

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 18 (98)

Academic Journal

Series:  
*Philology.*  
*Literature and Folklore Studies*

Moscow 2012

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 18 (98)

Научный журнал

Серия «Филологические науки.  
Литературоведение. Фольклористика»

Москва 2012

УДК 821(05)  
ББК 82.3(0)я5

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Серия «Филологические науки. Литературоведение.  
Фольклористика»

Редакционная коллегия:  
В.И. Тюпа – отв. редактор  
В.В. Лазутин – зам. отв. редактора  
Д.П. Бак  
М.Н. Дарвин  
Д.М. Магомедова  
С.Ю. Неклюдов  
Н.С. Павлова  
Н.И. Рейнгольд  
П.П. Шкаренков

ISSN 1998-6769

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2012

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Теория литературы**

---

- В.Б. Зусева-Озкан*  
Роман с авторскими вторжениями и генезис жанра метаромана ..... 11
- Н.Н. Кириленко*  
К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) ..... 25
- И.Г. Аксенов*  
«Демон теории» Антуана Компаньона и теоретические проблемы  
истории литературы ..... 32

### **Поэтика**

---

- А.С. Шкапа*  
Древнерусский памятник «Страсти Христовы»  
как романная структура ..... 40
- А.М. Петров*  
О трех типах диалогизации монологического дискурса  
в русских лиро-эпических духовных стихах ..... 52
- Т.С. Меньщикова*  
Особенности коммуникативной стратегии  
рассказа А.С. Суворина «Гарибальди» ..... 71
- А.М. Павлов*  
Позиция читателя / зрителя в монодраме Л.Н. Андреева  
«Черные маски» ..... 80
- М.В. Яуре*  
Проблема городских локусов в романе К. Вагинова  
«Козлиная песнь» ..... 93
- Е.Ю. Козьмина*  
Жанровая специфика романа А. и Б. Стругацких  
«Трудно быть богом» ..... 100

## **Русская литература**

---

- О.Л. Довгий*  
Об одном словосочетании в русской поэзии ..... 108
- Т.Г. Шеметова*  
Персонификация исторической памяти в мифах  
о Пушкине и Бродском ..... 115
- М. Ким*  
Брак и семья у В. Розанова и Д. Мережковского  
(две интерпретации «Крейцеровой сонаты»  
и «Анны Карениной» Л. Толстого) ..... 124

## **Зарубежная литература**

---

- Т.В. Ковалевская*  
Понятие *ambition* в трагедиях Уильяма Шекспира  
(«Гамлет», «Макбет», «Король Лир») ..... 135
- И.Б. Казакова*  
Неоплатоническая концепция созерцания  
в «Тинтернском аббатстве» У. Вордсворта ..... 147
- Г.И. Модина*  
«Агонии» Флобера: тревоги судьбы и смерти ..... 159
- В.Д. Кастрель*  
Рецепция сюжета о Венере и Тангейзере в литературе  
второй половины XIX в. (Р. Вагнер, О. Уайльд) ..... 171
- Ю.Ю. Данилкова*  
Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма  
«Всадник на белом коне» ..... 180
- Ю.В. Красовицкая*  
Изменение библейского образа «нового человека» в драматургии  
экспрессионизма (на примере драм Георга Кайзера) ..... 193
- Н.В. Морженкова*  
Полифонизм романа Г. Стайн «Брузи и Вилли» ..... 202

<i>Н.А. Бакиш</i> Мистерия бедности: Генрих Белль и Леон Блуа .....	211
--	-----

<i>В.П. Боголюбова</i> Интертекстуальные связи в современной немецкой детской литературе .....	221
--	-----

<i>Н.А. Полищук</i> Пол Битти и джазовая стратегия XXI века в афроамериканской литературе .....	229
---	-----

#### **Сравнительное изучение литератур**

---

<i>Т.К. Гусева</i> К вопросу о взаимовлиянии русской и испанской литератур: образ агониста в «Мире во время войны» .....	241
--	-----

#### **Рецензии**

---

<i>Н.А. Молчанова</i> Пора «популярить изыски»? .....	252
--	-----

<i>А.А. Колюхова</i> <i>Maughw J.</i> Aprosophal Lorca: Translation, Parody, Kitsch. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 222 p. ....	256
--	-----

