианта движения: духовное – путешествие героя поэмы вместе с Музой Дальних Странствий в прошлое, ко времени первого плавания Колумба в Америку – и реальное – само путешествие Колумба. Хотя спутник здесь персонафицирован



в образе женщины, мотив любви не получает развития в произведении, являясь дополнительным условием для совместного движения, в котором Муза – небесный покровитель-проводник. Конечная цель плавания изначально изображается как райское место, однако постепенно приобретает inferнальную образность. Страшные предсказания астрологов вселяют в команду ужас еще при отплытии; страх нарастает в путешествии, когда моряки боятся двигаться в сторону солнца, плавающего «в бездне огненной воды». Однако Колумб верен своей идее, и его уверенность успокаивает моряков. Высадка на берег открытого континента повторно отождествляет новые земли с райским садом, однако это не снимает inferнального фона: радость команды, восхищение невиданными птицами и цветами контрастирует с криками какаду, похожими на вопли мучающихся в преисподней грешников и сравнением экзотического пейзажа с бредовым (т.е. болезненным) видением. Конечная цель, хоть и представляется желанной, полностью не удовлетворяет героя, чувствующего в ней опасность. Еще один источник этого неудовлетворения раскрывается в словах Колумба, потерявшего смысл жизни после достижения заветного места: «...раковина я, но без жемчужин, / Я поток, который был запружен, – / Спущенный, теперь уже не нужен» (28). В трудную для него минуту Муза покидает мореплавателя, более ей не интересного.

Таким образом, в «Открытии Америки» заявлена необходимость поиска цели, оправдывающей существование человека и соразмерной жизненному пути, и потребность в спутнике, который сможет быть одновременно и другом в земной жизни, и учителем, посланником небес, вариантом Музы Дальних Странствий. По сути, поиску этих онтологических ценностей посвящена большая часть текстов «Чужого неба», в которых поэт создает различные образы путешествий и любовных ситуаций, совмещая их и рассматривая раздельно.

Идеальное на первый взгляд решение обеих проблем представлено в «Балладе». Герой здесь рассуждает о жизненном пути влюбленных, аллегорически изображая путь к взаимной гармонии как поиск рая на земле. Завершающий каждую строфу стих – «Блеснет сиянье розового рая» (5) – указывает на ту конечную цель, которую выбирает для себя лирический субъект. Она не является реально достижимой, но мерцает, как ориентир, подтверждая правильность направления. Место, в котором лирический герой обрел гармонию, снова изображается как райский сад: идиллическое описание пространства («спокойная река», изобилие плодоносных деревьев, миролюбивые животные) и временная отнесенность к началу мира, (лирический герой называет себя «в юном мире юноша Адам»), позволяют говорить о райском хронотопе как конечной цели движения. Женщина-спутница здесь представлена в образе проводницы, ведущей к раю («...Я веровал всегда твоим стопам, / Когда вела ты, нежа и карая...»), что сближает ее с Музой Дальних Странствий: героиня скорее ведет за собой и учит героя, чем разделяет с ним жизненный путь на равных. Поэтому, несмотря на идиллическую тональность, проблемы спутника и цели не

получают в «Балладе» окончательного решения.

Образ земной женщины-спутницы часто является у Гумилева носителем негативного начала, дискредитирующим ценность движения или останавливающим его. Так, функцию мотива движения в «Отравленном» выполняет мотив смерти лирического героя – его «вынужденного» путешествия в загробный мир. Он «с улыбкой» выпивает отравленное вино, будто признает, что ему не по пути с любимой. Косвенно героиня все же выполняет функцию проводника, и герой как будто понимает это: «Мне из рая, прохладного рая, / Видны белые отсветы дня... / И мне сладко – не плачь, дорогая, – / Знать, что ты отравила меня» (104). Однако достижение рая здесь не оценивается позитивно: насильственное движение получает значение одинокого изгнания, исключая совместное целенаправленное движение.

Преодолеть это противоречие Гумилев пытается, создавая образ женщины-товарища. Так, в стихотворении «Она» речь идет о женщине-поэте, которая ценит искусство выше земных радостей. Эстетизация внешности героини старательно избегается – этим лирический герой подчеркивает духовное, а не чувственное родство с ней: «...Назвать нельзя ее красивой, / Но в ней все счастье мое» (111). Однако она все еще занимает покровительственное положение по отношению к герою, напоминая все ту же Музу: «...я к ней иду / Учиться мудрой сладкой боли...» (111). На ее неземное происхождение указывает образ райского песка в конце произведения, а мерцание зрачков в первой строфе переключается с блеском райского сияния из «Баллады». Только в стихотворении «Тот другой» Гумилеву удается приблизиться к наиболее гармоничному варианту спутника. Это «дарованный Богом» «товарищ», добровольно променявший вечность на земное существование и связавший себя с лирическим героем. Этим подчеркивается божественная природа спутника и его готовность пожертвовать вечностью ради дружбы. Заглавие стихотворения в такой интерпретации не является отсылкой к товарищу-мужчине, а представляет общую категорию «чужой» идентичности, во взаимодействии с которой нуждается субъект, чтобы осознать себя.

Таким образом, идеальный актант спутника должен быть духовно близок к герою произведений, разделять его решительность и смелость, стремление к динамике, желание познать мир пространственно. Как и субъект движения, он враг статичности, покоя, даже представленного в идиллическом изображении. Внутренняя солидарность «связывает» субъекта и спутника, но это добровольная ориентация на Другого как на необходимый компонент самопознания. Устремленность к цели сливается с устремленностью к Другому в том отношении, что спутник предстает в облике проводника, указывающего субъекту путь к цели. Это порождает тесную семантическую связь между двумя элементами мотивной структуры: поиск конечной точки движения совершается через поиск подходящего проводника. Гумилев создает целый «спектр» вариантов данного актанта, большинство из которых предлагают на эту роль женщину – «спутницу



жизни». Однако реальная женщина часто олицетворяет собой статическое начало («Ангел-хранитель», «Девушке», «У камина»), не отвечает субъекту взаимностью («Сон», «Из логова змиева», «Константинополь», «Жестокой»), либо хочет подчинить его собственной воле («Любовь», «Укротитель зверей», «Отравленный»). Так или иначе, в этих случаях равные, основанные на взаимоуважении отношения невозможны, как невозможно и совместное движение. Другим полюсом актантных реализаций спутника является гумилевская Муза Дальних Странствий – трансцендентное существо, имеющее божественную природу, ангел-хранитель, ведущий человека по его жизненному пути. Гумилев явно хотел соединить женщину и музу в одном образе («Она», «Баллада»), однако женские черты в таких случаях уходят на второй план, уступая место духовному единению. Программный итог поиска спутника – стихотворение «Тот другой», где Гумилев отказывается от любовных отношений в пользу «товарищеских», избирает себе высшую цель жизни, отказываясь от семейного счастья и чувственных наслаждений. В свою очередь, спутник отказывается от мира вечности, жертвуя им ради духовного единения с лирическим героем.

Противоречие между желанием достигнуть цели и боязнью завершить свой путь находит разрешение в книге стихов: конечная точка движения, актуального в реальном пространстве и времени (например, Америка как цель путешествия Колумба), транспонируется за пределы материального мира, выступая в роли трансцендентного места, представленного, как правило, в образе христианского рая. Типологически близок к нему образ острова Родос в одноименном стихотворении, который идут отвоевывать новые «рыцари». В «Паломнике» перенос конечной точки за пределы реального мира наиболее нагляден: главный герой умирает, но и после смерти достигает искомой цели – «небесной» Мекки, т.е. попадет в рай за то, что его стремление к цели до конца оставалось главенствующим принципом жизни, и витальный потенциал был реализован полностью. Движение не заканчивается со смертью героя, но продолжается и в другом мире, уже как приобщение к Божественному. Функцию проводника здесь выполняет ангел, посланный Аллахом как бы «в награду» за уже пройденный путь. В Поэме «Блудный сын» возвращение домой получает метафорическое прочтение как путь в неземное, блаженное место. На фоне жизненных унижений отчий дом приобретает в воспоминаниях героя райские черты (рощи апельсиновых деревьев, плоды с которых снимают прекрасные девы, старик-отец с седой бородою, грустящий о потерянном сыне), что наделяет его ореолом желаемой цели. Здесь начальная и конечная точки совпадают, что, однако, не обесценивает странствий героя, давших ему жизненный опыт. Таким образом, мотив движения как возвращения в этом произведении преодолевает семантику бессмысленного движения, поскольку возвращает «блудного», т.е. заблудившегося героя в первоначальное, «догrehовное» состояние.

Гармония субъекта движения с окружающим миром и пребыванием в нем обеспечивается тем, что его собственная интенция деятеля соответ-



ствует воле Творца – паломник совершает хадж, повинувшись голосу Бога. Без этого условия (включающего в себя высокую нравственную ориентацию действующего субъекта) достижение поставленной цели невозможно, т.к. движение обесмысливается, превращаясь в падение (мотив богооставленности, образ падения присутствуют в стихотворениях «Жизнь» и «Я верил, я думал...»). Данное условие свободно принимается субъектом как необходимое для собственного бытия. В этой связи значение категории Другого не ограничивается сферой актанта спутника, но расширяется до онтологического требования: без существования Другого невозможно существование субъекта. Пространственное познание материального бытия приравнивается к героическому и духовному подвигу (неслучайно Колумб называет свое путешествие подвигом), поскольку через творение субъект движения приобщается к Божественному замыслу. Таким образом, субъект устремлен к потустороннему, в то же время осознает себя частью реального мира и понимает, что достигнет цели не раньше, чем пройдет путь, уготованный ему здесь. Поэтому все мысли о запредельном – преждевременны: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма»<sup>14</sup>.

В итоге, в «Чужом небе» движение является лейтмотивом, связывающим отдельные произведения в целостное метатекстовое образование. Структура данного мотива проявляет себя и на уровне композиции книги: заголовочный комплекс не только указывает на экзотическую тематику некоторых произведений – обращение к неизведанному и потому чужому пространству, но и сам является элементом мотива движения, его конечной точкой. Этот факт участвует в формировании горизонта ожидания читателя, приглашая его вместе автором совершить путешествие по страницам книги. Чтение книги уподобляется путешествию к «чужим небесам», созданным волей поэта. Здесь уже биографический автор, указанный на обложке книги, является субъектом движения и надеется найти себе духовно близкого спутника среди читателей. Всю книгу, таким образом, можно уподобить масштабному лирическому событию, обращенному «к читателю как прямому участнику эстетической коммуникации – а тем самым и соучастнику этого события»<sup>15</sup>. Ключевое различие с текстуальной функцией спутника заключается в том, что теперь читатель – ведомый, а автор – проводник, который учит жизни, указывает путь.

Мотив движения в «Чужом небе» не только является стержневым компонентом структуры, обеспечивающим единство книги стихов по принципу лейтмотивности, но и выполняет аксиологическую функцию, т.к. включает в себя основные онтологические ценности аксиосферы поэта (категории движения, Другого и цели). Сопровождая героев произведений Гумилева, данный мотив формирует единую ценностную ориентацию, что позволяет говорить о наличии в книге сквозного образа героя, характеризующегося конкретной системой ценностей. Он может объективироваться в герое ролевой лирики или выступать в роли лирического «я». Напом-



ним, что Л.Я. Гинзбург<sup>16</sup> и Л.К. Долгополов считали формирование образа лирического героя содержательным центром циклических образований. Последний из них писал: «В центре каждого из этих новых жанровых образований (имеются в виду циклические образования. – А.Ф.) находится воспроизведение внутреннего мира поэта, представленного, однако в формах объективированных, то есть соотнесенных с действительной жизнью. Лирический герой получает черты личности, формирующейся в процессе становления, то есть по этапам ее внутреннего созревания. В сознании поэта оформляется специальная и важная проблема – проблема пути, реализуемая в стихах как идея судьбы, соотносимой с историческим ходом времени»<sup>17</sup>. Так, герой «Чужого неба» в перспективе книги претерпевает существенные изменения, проходя путь от верного вассала, ценящего свою госпожу больше, чем весь окружающий мир («Ангел-хранитель»), до страстного путешественника Дон Жуана, для которого любая женщина – только средство ярче почувствовать жизнь (одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан», завершающая книгу). Отчасти права Ахматова, писавшая об «освобождении через стихи “Чужого неба”»<sup>18</sup>. Но если она имела в виду освобождение Гумилева от чувства любви к ней, то лирический герой освобождается от слепого поклонения женщине и видит в ней теперь друга, равного себе. Не следует считать Дон Жуана «итоговым» вариантом героя книги. Ироничность и пародийность пьесы требуют соответствующего прочтения. Аморальность героя гротескна и не согласуется с образами раскаявшегося Блудного сына и Колумба, которые наравне с Дон Жуаном учувствуют в формировании образа героя книги.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гумилев Н.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения; поэмы. М., 1991. С. 505.

<sup>2</sup> Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010. С. 38.

<sup>3</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М., 2001. С. 15.

<sup>4</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. Письма. М., 2007. С. 147.

<sup>5</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. Письма. М., 2007. С. 147–148.

<sup>6</sup> Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 19.

<sup>7</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 3.

<sup>8</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 221.

<sup>9</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964.

<sup>10</sup> Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

<sup>11</sup> Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 1. С. 18–29.

<sup>12</sup> Зобнин Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилева) // Н.С. Гу-



милев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских исследователей и мыслителей. СПб., 1995. С. 11.

<sup>13</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910-1913). М., 1998.

<sup>14</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006. С. 149.

<sup>15</sup> Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 86–87.

<sup>16</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964.

<sup>17</sup> Долгополов Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX веков. Л., 1985. С. 107.

<sup>18</sup> Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. М., 2001. С. 114.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Broytman S.N. Tri kontseptsii liriki (problema sub'ektnoy struktury) [Three Concepts of the Lyric: the Problem of Subject Structure]. *Izvestiya RAN, Series: Literature and Language*, 1995, vol. 54, no. 1. pp. 18–29. (In Russian).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Zobnin Yu.V. Strannik dukha (o sud'be i tvorchestve N.S. Gumileva) [The Wanderer of Spirit (Fate and Works of N.S. Gumilev)]. *N.S. Gumilev: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Nikolaya Gumileva v otsenke russkikh issledovateley i mysliteley* [N.S. Gumilev: pro et contra. Personality and Creativity of Nikolay Gumilev in the Eyes of Russian Thinkers and Researchers]. St. Petersburg, 1995, p. 11. (In Russian).

##### (Monographs)

3. Kling O.A. *Vliyanie simbolizma na postsimvolistskuyu poeziyu v Rossii 1910-kh godov* [The Influence of Symbolism on Post-symbolic Poetry in the 1910s Russia]. Moscow, 2010, p. 38. (In Russian).

4. Kikhney L.G. *Akmeizm: miroponimanie i poetika* [Acmeism: World View and Poetics]. Moscow, 2001, p. 15. (In Russian).

5. Darwin M.N. *Problema tsikla v izuchenii liriki* [The Problem of Cycle in the Study of the Lyrics]. Kemerovo, 1983, p. 19. (In Russian).

6. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [A Lyrical Cycle: Formation of the Genre, Poetics]. Tver, 1992, p. 3. (In Russian).

7. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997, p. 221. (In Russian).

8. Silant'ev I.V. *Poetika motiva* [The Poetics of Motif]. Moscow, 2004, pp. 86–87. (In Russian).

9. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [On Lyrics]. Moscow; Leningrad, 1964. (In Russian).

10. Korman B.O. *Literaturovedcheskie terminy po probleme avtora* [Literary Terms





on the Issue of the Author]. Izhevsk, 1982. (In Russian).

11. Dolgoplov L.K. *Na rubezhe vekov: o russkoy literature kontsa 19 – nachala 20 vekov* [At the Turn of the Century. On Russian Literature of the End of the 19 – Beginning of the 20 Century]. Leningrad, 1985, p. 107. (In Russian).

**Антон Владимирович Филатов** – магистрант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: теория литературы, литература и поэзия начала XX в., акмеизм, аксиология.

E-mail: fil201292@yandex.ru

**Anton Filatov** – master's student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University (MSU).

Research interests: theory of literature, literature and poetry of the early 20<sup>th</sup> century, acmeism, axiology.

E-mail: fil201292@yandex.ru.



## **Компаративистика** **Comparative Studies**

С.А. Петрова (Санкт-Петербург)

### **РЕЦЕПЦИЯ ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» В ТВОРЧЕСТВЕ РОК-ПОЭТА В.Р. ЦОЯ**

**Аннотация.** В статье рассматривается развитие литературной традиции русского гамлетизма в творчестве рок-автора В.Р. Цоя. Исследуются аллюзии и реминисценции, связывающие его песни с трагедией В. Шекспира, а также биографический материал в рамках взаимосвязи образа главного героя Гамлета и авторской идентичности рок-поэта. Делается вывод о том, что В.Р. Цой решает шекспировский вопрос с позиции собственной творческой индивидуальности, определяя наиболее значимой в жизни «любовь».

**Ключевые слова:** рок-поэзия; В. Шекспир; В. Цой; Гамлет; песня; интермедальность; гамлетизм; интермедальная поэтика.

S. Petrova (St. Petersburg)

### **The Reception of W. Shakespeare's Tragedy "Hamlet" in the Works by the Rock-Poet V.R. Tsoy**

**Abstract.** In the article discussed the development of literary tradition of Russian hamletism in the poetry of rock-author V.R. Tsoy. There it is researched allusions and reminiscences, which are linking his songs with the text of tragedy of Shakespeare, and biographical material in the relationship between the image of the Hamlet and the author identity of the rock poet. The conclusion is V.R. Tsoy solves the question of Shakespeare hero from the perspective of his own creative individuality, he determined "love" as the most significant in the life.

**Key words:** rock poetry; W. Shakespeare; V. Tsoy; Hamlet; song; intermediality; hamletism; intermedial poetics.

В конце XX в. вместе с возвращенной и эмигрантской литературой стали актуализироваться художественные традиции русской классики. Открытость литературы мировым эстетическим тенденциям привела также к акцентуации культурных феноменов. Одно из этих традиционных явлений – это русский гамлетизм<sup>1</sup>.

Образ Гамлета в русской литературе и культуре получал различные интерпретации, например, в трудах И.С. Тургенева, в произведениях А.П. Чехова, С.Я. Надсона и т.д.<sup>2</sup>. Интерпретируемый как определенный тип сознания, этот персонаж также стал и знаком соответствующего образа жизни. Например, на рубеже XIX–XX вв. в период Серебряного века



русской поэзии ранний символист А.М. Добролюбов в первый период своего творчества использовал и в текстах, и в биографии атрибуты данного шекспировского образа. В частности, по воспоминаниям современников поэта, он одевался в черное, носил черные перчатки, создавал вокруг себя атмосферу мистики, размышляя таким образом о биографическом факте – о смерти отца, – некое совпадение с сюжетным элементом трагедии Шекспира<sup>3</sup>. В стихотворениях поэт обращался к потусторонним явлениям – к призракам, упоминая также образы, которые есть в шекспировской трагедии: образ умершего короля, королевы-прелюбодейки, вышедшей замуж сразу после смерти мужа-короля, образ утопленницы (как в трагедии – Офелия) и т.д.<sup>4</sup>. образу Гамлета посвятили свои произведения А.А. Блок, Б. Пастернак и др.

Во второй половине XX в. герой шекспировской трагедии получает новое осмысление в актерской игре В. Высоцкого<sup>5</sup>. Образ принца, одетого в черные одежды, появляется и в русской рок-поэзии. В сборниках научных статей образ Гамлета в роке объясняется неомифологизмом<sup>6</sup>. В то же время – это и особое качество литературности, связь с традициями классики. Взаимодействие с литературной традицией – одна из характерных черт русской рок-поэзии, которая проявляется не только в развитии традиционных художественных образов или тематики, но также в различных вариантах интертекстуальности: в использовании цитат, реминисценций, аллюзий и т.п. из текстов авторов-предшественников, своеобразная семантическая игра и трансформация их идей.

Особой литературности рок-поэзии в России способствовал, в частности, и технический уровень русских музыкантов, отсутствие высокотехнологичных музыкальных средств для воспроизведения мелодий в период зарождения рока в стране. Отмечается также и собственно поэтика, глубокая философская проблематика, которая обозначена в произведениях русских рок-поэтов, своеобразная включенность в литературный процесс на разных уровнях, в том числе и на уровне интертекста и т.д.

Не только русские авторы-предшественники становятся объектом внимания рок-поэтов, обращение идет в целом к мировому литературному контексту. Предмет рассмотрения в данной статье – взаимодействие и с мировой, и с русской традицией: это – рецепция трагедии У. Шекспира «Гамлет» в творчестве В.Р. Цоя, а также развитие русского гамлетизма. Необходимость обращения к данной проблеме связана с тем, что в песне «Мама, мы все тяжело больны» есть прямая аллюзия на текст трагедии английского драматурга «Гамлет, принц датский»:

И вот ты стоишь на берегу  
и думаешь: «Плыть или не плыть?»...<sup>7</sup>

(Далее тексты В.Р. Цоя цитируются с указанием страниц по тому же источнику).



В трагедии есть концептуально значимый монолог принца Гамлета, начинающийся словами «Быть или не быть, вот в чем вопрос...»<sup>8</sup>. Ситуация, о которой идет речь, в монологе шекспировского героя определяется моментом необходимости выбрать путь из предоставленных направлений. Как пишет исследовательница В.П. Комарова, здесь явно звучит двойственность: «В этой части монолога сильнее всего проявляется второе, скрытое, глубинное содержание рассуждений Гамлета. Если на поверхности обсуждается вопрос о самоубийстве, то <...> за темой самоубийства Шекспир скрыл более опасную тему – убийство порочного и преступного Клавдия...»<sup>9</sup>. Герой думает о возможности дальнейших действий, о том, совершать или не совершать некие действия.

В песне В.Р. Цоя также обозначена ситуация выбора и рассуждение о необходимости что-либо делать или не делать. Поэт перефразирует выражение Гамлета, меняя слово «быть» на «плыть», но синтаксическая схема не меняется. Имплицитный шекспировский подтекст определяет семантику всего содержания песни. Становятся понятными ключевые образы и действия лирического героя произведения. Рассмотрим их более подробно по порядку следования в тексте песни.

Название «Мама, мы все тяжело больны...» актуализирует тему болезни, которая в рефрене определяется сумасшествием: «Мама, я знаю, мы все сошли с ума...» (326). Если вспомнить, по сюжету в трагедии Гамлет вынужден был разыгрывать себя больным, а точнее – сумасшедшим, чтобы выявить истинные причины смерти отца. В трагедии Шекспира также представлена мать-королева – лирический герой рок-песни обращается к «маме».

В первом же куплете рок-композиции развивается идея начала нового процесса:

Зерна упали в землю, зерна просят дождя,  
Им нужен дождь (326).

Образ зерна традиционно предполагает нечто, дающее начало новой жизни, но само семя при этом должно умереть ради такого перерождения. В то же время не все зерна оказываются способны к развитию. Дождь также имеет символическую коннотацию, ассоциативно указывает на помощь, на то, что необходима связь с «небесной энергией» для роста. В рамках значения развития можно предположить, что необходима «пища» для размышления, подобно тому как Гамлет ищет доказательства предательства Клавдия, приглашая актеров сыграть пьесу по нужному для задуманного сценарию.