Abstracts .....	263
-----------------	-----

Сведения об авторах .....	272
---------------------------	-----

## CONTENTS

### **Literary Theory**

---

- V.B. Zuseva-Ozkan*  
Novel with authorial intrusions and genesis of the genre of metanovel . . . . . 11
- N.N. Kirilenko*  
On the issue of genre genesis of a classical detective story (notes) . . . . . 25
- I.G. Aksenov*  
Antoine Compagnon's "Le Démon de la Théorie" and theoretical  
problems of history of literature . . . . . 32

### **Poetics**

---

- A.S. Shkapa*  
Ancient Russian monument of literature "The Passion of the Christ"  
as a novel structure . . . . . 40
- A.M. Petrov*  
On three types of dialogization of monologue discourse  
in Russian lyric and epic spiritual poetry . . . . . 52
- T.S. Menshchikova*  
Peculiarities of the communicative strategy of A.S. Suvorin's  
short story "Garibaldi" . . . . . 71
- A.M. Pavlov*  
Position of reader / spectator in L.N. Andreev's monodrama  
"Black Masks" . . . . . 80
- M.V. Yaure*  
The Problem of City Loci in K. Vaginov's Novel "Goat Song" . . . . . 93
- E.Yu. Kozmina*  
Genre particularity of the brothers A. and B. Strugatsky'  
novel "Hard to Be a God" . . . . . 100



## **Russian Literature**

---

<i>O.L. Dvǔgij</i> On one collocation in Russian poetry .....	108
<i>T.G. Shemetova</i> Personification of historical memory in myths about Pushkin and Brodsky .....	115
<i>M. Kim</i> Marriage and family in works by V. Rozanov and D. Merezhkovsky (two interpretations of L. Tolstoy's "The Kreutzer Sonata" and "Anna Karenina") .....	124

## **Foreign Literatures**

---

<i>T.V. Kovalevskaya</i> The notion of <i>ambition</i> in William Shakespeare's tragedies ("Hamlet", "Macbeth", "King Lear") .....	135
<i>I.B. Kazakova</i> Neoplatonic conception of contemplation in W. Wordsworth's "Tintern Abbey" .....	147
<i>G.I. Modina</i> Flaubert's "Agonies". Anxieties of destiny and death .....	159
<i>V.D. Kastrel</i> Reception of the plot of Venus and Tannhäuser in the literature of the second half of the XIX century (R. Wagner, O. Wilde) .....	171
<i>Yu.Yu. Danilkova</i> Between tradition and legend: T. Storm's short story "Der Schimmelreiter" .....	180
<i>Yu.V. Krasovitskaya</i> The change in the biblical image of "new man" in expressionist drama (Georg Kaiser's dramas) .....	193
<i>N.V. Morzhenkova</i> Polyphonism of G. Stein's novel "Brewsie and Willie" .....	202

<i>N.A. Bakshi</i>	
The passion play of poverty: Heinrich Böll and Léon Bloy .....	211
<i>V.P. Bogolyubova</i>	
The intertextual aspect of contemporary children's literature in Germany .....	221
<i>N.A. Polishchuk</i>	
Paul Beatty and jazz strategy of the XXI century in Afro-American literature .....	229

#### **Comparative Study of Literatures**

---

<i>T.K. Guseva</i>	
On the issue of reciprocal literature influences between the Russian and Spanish literatures: the image of agonist in "Peace in War" .....	241

#### **New Books**

---

<i>N.A. Molchanova</i>	
It is time "to advertize delicacies", isn't it? .....	252
<i>A.A. Konyukhova</i>	
Review of the book: <i>Mayhew J. Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch</i> . Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 222 p. ....	256
Abstracts .....	263
General data about the authors .....	275

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

---

В.Б. Зусева-Озкан

### РОМАН С АВТОРСКИМИ ВТОРЖЕНИЯМИ И ГЕНЕЗИС ЖАНРА МЕТАРОМАНА

Статья посвящена проблеме разграничения романа с авторскими вторжениями и собственно метаромана в связи с вопросом о генезисе последнего. Высказывается гипотеза о связи метаповествовательных приемов в самых ранних формах романа с древней устной природой сказывания и с древней же нерасчлененностью авторской и геройной ипостасей субъекта изображения. Делается вывод о том, что на протяжении всей второй стадии поэтики эти приемы существуют в форме отдельных авторских вторжений, не превращаясь в равнопротяженную тексту произведения рефлексию над этим самым произведением как над целым, над особым миром.