Далее представлено внутреннее состояние лирического героя:

Разрежь мою грудь, посмотри мне внутрь  
Ты увидишь – там все горит огнем (326).



Метафорически передается эмоционально напряженное переживание, героя «сжигает» или «иссушает» некая страсть, как Гамлета – жажда мести и справедливости. Мотив жажды также представлен в первых двух строчках, обозначенных выше.

В следующих стихах актуализируется призыв к действию:

Через день будет поздно через час будет поздно  
Через миг будет уже не встать  
Если к дверям не подходят ключи, вышиби двери плечом (326).

Такое предложение силового решения проблемы будет развиваться далее в куплете:

Сталь между пальцев сжатый кулак  
Удар выше кисти терзающий плоть... (326).

Сталь в данном случае представляет собирательный образ оружия, но поэт не конкретизирует – что это. Подобное обобщение дает возможность провести ассоциации и с пистолетом, и с ножом, и со шпагой, рапирой, мечом. Гамлет, как известно, был ранен отравленной рапирой.

Как и рапира с ядом? Так ступай,  
Отравленная сталь, по назначению!<sup>10</sup>

Дальнейшее развитие конфликта в песне В.Р. Цоя также ассоциативно связано с сюжетом трагедии В. Шекспира:

Но вместо крови в жилах застыл яд, медленный яд.  
Разрушенный мир, разбитые лбы, разломанный надвое хлеб  
(326).

В заключительной сцене трагедии показаны разные реакции на смерть героев: Гораций скорбит, умирающий Гамлет говорит о молчании, Фортинбрас, скорбя, радуется тому, что станет королем. И в произведении В.Р. Цоя перечислены различные чувства:

И вот кто-то плачет, а кто-то молчит,  
А кто-то так рад, кто-то так рад... (326)

Использование лексемы «хлеб» развивает семантическую линию зерна и продолжает обозначенную выше тему «пищи» для размышления – так в трагедии Шекспира Гамлет делится с Горацием знаниями об убийстве и, умирая, просит того поведать историю миру.

В последнем куплете песни В.Р. Цоя представлена кульминация действия, композиция рок-произведения повторяет композицию трагедии, где

финал становится самым насыщенным семантически и напряженным местом в сюжетной линии:

Ты должен быть сильным, ты должен уметь сказать,  
Руки прочь, прочь от меня!  
Ты должен быть сильным, иначе зачем тебе быть.  
Что будут стоить тысячи слов  
Когда важна будет крепость руки? (326).

И тема слов также связана с репликой Гамлета о тщетности разговоров: «Слова, слова, слова...»<sup>11</sup>.

Но последняя строка в песне В. Цоя возвращает снова к проблеме выбора. Здесь важно и пространственное обозначение – «на берегу».

И вот ты стоишь на берегу и думаешь: «Плыть или не плыть?»  
(326).

В контексте семантики трагедии это и некий тревожный знак, т.к. в реке погибла героиня пьесы, возлюбленная Гамлета – Офелия. Возможность плыть представлена в двойном смысле – не только как начало неких действий, направленных на преодоление трудностей, но и как событие, которое приведет к смерти героя. Но в целом провозглашается необходимость действия, рок-поэт решает уже по-своему проблему, поставленную в трагедии английского драматурга.

Учитывая, что рок-поэзия – это слово звучащее, необходимо брать во внимание и музыкальное сопровождение текста. В данном случае уместным будет обращение к методике интермедиального анализа<sup>12</sup>, с помощью которого рассматриваются механизмы взаимодействия разных видов искусств на уровне художественных средств. Обозначенная выше песня представляет собой динамичную музыкальную композицию. Начинается мелодия с партии ударных инструментов, а далее ритм становится ускоренным. Если в первом куплете используется 5 тактов (такт – единица музыкального метра<sup>13</sup>) без пауз внутри, то во втором – динамика отмечается паузами (по одной паузе в каждом такте), в третьем – увеличивается количество пауз (по три паузы в каждом такте), что показывает прерывистость, нарушает плавность музыкального сопровождения и тем самым ускоряет ритм песни. Третий куплет оказывается наиболее акцентированным с точки зрения музыки и представляет собой кульминацию, некую развязку драматического действия в сюжетной структуре текста<sup>14</sup>. По композиции именно так происходит и в трагедии Шекспира, где заключительное действие становится кульминацией. Как и английский драматург, В.Р. Цой в песне ставит момент выбора в акцентную позицию – это последняя строка последнего куплета.

Связь с трагедией Шекспира поддерживается и остальными текстами альбома, который определяется в рок-поэзии специфическим жанром, по



структуре представляющим собой лирический цикл<sup>15</sup>. Обозначим это на уровне мотивов.

Первая песня альбома «Группа крови» имеет то же название, что и весь цикл. В тексте ведущий мотив – предназначение, избранность, необходимость выполнить некую миссию, но в то же время – поиск возможностей выполнения, колебания и сомнения:

Мне есть чем платить, но я не хочу  
Победы любой ценой.  
Я никому не хочу ставить ногу на грудь.  
Я хотел бы остаться с тобой, просто остаться с тобой,  
Но высокая в небе звезда  
Зовет меня в путь (323).

Мотив действия и в то же время борьба без жертв в этих строчках показывают связь с персонажем английской трагедии. Здесь так же, как и в трагедии Шекспира, герой не хочет убивать, хотя понимает, что будет вынужден. В песне актуализируется и мотив необходимого расставания (Гамлет расстается с Офелией) во имя выполнения миссии и затрагивается возможность гибели героя.

Проблема выбора между действием или бездействием также будет представлена практически во всех остальных текстах цикла, например, «В наших глазах»: «Что тебе нужно выбирай». В песне «Война» поэт показывает целые группы персонажей, которые различаются по этому выбору:

Где-то есть люди, для которых теорема верна.  
Но кто-то станет стеной, а кто-то плечом,  
под которым дрогнет стена (324).

Заключительная песня цикла «Легенда» решает проблему выбора между действием и бездействием, представляя необычную картину, подобную также той, что заканчивает трагедию Шекспира. Те, кто решился бороться, действовать, был побежден. Более того, кто-то погиб, а оставшийся в живых был в таком же состоянии, что и мертвый: «Как, раскинув руки, лежали ушедшие в ночь, и как спали вповалку живые, не видя снов...» (329). Последние строки подчеркивают бессмысленность любой возможности выбора:

А «жизнь» – только слово, есть лишь любовь и есть смерть...  
Эй! А кто будет петь, если все будут спать?  
Смерть стоит того, чтобы жить, а любовь стоит того, чтобы ждать...  
(329)

Рассматривая творческую индивидуальность рок-автора, необходимо не только исследовать его тексты, но и биографию. С позиции интерме-



ального анализа, важно также включать в анализ имиджа поэта – манеры выступления, формы репрезентации на публике, в СМИ, в других видах искусств, кроме музыки и литературы.

Виктор Цой родился в типичной советской семье учительницы физкультуры Валентины Васильевны Гусевой и инженера Роберта Цоя. Но с другой стороны, восточные корни, безусловно, наложили определенный отпечаток на авторскую идентичность поэта. По воспоминаниям современников Цоя, о нем говорили как о человеке, который прочитал всего Ф.М. Достоевского. Эта включенность в традиционную классическую русскую литературу подчеркивает и литературность его поэзии, и в целом литературные истоки рок-поэзии как таковой.

Советская культура также дала и свои идеалы новому поколению. В.Р. Цой по воспоминаниям восхищался творчеством и имиджем М. Боярского и В.С. Высоцкого. В формируемом имидже черная одежда связывается ассоциативно с образом Гамлета. В манере поведения В.Р. Цоя во время рок-встреч, о чем вспоминают современники, выделялись такие черты: молчание, фразы в интервью, демонстрирующие рефлексивность, размышления об абсурдности и бессмысленности жизни<sup>16</sup>. В авторской идентичности поэта выявляются элементы «гамлетизма», которые участвуют в формировании имиджа В.Р. Цоя.

Неожиданная смерть поэта в достаточно молодом возрасте также создала пространство для мифологизации его образа.

Таким образом, поэт, с одной стороны, рассматривает онтологический вопрос человеческой жизни, поставленный несколько веков назад в творчестве английского драматурга В. Шекспира, а с другой – В.Р. Цой, обращаясь к творчеству этого автора, продолжает традицию гамлетизма в русской литературе, создавая свой особый художественный мир.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. Л.; М., 1966. С. 131–135; Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции: Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира. Психология искусства. М., 2001.

<sup>2</sup> Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. Л., 1956. С. 168–187.

<sup>3</sup> Гиппиус Вл. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910: в 2 т. Т. 1 / под ред. С.А. Венгерова. М., 2000. С. 261.

<sup>4</sup> Чекалов И.И. Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века. М., 1994. С. 26.

<sup>5</sup> Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь: стихи и песни. Воспоминания. М., 1988. С. 41–43, 46.

<sup>6</sup> Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 154–161.

<sup>7</sup> Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания / авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 326.



<sup>8</sup> Шекспир В. Гамлет – принц датский / в пер. с англ. Б.Л. Пастернака // Шекспир В. Собрание избранных сочинений: в 17 т. Т. 1. СПб., 1992. С. 130–131.

<sup>9</sup> Комарова В.П. Творчество Шекспира. СПб., 2001. С. 133. (Филология и культура).

<sup>10</sup> Шекспир В. Гамлет – принц датский / в пер. с англ. Б.Л. Пастернака // Шекспир В. Собрание избранных сочинений: в 17 т. Т. 1. СПб., 1992. С. 286.

<sup>11</sup> Шекспир В. Гамлет – принц датский / в пер. с англ. Б.Л. Пастернака // Шекспир В. Собрание избранных сочинений: в 17 т. Т. 1. СПб., 1992. С. 98.

<sup>12</sup> Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.

<sup>13</sup> Харлап М.Г. Тактовая система в музыкальной ритмике // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 48–104.

<sup>14</sup> Ярмо А.Н. К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль театра на Таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль Большого Театра Кукол «Башлачев. Человек поющий» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 15. Екатеринбург; Тверь, 2014. С. 69–78.

<sup>15</sup> Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 99–122.

<sup>16</sup> Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания / авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 40–172.

## References

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gippius V.I. Aleksandr Dobroliubov [Alexander Dobroliubov]. *S.A. Vengerov (ed). Russkaya literatura XX veka. 1890–1910* [Russian Literature of 20<sup>th</sup> Century. 1890–1910]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2000, p. 261. (In Russian).

2. Tolokonnikova S.Yu. Mifologicheskie antinomii v russkoy rok-poezii [Mythological Antinomies in Russian Rock-Poetry]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock-Poetry: Text and Context]. Tver, 2000, Issue 4, pp. 154–161. (In Russian).

3. Kharlap M.G. Taktovaya sistema v muzykal'noy ritmike [The Clock System in the Music Rhythm]. *Problemy muzykal'nogo ritma* [Problems of Musical Rhythm]. Moscow, 1978, pp. 48–104. (In Russian).

4. Yarko A.N. K voprosu o vzaimodeystvii roka i teatra: spektakl' teatra na Taganke "Vladimir Vysotskiy" i spektakl' Bol'shogo Teatra Kukol "Bashlachiov. Chelovek poyushhiy" [To the Question about Interaction between Rock and Theatre: The performance of the Theatre on Taganka "Vladimir Vysotsky" and the Bolshoi Theatre of Dolls "Alexander Bashlachev. Man Singing"]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock-Poetry: Text and Context]. Yekaterinburg; Tver, 2014, Issue 15, pp. 69–78. (In Russian).