*Ключевые слова:* метароман, авторские вторжения, синкретизм, нерасчлененность автора и героя.

В современном литературоведении чрезвычайно популярен термин «метароман». Тем не менее, как это часто бывает, различные исследователи, используя один и тот же термин, имеют в виду далеко не одно и то же. Особенно часто метароман смешивается с пограничным ему явлением – романом с авторскими вторжениями<sup>1</sup>. Но обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот, сами по себе не делают роман метароманом. Безусловно, приемы такого рода указывают на неполную автономность созданного в романе художественного мира, на его соотнесенность с иной системой координат, в которой действуют творец представленного в романе бытия и равный ему по статусу субъект – читатель.

---

© Зусева-Озкан В.Б., 2012

Однако роман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается *как целое, как особый мир*. Иначе говоря, метароман всегда направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого<sup>2</sup>.

Проблема разграничения романа с авторскими вторжениями и собственно метаромана тесно связана с вопросом о генезисе интересующего нас жанра.

Метаповествовательные приемы, и прежде всего простейшие из них – обращения к читателю (слушателю) и вообще повествование как бы «ввиду его», указания на источники рассказа, ссылки на традицию, обнажение механизма сюжетного развертывания и др. – встречаются уже в самых ранних формах романа как такового. Идеальный пример – «Золотой осел» Апулея (примерно 153 г. н. э.).

Так, начинается роман обращением к читателям: «Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни, слух благосклонный твой порадую лепетом милым, если только соблаговолишь ты взглянуть на египетский папирус <...>. Я начинаю. – Но кто он такой? – спросишь ты. Выслушай в двух словах. Аттическая Гиметта, Эфирейский перешеек и Тенара Спартанская, земли счастливые, навеки бессмертные стяжавшие еще более счастливыми книгами, – вот древняя колыбель нашего рода. Здесь овладел я аттическим наречием, и оно было первым завоеванием моего детства. Вслед за тем прибыл я, новичок в науках, в столицу Лациума и с огромным трудом, не имея никакого руководителя, одолел родной язык квиринов. Вот почему прежде всего я умоляю не оскорбляться, если встретятся в моем грубом стиле чужеземные и простонародные выражения. Но ведь само это чередование наречий соответствует искусству мгновенных превращений, а о нем-то я и собирался написать. Внимай, читатель, будешь доволен»<sup>3</sup>. Помимо прямого обращения к читателю, приведенный фрагмент обладает еще рядом любопытных особенностей, как-то: самопредставление рассказчика Луция в его «авторской» ипостаси (повествовательную ситуацию в романе можно охарактеризовать как *Ich-Erzählung*) и фиксация на стиле и языке, причем отмечается соответствие их самому предмету рассказывания.

В дальнейшем мы опять встречаем вторжения в ткань рассказа из метаповествовательного плана: «Подходящее время и обстоятельства побуждают меня описать местность и пещеру, где обитали разбойники. Одновременно подвергну испытанию свое уменье и вас заставлю ясно почувствовать, был ли я ослом по уму и чувствам» [С. 155]. Рассказчик не просто обращается к слушателям, но

и *рефлексирует над модусом своего повествования*: «Через несколько дней в этой местности произошло необыкновенное, ужасное и нечестивое злодеяние; оно осталось у меня в памяти, и я заново пишу его в книгу, чтобы и вы могли прочесть о нем. <...> Но знай, любезный читатель, что я рассказываю тебе трагическую историю, а не побасенки, и сменим-ка поэтому комедийные башмаки на котурны» [С. 272–273].

Порой рассказчик предупреждает возможные сомнения читателя, которому *приписывает определенную инициативу*: «Но, может быть, придирчивый читатель, ты прервешь мой рассказ и возрадишь: – Откуда же, хитрый ослик, не выходя за пределы мельницы, ты мог проведать, что втайне, как ты утверждаешь, замыслили женщины? – Ну так послушай, каким образом и в образе вьючного животного оставаясь человеком любопытным, я узнал, что готовится на пагубу моему мельнику» [С. 263]. В то же время, вопреки фантастичности рассказываемых событий, рассказчик устанавливает и в целом стремится соблюдать *конвенцию правдоподобности события рассказывания*: «О том, как это все происходило, я узнал из многочисленных разговоров, которые вели между собою люди. Но в каких выражениях нападал обвинитель, что говорил в свое оправдание обвиняемый и вообще каковы были прения сторон, я и сам сведений не имею, так как там не присутствовал, а стоял в стойле, и вам докладывать о том, чего не знаю, не могу; что мне действительно известно, то и записываю сюда» [С. 276–277].