5. Domanskiy Yu.V. Tsiklizatsiya v russkom roke [Cyclization in Russian Rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock-Poetry: Text and Context]. Tver, 2000, Issue 3. pp. 99–122. (In Russian).



## (Monographs)

6. Kozintsev G.M. *Nash sovremennik William Shakespeare* [Our Contemporary William Shakespeare]. Leningrad; Moscow, 1966, pp. 131–135. (In Russian).

7. Vygotskiy L.S. *Analiz esteticheskoy reaktsii: Tragediya o Gamlete, printse Datskom U. Shekspira. Psikhologiya iskusstva* [Analysis of Aesthetic Response: Tragedy about Hamlet – Prince of Denmark by William Shakespeare. Psychology of Art]. Moscow, 2001. (In Russian).

8. Chekalov I.I. *Poetika Mandel'shtama i russkiy shekspirizm XX veka* [Poetics of Mandelstam and Russian Shakspearism of 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 1994, p. 26. (In Russian).

9. Komarova V.P. *Tvorchestvo Shekspira* [Shakespeare's Creativity], Series: Philology and Culture. St. Petersburg, 2001, p. 133. (In Russian).

10. Tishunina N.V. *Zapadnoevropeyskiy simvolizm i problema vzaimodeystviya iskusstv: opyt intermedial'nogo analiza* [West-European Symbolism and the Problem of Interaction of Arts: the Experience of Intermediality Analysis]. St. Petersburg, 1998. (In Russian).

**Светлана Андреевна Петрова** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка, декан филологического факультета Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина.

Научные интересы: интермедиальная поэтика, рок-поэзия, интермедиальность, история русской литературы и литературные традиции.

E-mail: siversl@yandex.ru

**Svetlana Petrova** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Russian Language, dean of philological faculty, Leningrad State University named after A.S. Pushkin.

Research interests: intermedial poetics, rock-poetry, intermediality, history of Russian literature and literary traditions.

E-mail: siversl@yandex.ru

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА Foreign Literature

К.С. Ланда (Санкт-Петербург)

### К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ

**Аннотация.** В данной работе исследуется философия поэтического языка Данте в «Божественной Комедии» на материале 52–54 стихов XXIV песни «Чистилища». Мы анализируем терцину, сопоставляя ее с трактатом «О народном красноречии» и с возможными библейскими и теологическими источниками Данте. В ходе анализа показывается, что как в терцине, так и в трактате огромную роль играет доктрина о сотворении человека посредством Духа, непосредственно связанная у Данте с темой сотворения языка. Но если в трактате речь идет о языке человеческом и общении Адама с Богом происходит опосредованно (через воздух), то в поэме Бог-Любовь говорит с поэтом через его сердце. Поэма Данте становится ответом на эту любовь. Язык его поэзии несет в себе печать Творца и приводит читателей поэмы к созерцанию божественной Любви.

**Ключевые слова:** концепция поэтического языка; Святой Дух; дыхание; вдохновение; внутренние слова Любви; сладостный новый стиль; язык «невыразимого».

K. Landa (St. Petersburg)

### On the Concept of Poetic Language in Dante's "Comedy"

**Abstract.** The article dedicates to the philosophy of Dante's poetic language in his "Comedy". The study is based on the 52–54 verses of the XXIV Canto of "Purgatorio". Its objective is to analyze the *terzina* comparing it to the treatise "De vulgari eloquentia" and to eventual scriptural and theological sources of the Poet. The analysis shows that in the *terzina* as well as in the treatise the doctrine of human's creation by the Holy Spirit – which is closely connected, for Dante, with the topic of creation of language – plays a very important role. However, while the treatise talks about a human language, and the communication between Adam and God is mediated by the air, in the poem God-Love speaks to the poet secretly, at heart. Thus, Dante's poem is to become an answer to this love. The language of his poetry holds in itself a sign of Creator and leads a reader to the contemplation of divine Love.

**Key words:** the theory of poetic language; the Holy Spirit; respiration; inspiration; the interior words of Love; the "dolce stil novo"; the language of the "ineffable".

В настоящей статье рассматривается один из аспектов многоплановой

проблемы языка в поэме Данте Алигьери. Этой проблеме посвящено множество исследований, из которых укажем здесь лишь несколько последних и наиболее актуальных работ<sup>1</sup>. Нашей целью является осмысление дантовской концепции нового поэтического языка «Комедии», содержащейся в 52–54 стихах XXIV песни «Чистилища» (в соответствии с волей самого автора и со средневековой герменевтической традицией, в современных дантоведческих трудах при упоминании названия «Комедия» принято опускать эпитет «Божественная» – вставку XVI в., ни разу не встречающуюся у самого Данте<sup>2</sup>).

В первой же кантике поэмы – в «Аду» – Данте задает себе установку на то, чтобы «слово не отличалось от дела»<sup>3</sup>. (Здесь и далее цитаты из «Комедии» и других дантовских произведений приводятся по комментированным изданиям, в соответствии с общепринятыми нормами цитирования дантовских текстов и в нашем подстрочном переводе, во избежание неточностей, свойственных даже самому совершенному художественному переложению. Оригинальный текст «Комедии» цитируется по указанному изданию). Это говорит нам о том, что Данте относится к языку как к средству идеального вербального воссоздания мира, который его персонаж зрит воочию. Такой язык должен соответствовать реальности, а вся поэма – стать совершенным отображением видения персонажа.

Перу Данте, как известно, принадлежит не только «Комедия» (1307/1308–1321), но и научные трактаты: в частности, те, в которых он излагает свои идеи о законах мироздания и о законах народного и поэтического языка – т.е. «Convivio» (Пир, 1304–1307) и «De vulgari eloquentia» (О народном красноречии, 1303/1304–1305). Данте является не только поэтом, но и ученым, и, пусть со временем и пересматривает некоторые принципы, исповедуемые им в трактатах, отказываясь исследовать мир с помощью одного человеческого разума, тем не менее, остается теоретиком, и не может не осмыслять творимое им произведение. Поэтому можно утверждать, что в поэме, как и в трактате о красноречии, присутствует целая философия языка, претерпевшая изменения со времен написания трактата и тесно связанная с идеей того, что принято называть поэтическим стилем. Примеры такой концептуализации автором своего инструмента мы находим по всей «Комедии», от «Ада» до «Рая», но главное определение поэтического стиля Данте вкладывается им самим в уста своего героя в XXIV песни «Чистилища»:

E io a lui: «I' mi son un che, quando  
Amor mi *spira*, noto, e a quel modo  
ch'è ditta dentro vo significando»  
[Purg. XXIV 52–54].

И я ему: «Я один из тех, кто, когда  
Любовь вдохновляет его (досл. *вдыхает* ему внутрь),  
обращает на это внимание, и таким способом  
означивает то, что она диктует внутри»  
(Purgatorio XXIV: 52–54).



Каждое слово этого определения, не единожды становившегося объектом тщательного изучения в трудах дантоведов<sup>4</sup>, содержит в себе целую цепочку интертекстов, разгадка которых позволяет приблизиться к пониманию концепции поэтического языка в «Комедии». Нам в рамках этой работы хотелось бы обратить особое внимание на связь данной терцины с трактатом о красноречии и проанализировать ее в контексте всей поэмы.

## 1. Трактат о красноречии

В «De vulgari» Данте описывает процесс дарования человеческого языка Адаму следующим образом:

«...первый говорящий заговорил сразу же, как только был вдохновен Животворящей Силой. В самом деле, мы полагаем, что для человека более характерно быть услышанным, нежели слышать, лишь бы он был услышан и слышал как человек. Следовательно, если Мастер и Начало Совершенства и Любви посредством своего *дыхания* исполнил всяческим совершенством нашего прародителя, нам представляется закономерным, что благороднейшее из живых существ начало слышать и говорить в одно и то же время»<sup>5</sup> (далее цитируется по указанному изданию).

Из этого отрывка следует, что происхождение человеческого языка, как и поэзия сладостного нового стиля, для Данте тесно связано с дыханием Творца. Комментаторы трактата указывают на несколько основных источников данного эпизода, среди которых 7-й стих 2-й главы книги Бытия и комментарий Аврелия Августина к указанному стиху Бытия в VII книге его трактата «О книге Бытия буквально»<sup>6</sup>.

В книге Бытия сказано: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его *дыхание* жизни, и стал человек *душею* живою»<sup>7</sup>. У Августина мы находим ряд рассуждений относительно природы этого дыхания и самой души. Но ни единым словом автор не касается при этом дара речи. Идея соотнести акты сотворения человека и человеческого языка, очевидно, принадлежит самому Данте: ее нет ни в Библии, ни у комментатора священного текста епископа Гиппонского. Однако тот же Августин, говоря, в другом отрывке своего трактата, о Божественном Слове – втором Лице Троицы – утверждает следующее:

«Ибо начало разумной твари есть вечная Премудрость; каковое начало, пребывая неизменным в самом себе, никогда не перестает сокровенным *вдохновением* *призывать* говорить с той тварью, для которой оно служит началом, чтобы она обращалась к Тому, от Кого происходит, потому что в противном случае она не может быть оформленной и совершенной. Поэтому-то на вопрос, кто Он, Господь отвечает: “От начала Суший”» (Ин 8. 25)<sup>8</sup>.

Данте мог почерпнуть отсюда идею о коммуникативной природе вза-



имоотношений между Богом и человеком, но, в то время как Августин делает акцент на послании Бога человеку, поэт заинтересован ответом творения – Творцу. Первым ответом Адама, согласно Данте, является выражение радости в древнееврейском имени Бога – «Эль»: «...логично предположить, что тот, кто жил до первородного греха, начал с выражения радости. И, поскольку нет никакой радости вне Бога, но вся она пребывает в Боге, и сам Бог есть бесконечная радость, отсюда вытекает, что первый говоривший прежде всего сказал: “Бог”» (в оригинале – El; De vulgari eloquentia I: IV: 4).

Дар языка велик потому, что это исключительная прерогатива человека среди всех прочих творений; именно в нем, как в самом человеке, плотское чудесным образом сочетается с духовным, душа – с телом, разум – с чувством. Язык является «знаком разумным и одновременно чувственным»: «чувственным постольку, поскольку есть звук»; «разумным постольку, поскольку произвольно выбирается, чтобы обозначать что-либо» (De vulgari eloquentia I: III: 2–3).

Знаковая природа языка, таким образом, – не изобретение лингвистов прошлого столетия; о дихотомии языкового знака говорил еще Августин. По его мнению, существует внутренне познаваемый образ, и его оболочка – звучащее слово. Высшую премудрость обретает тот, кто оставляет все «звучащие» слова ради изначального, беззвучного слова, которое тождественно истинному знанию.

Возвращение к «беззвучному» знанию позволит человеку услышать «сокровенное вдохновение призыва» на языке, в строгом смысле языком не являющемся, т.к. он лишен оболочки и оказывается самой сутью, самим означаемым без означающего. Это язык, на котором Бог говорит с человеком в глубине его сердца и о котором писали мистики столетия спустя после Августина. Людям свойственно говорить посредством звукового слова, а Богу – духовным способом, не используя плоть.

Данте в своем языковом трактате придерживается иной точки зрения: по его мнению, Бог привел в движение воздух, заставив его произносить человеческие слова в разговоре с Адамом, чтобы тот понял своего Творца и ответил Ему. Даже до грехопадения человек не мог внять духовному языку, и Бог был вынужден использовать материальные субстанции, чтобы Его услышали (De vulgari eloquentia I: V: 6)<sup>9</sup>.

## 2. «Комедия»

В «Комедии» Данте выходит на новый уровень представлений о коммуникативном взаимодействии Бога с человеком.