Иногда вторжения рассказчика явно приобретают ироничную окраску: «Аполлон же, хотя и грек, и даже иониец, из уважения к составителю милетского рассказа [т. е. к Апулею. – В. З.] дает прорицание на латинском языке...» [С. 170]. Или: «Но чтобы кто-нибудь не упрекнул меня за порыв негодования, подумав: вот теперь еще философствующего осла должны мы выслушивать, вернусь к тому месту рассказа, на котором мы остановились» [С. 294].

К концу романа не только увеличивается число метаповествовательных вторжений (в IX–XI книгах) – из «технических» пояснений в последней XI книге романа они превращаются в *игру с воспринимающим сознанием*: «Может быть, ты страстно захочешь знать, усердный читатель, что там говорилось, что делалось? Я бы сказал, если бы позволено было говорить, ты бы узнал, если бы слышать было позволено. <...> Впрочем, если ты объят благочестивой жаждой познания, не буду тебя дольше томить. <...> Достиг я рубежей смерти, преступил порог Прозерпины и вспять вернулся, пройдя через все стихии; в полночь видел я солнце в сияющем

блеске, предстал пред богами подземными и небесными и вблизи поклонился им. Вот я тебе и рассказал, а ты, хотя и выслушал, должен остаться в прежнем неведении» [С. 310–311].

По-видимому, отмеченное явление в большой степени связано с *метаморфозой героя из осла в жреца Исиды, а рассказчика – в автора*: как неоднократно отмечалось, в конце романа о Луции даются иные сведения, чем в начале. Жрец, который должен посвятить Луция в божественные таинства, получает пророчество от оракула, что «послан будет к нему уроженец Мадавры, человек очень бедный, над которым сейчас же нужно свершить священные обряды <...>. Предназначенный таким образом к божественному посвящению, я медлил, вопреки своему желанию, из-за недостатка средств. Жалкие крохи моего наследства были истрачены на путешествие, да и столичные издержки значительно превышали расходы тех дней, когда я жил в провинции» [С. 314]. В комментарии к этому месту С.П. Маркиш поясняет: «Судя по тому, что герой стал уже уроженцем Мадавры, Апулей говорит теперь о себе самом. Тогда, по-видимому, речь идет о путешествии его сначала в Афины, где он изучал философию, а затем – в Рим»<sup>4</sup>. М.Е. Грабарь-Пассек в статье «Апулей» тоже заостряет внимание на этом моменте: «Между тем как в первых же словах книги I герой говорит о своем чисто греческом происхождении из Пелопоннеса, в конце книги XI он оказывается уроженцем Мадавры, как сам Апулей, и едет в Рим, где становится судебным оратором – тоже черта биографии Апулея»<sup>5</sup>. С.Н. Бройтман пишет, что «разыгранное здесь вторичное превращение и сближение автора и персонажа особенно выразительно потому, что происходит после кризисной метаморфозы, пережитой героем»<sup>6</sup>.

Вопрос лишь в том, в какой степени это превращение «разыгранно». По нашему мнению, дело здесь не столько в сознательной и свободной авторской игре, сколько в отзвуке древней синкретичности, **нерасчлененности автора и героя как активного и пассивного статусов божества**, который еще ощущается в повествовательной структуре «Золотого осла»: не случайно сближение Луция с автором происходит в романе после фазы символической смерти героя и прохождения его через преисподнюю, в момент возрождения к новой жизни.

Таким образом, **метаповествовательные приемы появляются уже на заре эйдетики эпохи поэтики** – но именно как **воспоминание о древней устной природе сказывания** и в комплексе с древней же нерасчлененностью авторской и героиней ипостасей.