Герой поэмы заявляет сам о себе: «Amor mi *spira dentro*» (Любовь *дует* мне внутрь). В личной истории поэта творчество напрямую связано с благодатью крещения «от воды и Духа»<sup>10</sup>. Ведь в начале XXV песни «Рая» Данте прямо указывает, что может быть увенчан лавровым венком за свою поэзию лишь в месте своего крещения – флорентийском Баптистерии, ибо



«там я пришел к вере, которая приводит души к Богу и благодаря которой впоследствии [апостол] Петр трижды обошел вокруг меня [своим светом]» (Paradiso XXV: 10–12).

С Данте-персонажем говорит Любовь – и это слово далеко не однозначно: как понять, имеет ли в виду Данте любовь к прекрасной донне – обязательное условие творчества в сладостном новом стиле, о котором идет речь в данной терцине, или любовь иного характера?

Этот вопрос проясняется, если вспомнить учение самого Данте о природе любви: всякая любовь божественна, но становится причиной грехопадения, если устремить ее на дурной предмет (Purgatorio XVII: 91–139). Любовь – в природе Творца и всех его творений; есть те, в ком она проявлена ярче, и те, в ком она выражена слабее<sup>11</sup>; несомненно, Беатриче для поэта сладостного нового стиля, каковым именует себя Данте, является носителем и вернейшим отражением именно той любви, «что движет солнце и иные звезды» (Paradiso XXXIII: 145); той, что поистине «невыразима» (Purgatorio XV: 67), иначе говоря – любви Божьей. Объясняя причины и исключительный, доселе неслыханный характер своего творчества, Данте возвращается к «старому поэтическому канону, бывшему открытием его юности, выводя этот канон, уже с иной степенью осознанности, на уровень своего более великого произведения»<sup>12</sup>.

В пользу того, что любовь, о которой говорится в XXIV песни «Чистилища», – это любовь Бога, свидетельствует и подмеченное большинством современных ученых сходство рассматриваемой терцины с так называемым «Письмом брата Иво», в Средние века приписываемым мистикам Ричарду Сен-Викторскому. Брат Иво, возможно, принадлежавший к кругу Бернарда Клервоского, писал, что о любви может говорить достойно лишь тот, кто «обмакивает перо языка в кровь сердца; ибо только тогда доктрина истинна и почетна, когда то, что произносит язык, диктует совесть, подсказывает милосердная любовь и *вдувает (вдохновляет) дух*»<sup>13</sup>. Ясно, что здесь речь идет о полном подчинении языка Святому Духу, подобном тому, что произошло с новозаветными апостолами в «Книге Деяний», когда они «начали говорить на иных языках, как Дух давал им проповедовать»<sup>14</sup>. «Иным» языком для поэзии является и язык Данте, который он использует как в юношеской лирике, так и, с новой силой, в «священной поэме» (Paradiso XXV: 1).

Основной характеристикой поэтов сладостного нового стиля, к которым причисляет себя Данте, служит, как показывает текст, даже не столько сама «боговдохновенность», сколько то, что они, в отличие от других, «обращают внимание» на это дуновение Любви, принимают его в свою душу, запечатлевают его в ней и только после этого «переводят в человеческие слова». Ведь Данте не говорит: «Я один из тех, кого вдохновляет Любовь», но «Я один из тех, кто, когда их вдохновляет любовь...». Иными словами, воля этих поэтов соответствует воле диктующего: они *совершают выбор* – обратить внимание на дух любви – и только затем могут донести его до окружающих.



«Перевод» в «звучащие» слова «внутренних» слов этого духа – следующий этап, для описания которого Данте использует глагол «significare» («означить», «означивать»). Примечательно, что этот глагол повторяется во всей поэме всего трижды: первый раз – в рассматриваемой нами терцине «Чистилища» и оба остальных – в «Раю». Начиная третью кантику, Данте описывает свое преображение, совершившееся благодаря тому, что он пристально смотрел на Беатриче, и позволившее ему вознестись на небеса:

При виде ее я внутренне сделался таким,  
каким сделался Главк, отведав травы, которая  
позволила ему разделить судьбу с другими морскими божествами.  
Пречеловеченье было бы невозможно  
*означить* словами; но пусть этого примера будет достаточно  
Тому, кому [Божья] благодать уготовала этот опыт (Paradiso I: 70–72).

Многозначный глагол «significare» является ключевым для средневековой культуры<sup>15</sup>. Предназначение знака – напоминать о духовной реальности в материальном мире, но и связывать в буквальном, почти физическом смысле эти два измерения<sup>16</sup>. Дж. Стабиле в своей статье о теории зрения и теории познания в античности и в Средневековье обращает внимание читателя на непосредственное отношение между понятиями знака и печати, отпечатка, формы, следа, тем самым обнаруживая два значения слова «знак»: его адресованность реципиенту, его «коммуникативная» роль, и его реальная, а не произвольная связь с означаемым им объектом, в частности, – Богом<sup>17</sup>. В случае, когда мы говорим о знаках-творениях, иначе и быть не может: ведь творение в любом случае несет на себе печать того, кто его сотворил. Но когда речь идет о знаках-словах, дело усложняется: здесь отношение означаемого к означающему устанавливается произвольно, по свободному выбору говорящего, утверждает Данте, а значит, материальная форма слова в своей сущности вовсе не обязательно содержит следы выражаемой им действительности (De vulgari eloquentia I: III: 3). Но что же имеется в виду под «significare» в рассматриваемых нами терцинах из XXIV песни «Чистилища» и I песни «Рая»?

Данте, как утверждает М. Рак, автор статьи «Significare» в «Дантовской энциклопедии», выбирает «в репертуаре языка наиболее подходящие формы для обозначения фактов своего умственного и эмоционального состояния»<sup>18</sup>. Факты же, как мы видели, суть «внутренние слова» Любви, образы, навеянные Святым Духом и ждущие своего «перевода» на человеческий язык. Автор складывает знаки, лучше всего сообщающие человеческому слуху божественные тайны, и совершает это по собственному выбору, но в полном соответствии с волей Творца. Тем самым он становится как бы создателем самого Бога, его поэтическим голосом, в котором Бог нуждается, как в пророках, чтобы говорить со своим народом: ведь народ готов прислушиваться не столько к внутреннему голосу, сколько к внешнему. Этот





поэтический голос звучит для того, чтобы, как объясняет свою задачу сам автор поэмы в «Послании к Кангранде делла Скала», «вывести живущих из состояния ничтожества и привести их к состоянию блаженства»<sup>19</sup>. Выполнение этой миссии было бы невозможно без призвания свыше, «дуновения» Святого Духа. Но и без согласия самого Данте, без его содействия эта задача также бы не осуществилась. Иными словами, Бог нужен поэту, но и Богу – в рамках дантовской картины мира – нужен поэт, чьи слова несут в себе божественную печать.

Данте должен донести до окружающих его людей откровение, данное только ему. И, поскольку откровение это уникально, то и язык, на котором следует о нем повествовать, становится чем-то совершенно особенным, чем-то доселе не употреблявшимся ни в поэзии, ни в прозе. Если в «Аду» и «Чистилище» его задача проще, т.к. эти два царства ближе к нашей земной реальности, то для рассказа о Рае Данте должен совершить невозможное – «означить пречеловеченье словами» (Paradiso I: 70).

«Битва с языком» – так назвал исследователь Дж. Ледда свою книгу, посвященную изучению «языка невыразимости» в «Комедии»<sup>20</sup>. Под «языком невыразимости» ученый подразумевал все эпизоды, в которых поэт описывает свою неспособность воспринять и выразить увиденное им в загробном мире, т.е. все места, где появляется топос «невыразимого»<sup>21</sup>. Однако понятие «язык невыразимости», или, точнее, «язык невыразимого», можно было бы распространить на весь поэтический язык «Рая», т.к. «невыразимое» – это и есть все божественные тайны, которые призван «означить» в словах автор. Если в первых двух кантиках Данте достаточно было «означать» то, что говорит ему Любовь, то в третьей ему потребовалось «означить» ее саму.

Полностью отдавая себе отчет в невыполнимости поставленной задачи, он в первой же песни «Рая» вновь возвращается к образу дыхания:

О благой Аполлон, для последнего труда  
соделай меня таким сосудом твоей силы,  
Каким нужно быть, чтобы ты даровал возлюбленный тобой лавр.  
<...>  
Войди в мою грудь и дыши (*spira*) во мне сам,  
так же, как когда ты извлек Марсия  
Из ножен его кожи (Paradiso I: 19–21).

Данте обращается к Аполлону, который, согласно одним комментаторам, символизирует здесь Христа, согласно другим – высшую фигуру поэтического вдохновения<sup>22</sup>, чтобы предложить ему всего себя, стать вместе с ним не своих слов, а слов Бога. Эти терцины напоминают о словах апостола Павла: «...уже не я живу, но живет во мне Христос»<sup>23</sup>. Аполлон в этом смысле – если учитывать все интерпретации воззвания к нему в поэме – является лучшим символом для обозначения поэтической ипостаси Творца, именем, в котором соединяются понятия творения и творчества.



В последней песни «Рая» Данте-персонаж обретает возможность созерцать самого Бога «лицом к лицу» – а вместе с Данте и его читатель. В воззвании к трем лицам единого Бога в 124–126 стихах XXXIII песни содержится описание трех действий, традиционно приписываемых Ему:

О вечный свет, ты, что единый пребываешь сам в себе,  
сам себя постигаешь и, постигнутый собой  
И постигающий себя, любишь и улыбаешься!  
(Paradiso XXXIII: 124–126).

Пребывать в себе самом (ибо ни одно другое место не вмещает Бога), постигать самого себя<sup>24</sup>, любить – вот три акта, характеризующих Троицу в теологии. Но Данте добавляет еще один – «улыбаться». Любовь – то из действий Троицы, что соединяет Творца с творением, но поэту будто бы мало одного слова «любовь», он дополняет ее радостью. Связь Творца с творением – это общение в любви, но и в радости, и радостью же отвечает творение на любовь Бога. Первое слово Адама в трактате «О народном красноречии», как мы помним, выражает радость, имя Бога: «Эль». Ответ Адама продиктован также благодарностью: ведь великий дар языка позволит людям воспроизвести отношения между лицами Троицы в человеческом обществе, соединить свои мысли и чувства. Но грехопадение, отграничение человека от Бога разделит единый язык на множество иных, и общение затруднится, как с горечью констатирует Данте-лингвист.

Однако на смену Данте-лингвисту в поэме приходит Данте-поэт, который в своем поэтическом языке как бы воссоздает распавшееся некогда единение. Через творчество он приводит читателя к созерцанию творения, а через созерцание творения – к созерцанию его Творца. И Любовь, которая исходит от Отца и Сына и «вдувает» таинственные слова в душу Данте, возвращается, таким образом, обратно к Творцу через «Комедию», написанную для того, чтобы вернуть людей к божественному источнику любви.

Внимательное прочтение терцины из XXIV песни «Чистилища», в сочетании с несколькими другими эпизодами поэмы и в общем контексте дантовского творчества и некоторых его источников, позволяет нам, таким образом, отчасти осмыслить концепцию сладостного нового стиля, изложенную им самим в трех стихах и неразрывно связанную как с общим замыслом создания «Комедии», так и с «невыразимыми» тайнами «Рая».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Baldelli I. *Lingua e stile nelle opere volgari di Dante* // Enciclopedia Dantesca: in 6 vol. Vol. 6. Appendici. Roma, 1970. P. 55–112; Mazzocco A. *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*. Leiden; New York; Koeln, 1993; Ledda G. *La Guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*.



Ravenna, 2002; Manni P. *La lingua di Dante*. Milan, 2013.

<sup>2</sup> Dionisotti C. Dolce, Lodovico // *Enciclopedia Dantesca*: in 6 vol. Vol. 2. Roma, 1970.