Как писал А.В. Михайлов даже о конце эйдетической эпохи, автор и герой «близки, потому что не успели разделить, размежеваться... утвердиться каждый в своей особости»<sup>7</sup>. Недаром для ранних романов характерно именно **повествование от первого лица**; так написаны и «Сатирикон» Петрония, и греческие романы: «Повесть о любви Херея и Каллирои» Харитона, «Эфиопика, или Теаген и Хариклея» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия (здесь рассказчиком выступает сам герой, Клитофонт). Даже компактный и относительно строго выстроенный роман Лонга «Дафнис и Хлоя», где о героях речь постоянно ведется в третьем лице, начинается вступлением от первого, авторского, лица («На Лесбосе охотясь, в роще, нимфам посвященной, зрелище чудесное я увидел, прекраснее всего, что когда-либо видал, картину живописную <...>. И, найдя того, кто картину ту мне истолковать сумел, я, много потрудившись, четыре книги написал, в дар Эроту, нимфам и Пану, а всем людям на радость... <...>. А мне пусть бог даст, разум сохраняя, любовь чужую описать»<sup>8</sup>).

Как указывает И.П. Стрельникова, «использование первого лица, где автор совсем не обязательно идентичен рассказчику, почти непрерывная традиция жанра [античного. – В. З.] романа»<sup>9</sup>. П. Грималь указывает на связь этой традиции с диалогами Платона и Ксенофонта<sup>10</sup>; к этой же традиции апеллирует и О.М. Фрейденберг, говоря о «двуприродности античного способа повествования» и о «своеобразной структуре античных литературных жанров»<sup>11</sup>. Исследовательница вскрывает происхождение наррации и тем самым объясняет преобладание повествования от первого лица в античности: «По большей части в самом этом “я-рассказе”, в активном “я”, лежит пассивное “я”, ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное “я” еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает “я” объектное. Форма такого первоначального рассказа – прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание – подвиги и страдания»<sup>12</sup>.

Очень любопытные рудименты этой «двойной системы античного рассказа» обнаруживаются не только в «Золотом осле», но и в «Повести о любви Херея и Каллирои» Харитона – по-видимому, самом раннем из пяти сохранившихся греческих романов (начало II в.). Автор здесь тоже постоянно *обнаруживает свое присутствие*, особенно в начале и в конце глав («книг»).

Харитон начинает и заканчивает роман утверждением своего авторства: «Харитон афродисиец, писец ритора Афинагора,

расскажу я историю одной любви, происшедшую в Сиракузах»<sup>13</sup>; «Столько написал я про Каллирою» [С. 166]. Здесь реальный (биографический, первичный, «не созданный») автор, вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором) и автор-творец как бы еще не разделились: нарратор представлен именно как писец ритора Афинагора Харитон-афродисиец (т. е. уроженец кипрского города Афродисии или малоазиатской Афродисиады).

Текст романа не только «обрамлен» высказываниями нарратора от первого лица, но и включает ряд его комментариев относительно как описываемых событий, так и способов ведения рассказа. Простейшие реплики направлены на *структурирование произведения*: «...все это изложено в предшествующем повествовании: теперь же расскажу я о том, что произошло дальше» [С. 98]. При этом некоторые из них эксплицируют *представление об авторской воле*. Здесь еще нет позднейшей идеи о том, что сами описываемые события принадлежат воображению автора и потому в своем протекании всецело зависят от него (тут они происходят как бы «объективно»), но то, как эти события будут описаны для читателя, оставляется уже на авторское усмотрение: «Но и в этот день все то же завистливое божество опять проявило свой гнев: о том, как именно оно его проявило, скажу я немного позже, сперва же мне хочется сообщить о событиях, какие в это самое время произошли в Сиракузах» [С. 64].

Некоторые комментарии раскрывают *мнение нарратора* о рассказываемых событиях («Глубоко взволнованная, стояла она, смотря широко раскрытыми глазами на одного лишь Херея, на месте которого тогда оказаться пожелал бы, думается мне, и сам царь» [С. 111]), а также о предполагаемом восприятии их потенциальным читателем: «И думаю я, что и заключительная часть этой повести окажется приятной читателям, которых она освободит от мрачности тех событий, какие изложены в предшествующих ей частях. Речь в ней пойдет уже не о разбоях, порабощениях, тяжбах, сражениях, самоубийствах, войнах или пленениях, а о любви и о законных браках. Итак, расскажу о том, каким способом вскрыла богиня истину и как показала друг другу тех, кто находился друг о друге в неведении» [С. 146].

Самое же поразительное состоит в том, что в этой последней, восьмой, части романа, где развязываются все сюжетные узлы, *пересказывается содержание предыдущих семи книг* – но уже не от авторского первого лица, а *от лица главного героя* Херея, побуждаемого Гермократом, отцом Каллирой и правителем Сиракуз: «...Херея народ задержал, желая услышать от него его повествование обо всем,



что было с ним на чужбине. И Херей начал свой рассказ с последних событий, так как он не хотел причинять печали народу грустным своим сообщением о том, что произошло сперва. Народ, однако же, настаивал на своем:

- Мы ждем ответа!
- Начни с самого начала!
- Обо всем расскажи нам!
- Ничего не пропускай!

Херей стоял в нерешительности <...> Но Гермократ сказал ему:

– Не смущайся, сын мой <...> Речь твоя обращена к отечеству и к родителям...» [С. 162–163]. Затем следует несколько страниц, завершающих роман и фактически представляющих собой краткий пересказ того, что уже и так известно читателям. Возникает вопрос: зачем все это нужно? Ведь ничего нового герой нам не сообщает.

В романе этот заключительный эпизод мотивируется тем, что родной город еще не знает истории героя, и слушателем выступает именно народ Сиракуз (а не читатели романа Харитона). Но ведь нарратору достаточно было бы в одном предложении удостоверить, что Херей рассказал присутствующим свою историю! Вместо этого история Херея и Каллирой полностью (хотя и относительно сжато) рассказывается заново. Таким образом, в романе возникает **внутренняя потребность в том, чтобы продублировать повествование**, вложив его на этот раз в уста главного героя, сделав последнего нарратором. По нашему мнению, здесь происходит то же самое, что несколько иначе свершилось и в «Золотом осле», – **сближение героя с автором** после прохождения первого через символическую смерть (в виде ряда потенциально смертоносных событий, о которых и сам Херей говорит: «Представляете себе, сиракузские граждане, сколько раз я в разлуке с женой принимал решение умереть! Да я бы и умер, если б только не спасал меня каждый раз Полихарм...» [С. 165]) и возрождение к новой жизни после обретения жены и родины.

Есть и еще одна важная функция финальной передачи герою статуса нарратора: **его рассказ** оказывается **необходим для завершения романа**. Собственно, сразу после повествования Херея народ принимает последние священные решения, а Каллироя одновременно припадает к статуе Афродиты и благодарит ее за обретение возлюбленного. **Рассказ оказывается жертвой**, которую как бы возлагают на алтарь **для благополучного окончания описанных в романе событий**. Как писала О.М. Фрейденберг о жанре греческого романа, «здесь “действуют” боги, “претерпевают” герои.

Но это – в общем сюжете романа. В заключительной же его части герой приходит в храм и перед лицом божества рассказывает обо всем, что он “содеял и претерпел”; затем свой рассказ он возлагает на алтарь и оставляет навсегда в храме. Греческий роман опирается на очень древний материал. Тут “рассказ” носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. Здесь слушающий – это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу – слушателю и зрителю, “пред лицом” которого протекают события. Он, этот рассказ, ведется в первом лице; он – личный рассказ, о самом рассказчике, как и всякая молитва. Его содержание – действия и бездействия, деяния и претерпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состояниями в борьбе с противными силами. Как известно, на этом основаны все эпосы, герои которых только и делают, что ведут борьбу или “претерпевают”, пока снова не побеждают; на этом обыкновенно рассказ о них искусственно ставит точку. Но в греческом романе сохранены более архаичные следы. Рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному, в то время как рассказчик уже очеловечен и субъектен. Но в тех мифах, которые лежат в основе греческого романа, жертвенным животным был сам герой, который то действовал, то претерпевал, который молил, сетовал и проклинал»<sup>14</sup>.