<sup>3</sup> Dante Alighieri. Inferno XXXII: 12 // *La Divina Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Bologna, 2000.

<sup>4</sup> Rossi L. Canto XXIV // *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*: in 3 vol. Vol. 2. Firenze, 2001. P. 373–387; Tuscano P. Il canto XXIV del Purgatorio // *Lectura Dantis Metelliana. Gli ultimi canti del Purgatorio*. Roma, 2010. P. 89–103; Azzetta L. “Se tu riduci a mente...” – Purgatorio XXIII–XXIV // *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*. Genoa; Milan, 2010. P. 225–252.

<sup>5</sup> Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia I: V: 1* / ed. E. Fenzi. Roma, 2012.

<sup>6</sup> Fenzi E. *Commento al De vulgari eloquentia I: V: 1* // Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia* / ed. E. Fenzi. Roma, 2012. P. 126–670.

<sup>7</sup> Книга Бытия 2: 7 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.

<sup>8</sup> Блаженный Августин. О книге Бытия буквально. Кн. 1. Гл. 5 // Творения блаженного Августина Епископа Иппонийского. Ч. 7. Киев, 1912. С. 148.

<sup>9</sup> Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia I: V: 6* / ed. E. Fenzi. Roma, 2012.

<sup>10</sup> Евангелие от Иоанна 3: 5 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.

<sup>11</sup> Dante Alighieri. *Convivio III: VII: 2–7* // *Convivio* / ed. G. Inglese. Milano, 2007.

<sup>12</sup> Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Purgatorio XXIV: 52–54* // *La Divina Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Bologna, 2000. P. 440.

<sup>13</sup> Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Purgatorio XXIV: 52–54* // *La Divina Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Bologna, 2000. P. 440.

<sup>14</sup> Книга Деяний святых апостолов 2: 4 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.

<sup>15</sup> Rak M. *Significare* // *Enciclopedia Dantesca*: in 6 vol. Vol. 5. Roma, 1970. P. 243.

<sup>16</sup> Stabile G. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Firenze, 2007. P. 37.

<sup>17</sup> Stabile G. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Firenze, 2007. P. 9–29.

<sup>18</sup> Rak M. *Significare* // *Enciclopedia Dantesca*: in 6 vol. Vol. 5. Roma, 1970. P. 242.

<sup>19</sup> Dante Alighieri. *Epistola XIII: 15* // Dante Alighieri. *Tutte le opere* / ed. L. Blasucci. Firenze, 1965.

<sup>20</sup> Ledda G. *La Guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*. Ravenna, 2002.

<sup>21</sup> Curtius E.R. *Letteratura europea e Medio Evo latino* / trad. di R. Antonelli. Firenze, 1992. P. 180–185.

<sup>22</sup> Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Paradiso I: 3* // *La Divina Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Bologna, 2000. P. 9.

<sup>23</sup> Послание святого апостола Павла к Галатам 2: 20 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.

<sup>24</sup> Евангелие от Матфея 11: 27 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.



## References

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Baldelli I. *Lingua e stile nelle opere volgari di Dante. Enciclopedia Dantesca: in 6 vols. Vol. 6. Appendici*. Rome, 1970, pp. 55–112. (In Italian).

2. Dionisotti C. Dolce, Lodovico. *Enciclopedia Dantesca: in 6 vols. Vol. 2*. Rome, 1970, pp. 534–535. (In Italian).

3. Rossi L. Canto XXIV. *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, Florence, 2001, vol. 2, pp. 373–387. (In Italian).

4. Tuscano P. Il canto XXIV del Purgatorio. *Lectura Dantis Metelliana. Gli ultimi canti del Purgatorio*. Rome, 2010, pp. 89–103. (In Italian).

5. Azzetta L. “Se tu riduci a mente...” Purgatorio XXIII–XXIV. *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*. Genoa; Milan, 2010, pp. 225–252. (In Italian).

6. Fenzi E. *Commento al De vulgari eloquentia I: V: 1. Dante Alighieri; E. Fenzi (ed). De vulgari eloquentia*. Rome, 2012, pp. 126–670. (In Italian).

7. Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Purgatorio XXIV: 52–54. La Divina Commedia, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi*. Bologna, 2000, p. 440. (In Italian).

8. Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Purgatorio XXIV: 52–54. La Divina Commedia, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi*. Bologna, 2000, p. 440. (In Italian).

9. Rak M. *Significare. Enciclopedia Dantesca: in 6 vols. Vol. 5*. Rome, 1970, p. 243. (In Italian).

10. Rak M. *Significare. Enciclopedia Dantesca: in 6 vols. Vol. 5*. Rome, 1970, p. 242. (In Italian).

11. Chiavacci Leonardi A.M. *Commento al Purgatorio XXIV: 52–54. La Divina Commedia, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi*. Bologna, 2000, p. 9. (In Italian).

### (Monographs)

12. Mazzocco A. *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*. Leiden; New York; Cologne, 1993. (In English).

13. Ledda G. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*. Ravenna, 2002. (In Italian).

14. Manni P. *La lingua di Dante*. Milan, 2013. (In Italian).

15. Stabile G. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Florence, 2007, p. 37. (In Italian).

16. Stabile G. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Florence, 2007, pp. 9–37. (In Italian).

17. Ledda G. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*. Ravenna, 2002. (In Italian).

18. Curtius E.R. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Translated in Italian by R. Antonelli. Florence, 1992, pp. 180–185. (In Italian).



**Кристина Семеновна Ланда** – докторант кафедры переводоведения Болонского университета (Италия).

Окончила аспирантуру на кафедре истории зарубежных литератур филологического факультета СПбГУ, специализировалась на средневековой итальянской литературе. Научные интересы: дантоведение, средневековая литература, теория зрения, католическое богословие и мистика; теория художественного перевода; теория метафоры.

E-mail: allodolakri@gmail.com

**Kristina Landa** – Ph.D. student at the Department of Interpretation and Translation at University of Bologna (Italy).

She also passed her Ph.D. program at the Department of History of Foreign literatures (Faculty of Philology, Saint-Petersburg State University), specializing in Italian medieval literature. Research interests: Dantean studies, the medieval literature, the theory of view and vision, the catholic theology and the mystic of Middle Ages; the theory of poetic translation; the theory of metaphor.

E-mail: allodolakri@gmail.com



Н.А. Муратова, П.Е. Жиличев  
(Новосибирск)

## ДВОЕ В КОМНАТЕ: КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

**Аннотация.** В статье рассматривается категория пространства как один из базовых принципов организации драматургического произведения в творчестве британского драматурга Гарольда Пинтера. Место действия в пьесах приобретает второе измерение и становится пространством литературной игры. При этом возникающие в абсурдистском тексте интертекстуальные связи выступают не столько отсылками к литературному контексту, сколько маркерами метатеатрального кода. В ходе анализа авторы, прежде всего, обращаются к произведениям раннего периода творчества Г. Пинтера, однако выводы данного исследования делаются с учетом динамики пространственных форм в драматургии писателя в целом. Также существенно заключение о постепенном усилении абсурдистского компонента и составляющих метатеатрального кода.

**Ключевые слова:** Пинтер; театр абсурда; сценическое пространство; интрига; интертекстуальность; метатеатральность.

N. Muratova, P. Zhilichev  
(Novosibirsk)

## “Two People in a Room”: Category of Space in Harold Pinter’s Dramatic Works

**Abstract.** This paper deals with the category of space which is considered as one of the basic principles of the artistic organization of Pinter’s dramatic works. Acting space in his plays has an upside being a field of literary games. Moreover, intertextual links in absurdist plays serve only as references to actual literal contexts but also as indexes of the metatheatrical code. This work mostly deals with H. Pinter’s early plays. However, conclusions are made with consideration of dynamics of forms of space in his dramatic world. The main conclusion is the statement about gradual progression of absurd component and elements of the metatheatrical code.

**Key words:** Pinter; theater of the absurd; acting space; intrigue; intertext; metatheater.

Гарольд Пинтер – один из ярких представителей театра абсурда (в позднем творчестве – и политического театра), британский драматург и сценарист, лауреат Нобелевской премии 2005. В своем обосновании комитет премии указывает на ключевые черты драматургической поэтики Пинтера, в частности, отмечается, что писатель *вернул театр к его основным элементам: закрытому пространству и непредсказуемому диалогу*. Замкнутость мира действующих лиц, сценически артикулированное почти клаустрофобическое пространство и выступают типичными параметрами



хронотопа пинтеровских пьес, и обозначают место («там внутри») психологических экспериментов автора, когда посредством полубесмысленных разговоров открываются двери в комнаты сознания героев. Писатель неоднократно утверждал, что импульсом для его творчества служит образ комнаты. Так, в интервью для BBC Пинтер признавался: «Двое в комнате: я часто использую этот образ. Поднимается занавес, уже в этом таится потенциальный вопрос: что произойдет с этими двумя? Откроются ли двери? Войдет ли кто-нибудь еще?»<sup>1</sup>.

Судя по этому высказыванию, комната (в английском языке слово «room» обозначает и комнату, и пространство, свободное место) – не только место действия пьес, но и способ драматургического мышления. Существенно, что сценический хронотоп в пьесах драматурга изначально обретает второе измерение, независимо от того, где разворачиваются события: в лондонских трущобах («Комната») или шикарном ресторане («Торжество»).

Неудивительно, что первая пьеса Пинтера имела «пространственное» название «Комната» (1957). Комната служит основной темой для разговоров персонажей: Роуз, снимающая жилье вместе с мужем Бертом, восхваляет достоинства комнаты в сравнении с подвалом, где низкий потолок, и внешним миром: за окном «убийственный холод» («It's very cold out <...> It's murder»), а в комнате тепло («the room keeps warm»<sup>2</sup>, далее оригинальный текст приводится по тому же источнику с указанием страниц после цитат). Домовладелец Кидд сообщает, что именно в этой, лучшей комнате была его спальня. Неожиданно появившаяся семейная пара Сэднсов утверждает, что это им было сдано жилье, и продолжает описывать достоинства той же комнаты, считая ее своей: там «уютно», есть куда сесть.

Стремление стать обладателем комнаты (вопрос о том, кто настоящий домовладелец и настоящий съемщик – основа интриги пьесы), на наш взгляд, указывает на проблему поиска идентичности. Интенция обладания местом в данном случае закономерно указывает на специфику организации и драматическое наполнение действия, когда субъект обозначает себя через внешнее пространство (подобно тому, как в последней пьесе Чехова купец Лопахин декларирует свой новый статус через обладание вишневым садом: «Я купил <...> имение, прекрасней которого ничего нет на свете»<sup>3</sup>). В мире Пинтера единственной возможностью почувствовать себя кем-либо является пребывание в ограниченном пространстве. Но абсурдность сюжетной ситуации состоит в том, что комната не принадлежит героям. Более того, она оказывается топосом художественного мышления, т.е. «местом» литературной игры.

Так, в «Комнате» «цитируется» первая мизансцена «Лысой певички» Э. Ионеско. Заметим, что Пинтер отрицал влияние Ионеско на свое раннее творчество, но, несмотря на это, в пьесах писателей обнаруживаются общие компоненты (см. об этом работу Р. Ноулза<sup>4</sup>). В данном случае сходными оказываются экспозиции драм – в «английской» комнате находятся два персонажа: жена, которая произносит долгий монолог, и молча-



щий муж, занятый чтением. В первой ремарке «Лысой певички» читаем: «Мистер Смит, англичанин, в английском кресле <...> читает английскую газету. <...> Рядом в английском же кресле Миссис Смит»<sup>5</sup>. Далее миссис Смит рассказывает об ужине, а мистер Смит «не отрывается от газеты». В «Комнате» взаимодействие героев аналогично: «BERT is at the table <...> a magazine propped in front of him. ROSE is at the stove» (91, «БЕРТ сидит за столом <...> напротив него лежит журнал. РОУЗ стоит у плиты»). Здесь и далее перевод наш, кроме особо оговоренных случаев. – *Н.М., П.Ж.*) Также у Пинтера повторяется и тема еды – героиня кормит Берта и подчеркивает важность этого процесса («You eat that. You'll need it», 91).