Эта архаичная основа, как ни парадоксально, наиболее явственна в позднейшем и искуснейшем из дошедших до нас греческих романов – «Эфиопике» Гелидора (III в.), в заключительной книге которого героев – Теагена и Хариклею – в прямом смысле слова назначают в жертву богу Гелиосу. Рассказ же Хариклеи о том, что претерпели она и ее возлюбленный Теаген, оказывается выкупом за их жизни: сам акт рассказывания здесь становится заместительной жертвой богам. Рационально это объясняется в романе тем, что девушка признается потерянной и вновь обретенной дочерью эфиопского царя, который и хотел, не зная о том, принести ее в жертву, но семантика *выкупного рассказа*<sup>15</sup> с его мифологической глубиной просматривается здесь весьма отчетливо – тем более что после рассказа героини боги отвергают жертву в виде десяти юношей и девушек, которых должны были умертвить вместе с

Хариклеей и Теагеном. Причем последний совершает подвиги солярного героя<sup>16</sup> – одерживает победу над быком (священным «солнечным» животным – и воплощением бога-солнца, и жертвой ему) и гигантом-силачом. Одновременно нельзя забывать, что имя (или, возможно, псевдоним) автора романа – Гелиодор, т. е. «дар Солнца» (а Хариклея происходит из рода Гелиоса). Таким образом, **восстанавливаются исходное семантическое тождество бога и быка, жреца и жертвы, автора, героя, слушателя и рассказа**, их «оборачиваемость», составляющие глубинную основу смысла происходящего.

Как и Харитон, Гелиодор отчетливо заявляет о своем авторстве – правда, лишь в финальных строках романа, как бы вместо подписи: «Такое завершение получила эфиопская повесть о Теагене и Хариклее. Ее сочинил муж финикийнин из Эмесы, из рода Гелиоса, сын Теодосия Гелиодор»<sup>17</sup>. При этом повествование с самого начала ведется от первого, авторского, лица. Вторжения автора, однако, немногочисленны и обычно ограничиваются формулой «думается мне», например: «Еще с большей силой возбудила, думается мне, ее страдания ночь...» [С. 250]; «Но, думается мне, коварная душа была горше отравы» [С. 433]. Интересно и в высшей степени показательно, что самый пространственный авторский комментарий возникает там, где речь заходит о божественных таинствах: «Страждет во время отсутствия Озириса богиня [Исида], радуется, когда он с нею, после его исчезновения снова плачет и, как врага, ненавидит Тифона: естествоиспытатели и богословы, думается мне, не обнажают перед непосвященными тайный смысл, сокрытый, как семя, во всем этом, но дают под видом сказания. Людей же, более посвященных и уже допущенных в святилища, они яснее вводят в таинства огненным факелом истины. Да будет милость и нам за все сказанное, и да будут почтены неизреченным молчанием большие таинства, события же в Сиене мы по порядку изложим» [С. 454–455].

Здесь нарратор, как и в «Золотом осле», дразнит любопытство читателя и одновременно умалчивает о самом главном; в целом же в романе успешность повествования связывается с его наглядностью: рассказ как бы должен перерасти в показ: «Ты знаешь, отец, как Дионис радуется сказаниям и любит комедии. Теперь, вселившись в меня, он и меня настраивает на слушание <...>. Пора тебе рассказать эту повесть, чтобы она предстала передо мной как на сцене» [С. 293].

Вообще крайне любопытно, что в романе встречается множество *сравнений происходящих событий с действием драмы*,

разыгрываемой в театре. Причем эти сравнения часто приписаны самим героям, находятся в их кругозоре. Например, Хариклея восклицает: «...думается мне, разбойничью жизнь вы ведете и кстати пришли сюда: освободите нас от обступивших нас страданий – убийством завершите действие о нас. Так, словно в трагедии, восклицала девушка...» [С. 248]. Приемный отец героини Харикл говорит: «К этой драме божество добавляет и другую трагедию, еще одно горе: отнимает у меня мать моей дочери...» [С. 299].

*Жизнь свою видят как театр* чуть ли не все персонажи романа. Кнемон прерывает недостаточно подробный и слишком поспешный рассказ Каласирида следующим образом: «Слушая тебя, я был до крайности увлечен и спешил сам взглянуть на это празднество, а между тем выходит, что я, по пословице, пришел уже после праздника: ты минуешь его; открыв театральное зрелище, ты сейчас же распускаешь зрителей.

– Мне, Кнемон, – отвечал Каласирид, – всего менее хотелось бы докучать тебе внешними подробностями <...>. Но раз уж ты выразил желание стать зрителем этого представления, начиная с первого выхода хора <...>, то я расскажу тебе вкратце об этом замечательном шествии...» [С. 307].