В финале пьесы Ионеско речь персонажей превращается в набор бессмысленных звуков, после чего воспроизводится начальная ситуация, но разыгранная другими героями. Однако то, что было точкой кульминации абсурда для Ионеско, становится лишь отправным пунктом интриги Пинтера. (Интересно, что режиссер Чарльз Граймс, знаток творчества Пинтера, поставил в театре Университета Северной Каролины в Уилмингтоне эти пьесы как два акта одного спектакля, используя при этом одни и те же декорации).

По сравнению с Ионеско Пинтер как бы делает следующий шаг: абсурд материализуется не катастрофой языка и не отсутствием лысой певички, а наоборот – появлением в комнате особого героя (слепого негра по имени Райли). Приход негра, обитающего в подвале, запускает цепь трансгрессий: он зовет Роуз из комнаты «домой», называет ее другим именем – Сэл. Героиня, в свою очередь, сначала пытается прогнать Райли, но затем замирает, обняв его голову. По признанию самого Пинтера, прошлого у его героев быть не может («Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore»<sup>6</sup>). Поэтому ситуация, которая могла бы быть ярким эмоциональным моментом, показана лишь с внешней стороны и для зрителя оказывается алогичной.

В классической литературе интертекстуальные отсылки ведут к расширению семантической сферы, варьированию интерпретационного поля. В абсурдистском произведении возможность расшифровки смысла блокируется. Пинтер говорил, что если пьеса выражает нечто определенное, то она – не более чем «кроссворд»: «To supply an explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to be facile, impertinent and dishonest. Where this takes places it is not theatre but a crossword puzzle. The audience holds the paper. The play fills in the blanks. Everyone's happy»<sup>7</sup> («Приписывать выраженную мораль эволюционирующему сложному драматическому образу представляется поверхностным, грубым и лживым. Когда подобное происходит, это уже не театр, а кроссворд. Публика смотрит в бумажку. Пьеса заполняет клеточки. Все довольны»). Следовательно, «опустошение» знака – основа поэтики абсурда. Пинтер использует заметные аллюзии на литературные произведения, но их нельзя истолковать однозначно. В пьесе есть персонаж по имени Кларисса (намек на героиню



Ричардсона и Вулф), слепой (как Лир или Эдип), ситуация встречи темнокожего и женщины (отсылка к мавру Отелло и Дездемоне), но традиционные сюжеты остаются нереализованными. Разрушение устойчивого контекста позволяет сделать интертекстуальную игру более сложной. Слепой Райли, по мнению Р. Ноулза, – «... возможно, пародия на Неузнанного Гостя Элиота»<sup>8</sup>. Имеется в виду персонаж пьесы Т. Элиота «Вечерний коктейль», который, появившись на вечеринке инкогнито, возвращает сбегавшую героиню мужу и поет ирландскую песню об Одноглазом Райли. Затем выясняется, что незнакомцем был сэр Харкот-Райли, психолог семейной пары Чемберлейнов. И интрига пьесы Элиота, и сюжет фольклорной песни, речь в которой идет о жестоком убийстве отца – Одноглазого Райли, охраняющего невинность своей дочери, важны для Пинтера как создание горизонта читательского ожидания. Однако конфликт пьесы не имеет ни любовных, ни семейных мотивировок. Главным для персонажей Пинтера становится «присвоение» пространства.

Заметим, что *проницаемость* комнаты усиливается на протяжении действия (от прихода настоящего домовладельца – до появления героев, утверждающих свои права на комнату). Негр из подвала служит окончательной точкой размыкания границ своего и чужого, поскольку он остается сидеть в кресле-качалке (важном объекте для героев, который при этом «непонятно откуда взялся»), т.е. получает свое место в комнате с молчаливого разрешения Роуз. Вернувшийся Берт убивает негра, выбросив его из кресла и разбив ему голову о плиту, но физическое уничтожение вторгшегося Другого не спасает от потери идентичности, поэтому Роуз приобретает главный признак Райли – слепоту, как бы превращаясь в него. Последние ремарки и реплика пьесы звучат так:

«Молчание.  
 РОУЗ стоит, закрыв глаза.  
 РОУЗ: Не могу видеть. Я не могу видеть. Не могу.  
 Затемнение.  
 Занавес»  
 («Silence. ROSE stands clutching her eyes. ROSE.  
 Can't see. I can't see. I can't see. Blackout. Curtain», 119).

Молчание, слепота, темнота, занавес складываются в смысловую последовательность, актуализирующую идею комнаты как метафоры внутреннего театра, т.е. места, где разворачиваются процессы сознания и бессознательного. По мысли П. Пави, «абсурд отыскивает сценическую метафору для образного изображения подсознания и духовного мира»<sup>9</sup>. В последующих пьесах Пинтера эта метафора остается базовой, приобретая дополнительные коннотации.

Так, в пьесе «Сторож» (1958) главным принципом организации сценического пространства является взаимосвязь психики героя и его дома.

Внешний и внутренний мир в пьесе соотносятся через вещь в раз-



личных ипостасях. Разнообразные предметы, присутствующие в комнате (от столярных инструментов до тележки из магазина и статуи Будды), на первый взгляд, не принимают участия в развитии действия, являясь лишь объектом манипуляции (вещи перебирают, чинят, перебрасывают друг другу). Но в кульминации пьесы выясняется, что Астону, владельцу дома, увлекающемуся плотницким ремеслом, сделали лоботомию. Можно предположить, что вещи необходимы для восстановления его памяти – мысли героя после лоботомии стали медленнее, им необходимо «цепляться» за реальность. Подобная мнемотехника, по мнению Р. Лахманн, служит «прагматически ориентированным средством восстановления утраченной индивидуальной памяти» и, более того, составляет «ядро культурного процесса», универсальный ключ к познанию мира<sup>10</sup>.

Одним из механизмов данного процесса является «овеществление памяти как пространства сознания». Лахманн цитирует легенду о Симониде, лежащую в основе мнемотехники Цицерона: «...следует держать в уме картину каких-нибудь мест, по этим местам располагать воображаемые образы запоминаемых предметов. Таким образом, порядок мест сохранит порядок предметов, а образ предметов означает самые предметы, и мы будем пользоваться местами, как воском, а изображениями как надписями»<sup>11</sup>.

Астон не только использует вещи-знаки в мнемонических целях, но и пытается создать новое пространство. К. Беркман отмечает, что Астон хочет быть плотником и работать с «простым деревом», т.е. ассоциируется с Христом<sup>12</sup>. Соотношение строительства, плотницкого дела и разума присутствует и в сюжете премудрости-Софии: древнегреческая Афина дарит ремесло плотнику, а в притчах Соломона упоминается о «доме на семи столпах», который Премудрость «вытесала» как помещение для неразумных.

Однако в случае Пинтера традиционный код усложняется личным мифом. В эссе «Заметка о Шекспире» (1950) он называет драматурга, среди прочего, «a stage carpenter» («театральным плотником», т.е. рабочим сцены). Заметим, что характеристика Шекспира и состоит из тематических серий слов: «...he is a malefactor; a lunatic; a deserter, a conscientious objector; a guttersnipe; a social menace and an Anti-Christ. He is also a beggar; a road-sweeper; a tinker; a hashish-drinker; a leper; a chicken-fancier; a paper-seller; a male nurse; a sun-worshipper and a gibbering idiot. He is no less a traffic policeman <...> a bus-conductor; a paid guide; a marriage-guidance counsellor; a church-goer; a stage carpenter; an umpire; an acrobat and a clerk of the court»<sup>13</sup> («...он – преступник, безумец, дезертир, отказник, беспризорник; угроза обществу и Антихрист. Также он нищий, дворник, лудильщик, гашишный наркоман, прокаженный, гомосексуалист, продавец газет, санитар, солнцепоклонник и заговаривающийся идиот. Он не кто иной, как дорожный полицейский, <...> кондуктор, экскурсовод, брачный консультант, набожный англиканин, рабочий сцены, арбитр, акробат, судебный секретарь»). Это соответствует принципу пинтеровской драмы – например, сходным образом в экспозиционной ремарке пьесы «Сторож» выглядит описание



набора вещей в доме Астона. Ср.: «У задней стены свалены в кучу раковина, стремянка, ведро для угля, газонокосилка, магазинная тележка <...>. Из-под всего этого видна <...> железная кровать. Рядом – газовая плита. На плите статуэтка Будды. У правой стены – камин. Возле него чемоданы, скатанный ковер, паяльная лампа, поваленный стул, коробки, несколько трафаретов, вешалка для платья...»<sup>14</sup>.

Важно, что и герои пьесы в той или иной степени являются «рабочими сцены», декораторами: Мик мечтает о переустройстве дома и считает декоратором бродягу Дэвиса, Астон хочет построить сарай, сам Дэвис предлагает перемещать элементы обстановки в комнате Астона.

Таким образом, устанавливается связь между обустройством пространства и созданием текста. По мнению П. Пави, «драма абсурда часто преобразуется в рассуждение о театре, в метапьесу»<sup>15</sup>. Герои Пинтера, выстраивая и разрушая свой внутренний мир-комнату, репрезентируют авторскую модель текстопорождения. Пинтер в одном из своих эссе писал: «Я вошел в комнату и увидел сидящего и стоящего человека – и через несколько недель написал “Комнату” <...> Я заглянул за дверь третьей комнаты, увидел двух стоящих людей – и написал “Сторожа”».

В драматургии Пинтера есть случаи, когда автор использует в одной пьесе несколько разграниченных локусов.

В пьесе «Карлики» (1961) декорация включает в себя комнаты двух героев – Лена и Марка, больничную кровать и «область изоляции» на авансцене. Интересен интерьер комнат: в описании комнаты Лена подчеркивается фрагментарный характер элементов обстановки: на мозаику похожи шенильная ткань, резной стол, два инкрустированных стула. В описании комнаты Марка присутствует знакомая нам по «Комнате» оценка – «комфортная» («comfortable»<sup>16</sup>, далее оригинальный текст этой пьесы приводится по этому источнику).

По мере развития действия переключение пространства и времени осуществляется с помощью освещения: «Освещение меняется. Комната ЛЕНА. ПИТ и МАРК смотрят на шахматную доску, ЛЕН наблюдает за ними. Молчание» («Lights change. LEN'S room. PETE and MARK looking at chess board. LEN watching them. Silence», 13).

Более того, в одной из ремарок с помощью затемнения меняется место действия, а состав действующих лиц: «Быстрое затемнение. ПИТ сидит там, где находился МАРК. Свет зажигается» («Swift blackout. PETE sits where MARK has been. Lights snap up», 14). Пинтер использует двойную прагматику драматического текста: помимо сценических эффектов, нас привлекает и графический облик слов. Польский исследователь и переводчик Пинтера Л. Борович отмечает, что само имя Марк акцентирует семантику омонимичного слова mark – «пометка»<sup>17</sup>. Можно предположить, что использование в анализируемой ремарке, как и в некоторых других, слова «swift» («быстрый») отсылает к фамилии писателя Джонатана Свифта, подчеркивая соответствие лилипутов Гулливера и карликов Лена. Тема всевидящих карликов, присматривающих за домом и героями,



оттеняется оптическим трюком, который наблюдают зрители в театре.

При этом пространство пьесы условно: ракурс восприятия зрителей варьируется от возможности принимать изображенные локусы как «комнаты» героев (в разных районах города) к осознанию того, что герои находятся именно на сцене в окружении декораций (расположенных рядом). В одной из ключевых сцен Лен произносит монолог о Пите, а Пит в это время стоит на освещенной авансцене и «едва виден». Остальные герои как бы забывают о разграничении пространства, поскольку не обращают внимания на сценические перегородки, разглядывая Пита: «Быстрое перекрестное освещение центра авансцены. ПИТ едва виден, он стоит на авансцене перед комнатой ЛЕНА. МАРК сидит в своей комнате. Темнота. ЛЕН, присев, наблюдает за ПИТОМ» («Swift cross fade of lights to down centre area. PETE is seen vaguely, standing downstage below LEN'S room. MARK is seated in his room. Unlit. LEN crouches, watching PETE», 17). Помимо упомянутого определения «swift», в очередной сцене пространственно-оптической игры воплощается игра литературная. Монолог Лена рассказывает о Пите, который убивает чайку, потом становится ею – а «карлики смотрят» на происходящее: «Пит идет вдоль реки. Пит идет вдоль... – чайка. <...> Чайка. <...> Он останавливается. В желтой траве труп крысы. Чайка клюет. Чайка проверяет Чайка ржет. Чайка кричит, рвет, Пит рвет, роет, Пит режет, ломает, Пит растягивает труп, расправляет свои крылья, клюв Пита растет <...> карлики смотрят» («Pete walks by the river. <...> Pete walks by the gull. <...> Gull. <...> He stops. Rat corpse in the yellow grass. Gull pads. Gull probes. <...> Gull whinnies up. Gull screams, tears, Pete, tears, digs, Pete cuts, breaks, Pete stretches the corpse, flaps his wings, Pete's beak grows <...> the dwarfs watch», 17). Убийство чайки и превращение в нее отсылает к пьесе Чехова. Цитирование Чехова характерно для творчества Пинтера<sup>18</sup>, но в данном случае заимствуется принцип десимволизации знака. Ю.В. Шатин пишет о вытеснении символических значений иконическими и индексальными, замечая, что чучело чайки – «... прежде всего профанируемый символ, одновременно прочитываемый и как знак-икон (игрушка-подобие реальности) и как знак-индекс (труп вместо летящего целого), а потому предполагающий иронию и профанацию сакрального»<sup>19</sup>. У Пинтера деконструкция знака усиливается: живая и мертвая чайка, человек и птица, участник и свидетель событий становятся неразличимыми.

Чеховская диалектика убийства птицы и самоубийства вдохновляет Пинтера на размышления о проблематичности определения границ субъектности. Вспомним, что самоубийство Треплева следует после объяснения с Ниной Заречной:

«Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову) Я – чайка... Нет, не то. Я – актриса. Ну да! (Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.) И он здесь... (Возвращаясь к Треплеву.) Ну, да... Ничего...



<...> Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа»<sup>20</sup>.

Пинтер, в свою очередь, дарит возможность Лене сочинить новый «небольшой рассказ» про чайку. Тема подглядывания в замочную скважину, заданная Чеховым, преобразуется в «Карликах» в двойное наблюдение: Лен утверждает, что он видел произошедшее сам («what can I see»), но за этим наблюдали и карлики («the dwarfs watch»). Карлики – главный элемент деконструкции в пьесе: они являются плодом воображения Лена, который утверждает, что общается с ними с помощью знаков (например, подавая дымовой сигнал). Лен фиксирует их появления и исчезновение, совпадающее с финалом текста. Карлики, как и чучело чайки, становятся материальной эмблемой пересечения границы внешнего и внутреннего, но в дискурсе абсурда обнаруживается, что сами эти категории нестабильны.

Проблематика границ внешнего и внутреннего проговаривается героем: в одном из своих монологов Лен прибегает к образу зеркала и зазеркалья как иллюстрации своего состояния:

«... [Резкий вздох.] Понимаете, я не могу увидеть разбитое стекло. Я не могу увидеть зеркало, в которое должен смотреть. Я вижу другую сторону. Другую. Но не могу увидеть отражающую. [Пауза.] Я хочу разбить его, полностью. Но как же я смогу разбить его? Как я смогу разбить то, что не вижу?» («... [A broken sigh.] You see, I can't see the broken glass. I can't see the mirror I have to look through. I see the other side. The other side. But I can't see the mirror side. [Pause.] I want to break it, all of it. But how can I break it? How can I break it when I can't see it?»<sup>15</sup>).

При этом ремарка иронически подчеркивает отождествление героя с вещью («a broken sigh» – «how can I break it?»). Отметим, что в сюжете появлялись и настоящее «зеркало в позолоченной раме», отражение Пита в котором Лен называл «фарсом», и боязнь быть увиденным зрителями (в монологе Лена об актерской игре).

Отсутствие взгляда понимающего Другого, невозможность объективации субъективного, характерные для коммуникативной стратегии провокации<sup>21</sup>, приводят к появлению в «пространстве» сознания героев невидимых карликов, воплощающих собой отчужденный взгляд со стороны.

Таким образом, вариативность организации сценического пространства не отменяет базовый принцип драматургии Пинтера – исследование внутреннего театра. В статье «Писать для себя» драматург отмечал: «Я не начинал писать пьес до 1957. Однажды я вошел в комнату и увидел в ней двоих людей <...> мне показалось, что единственным способом выразить это <...> была драма («I didn't start writing plays until 1957. I went into a room one day and saw a couple of people in it. <...> I felt that the only way I could give it expression <...> was dramatically<sup>22</sup>»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пинтер Г. Суета сует // Иностранная литература. 2013. № 3. С. 195.

<sup>2</sup> Pinter H. The Room // “The Birthday Party” and “The Room”: Two Plays by Harold Pinter. New York, 1998. P. 91.

<sup>3</sup> Чехов А.П. Вишневы сад // Чехов А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. М., 1956. С. 449.

<sup>4</sup> Knowles R. Pinter and Twentieth Century Drama // The Cambridge Companion to Harold Pinter / Ed. by P. Raby. Cambridge, 2009. P. 74–88.

<sup>5</sup> Ионеско Э. Лысая певичка // Ионеско Э. Носорог. СПб., 2008. С. 7.

<sup>6</sup> Pinter H. Writing for the Theatre // Evergreen Review. 1964. № 8, August–September. P. 82.

<sup>7</sup> Pinter H. Writing for the Theatre // Evergreen Review. 1964. № 8, August–September. P. 81.

<sup>8</sup> Knowles R. Pinter and Twentieth Century Drama // The Cambridge Companion to Harold Pinter. Cambridge, 2009. P. 83.

<sup>9</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 2.

<sup>10</sup> Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 19.

<sup>11</sup> Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 20.

<sup>12</sup> Burkman K. The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis on Ritual. Columbus, Ohio, 1971.

<sup>13</sup> Pinter H. A Note on Shakespeare // Pinter H. Various Voices. London, 1998. P. 6.

<sup>14</sup> Пинтер Г. Сторож // Пинтер Г. Коллекция. СПб., 2006. С. 147.

<sup>15</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 2.

<sup>16</sup> Pinter H. The Dwarfs // The Dwarfs: Play in One Act: And Eight Review Sketches. New York, 1965. P. 5.

<sup>17</sup> Borowiec L. More or Less on the Mark? Translating Harold Pinter's The Dwarfs: A Novel // ELOPE. 2012. Vol. IX, Spring. P. 27.

<sup>18</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. Woodstock, N.Y., 1971; Доценко Е.Г. «Выбывший из игры»: сочинители историй в пьесах А. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла // Филологический класс. 2010. № 24. С. 29–33; Клименко Е.В. Речевая характеристика персонажей в драмах Гарольда Пинтера // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2006. № 5. С. 151–156.

<sup>19</sup> Шатин Ю.В. Профанирующий символ // О поэтике А.П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 296–297.

<sup>20</sup> Чехов А.П. Чайка // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М., 1986. С. 58.

<sup>21</sup> Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск, 2013.

<sup>22</sup> Pinter H. Writing for Myself // Twentieth Century. 1961. Vol. 169. № 1008, February. P. 173.



**References**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Pinter H. Writing for the Theatre. *Evergreen Review*, 1964, no. 8, August-September, p. 82. (In English).
2. Pinter H. Writing for the Theatre. *Evergreen Review*, 1964, no. 8, August-September, p. 81. (In English).
3. Borowiec L. More or Less on the Mark? Translating Harold Pinter's The Dwarfs: A Novel. *ELOPE*, 2012, vol. IX, Spring, pp. 16–27. (In English).
4. Dotsenko E.G. "Vybyvshiy iz igry": sochiniteli istoriy v p'esakh A. Chekhova, G. Pintera i M. Ravenkhilla ["Odd Man Out": authors of stories in A. Chekhov's, H. Pinter's and M. Ravenhill's plays]. *Filologicheskij klass*, 2010, no. 24, pp. 29–33. (In Russian).
5. Klimenko E.V. Rechevaya kharakteristika personazhey v dramakh Garol'da Pintera [Verbal Characterization of Characters in Harold Pinter's dramas]. *Vestnik Astrakhanskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2006, no. 5, pp. 151–156. (In Russian).
6. Pinter H. Writing for Myself. *Twentieth Century*, 1961, Vol. 169, no. 1008, February, p. 173. (In English).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

7. Pinter H. A Note on Shakespeare. *Pinter H. Various Voices*. London, 1998, p. 6. (In English).
8. Knowles R. Pinter and Twentieth Century Drama. *Ruby P. (ed.). The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge, 2009, p. 83. (In English).
9. Shatin Yu. Profaniruyushchiy simvol [Profanatory Symbol]. *O poetike A.P. Chekhova* [On the Poetics of A.P. Chekhov]. Irkutsk, 1993, pp. 296–297. (In Russian).

**(Monographs)**

10. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theater]. Moscow, 1991, p. 2. (In Russian).
11. Lachmann R. *Pamyat' i literatura. Intertekstual'nost' v russkoy literature XIX–XX vekov* [Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism]. St. Petersburg, 2011, p. 19. (In Russian).
12. Lachmann R. *Pamyat' i literatura. Intertekstual'nost' v russkoy literature XIX–XX vekov* [Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism]. St. Petersburg, 2011, p. 20. (In Russian).
13. Burkman K. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis on Ritual*. Columbus, Ohio, 1971. (In English).
14. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theater]. Moscow, 1991, p. 2. (In Russian).
15. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. Woodstock, New York, 1971. (In English).



16. Zhilicheva G.A. *Narrativnye strategii v zhanrovoy strukture romana (na materiale russkoy prozy 1920–1950-kh gg.)* [Narrative Strategies in the Genre Structure of the Novel (based on Russian prose of 1920–1950s)]. Novosibirsk, 2013. (In Russian).

**Наталья Александровна Муратова** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета.

Научные интересы: теория драмы, история русской и зарубежной драматургии, современная драматургия.

E-mail: nat-muratova@yandex.ru.

**Natalia Muratova** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Literature Teaching Methods, Novosibirsk State Pedagogical University.

Research interests: theory of drama, history of Russian and foreign drama, modern drama.

E-mail: nat-muratova@yandex.ru.

**Павел Евгеньевич Жиличев** – студент 4 курса отделения «Филологическое образование» Новосибирского государственного педагогического университета.

Научные интересы: теория драмы, театр абсурда, творчество Г. Пинтера.

E-mail: zhilichevp@yandex.ru.

**Pavel Zhilichev** – a fourth year student of the Philology Education Profile, Institute of Philology, Mass Media and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University.

Research interests: theory of drama, theater of absurd, Harold Pinter's works.

E-mail: zhilichevp@yandex.ru.





## НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко  
Обработка для [www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru) М.В. Руднева  
Подписано в печать 9.03.2016  
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 [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)