Теаген размышляет над переживаемыми им с Хариклеей бедствиями: «Опять война – так подшутило над нами божество, выведя нас словно на сцену и сделав из нашей жизни представление. Так почему же нам не оборвать это его трагическое произведение и не отдаться тем, кто хочет погубить нас? Лишь бы только, желая закончить представление чем-либо потрясающим, божество не заставило нас самих наложить на себя руки!» [С. 351]. Хариклея как бы заботится о соразмерности жизненного представления, восклицая во время свадьбы Кнемона и Навсиклеи: «О судьба и боги, <...> вы не даете нам того же, что им. Вы так до беконечности затягиваете действие о нас, что оно заглушает всякую другую сцену» [С. 385].

В рассказе Кнемона его мачеха Демэнета, влюбившаяся в пасынка, видит себя героиней трагедии Еврипида: «Демэнета была уже вне себя <...>, подбежала и обняла меня.

– О мой юный Ипполит, о сын Тезея! – восклицала она» [С. 253].

В другом месте второстепенный персонаж обнаруживает свое знакомство с «Поэтикой» Аристотеля, критикуя вводные эпизоды<sup>18</sup>: «Погоди, – возразил Кнемон. – “Зачем ворваться хочешь ты неистово”, – как говорят трагические поэты. Некстати было бы мне вносить в ваши бедствия, как эпизод, еще и мои собственные. Кроме того, пожалуй, не хватит остатка ночи для моего рассказа...»

[С. 252]. Или: «Довольно волопасов, сатрапов и даже самих царей, – перебил его Кнемон. – Чуть было ты не перенес меня к самому концу своего рассказа, введя этот эпизод, не имеющий, как говорится, никакого отношения к Дионису, так что поверни свою речь обратно к обещанному. <...>

– Узнаешь обо всем, – сказал старик, – но сначала я расскажу вкратце о себе – не с тем, чтобы, как ты думаешь, хитросплетениями запутать повествование, но чтобы дать тебе возможность выслушать все в стройной последовательности»<sup>19</sup> [С. 294].

Любые неожиданные происшествия герои сравнивают с приемом *deus ex machina*: «Но возможно ли, Кнемон, – спросила пораженная Хариклея, – чтобы она [Тисба], словно на театральной машине, перенеслась из середины Эллады на окраины Египетской земли?» [С. 280]. В другом месте та же Хариклея, выказывая понимание условности театра, выражает следующие опасения: «...он [Гидасп] будет, пожалуй, считать насмешкой и дерзостью, что какие-то пленники, предназначенные к рабству, обманщики и лжецы, появившись точно при помощи театрального приспособления, выдают себя за царских детей» [С. 466]. И опасения оправдываются – Гидасп негодует: «Она [Хариклея], словно на сцене, чтоб выйти из затруднений, пользуется театральной приспособлением, появляясь как моя дочь...» [С. 478]. В конце романа *условный прием deus ex machina* получает реальность, субстанциальность, оказывается жизненной правдой, когда жрец Сисимитр говорит царю Гидаспу: «Ты <...> давно уже должен был догадаться, что боги не желают принять приготовленной для них жертвы, раз они тебе от самых алтарей явили, что всеблаженная Хариклея – твоя дочь и, словно при помощи театрального приспособления, доставили из глубины Эллады ее воспитателя <...>. Так пойдем же чудодейственное веление богов...» [С. 501].

Как театр воспринимает описываемые события и сам автор: «Но когда <...> Тиамид потрясал уже копьём над спиной брата <...> (горожане, словно в театре, обступив стену, обсуждали это зрелище), тогда-то нечто божественное или некая судьба, управляющая человеческими делами, трагически дополнила действие новым эпизодом, внося сюда, как бы для сопоставления, начало другой драмы, и заставила Каласирида в тот день и час появиться словно на театральной машине... <...> Прекратилась нечестивая битва между братьями, и состязание, которому, как ожидали, предстояло разрешиться кровью, трагически начавшись, вдруг кончилось, как в комедии. <...> Все завершила любовная часть представления –

Хариклея и Теаген, привлекательные и цветущие молодостью» [С. 399–401]. Когда же героев, посадив на коней, отправляют в дар эфиопскому царю, нарратор замечает: «И было это словно предварительное оглашение в драме или вступление...» [С. 446]. Реакция народа на обретение Гидаспом давно потерянной дочери описана так: «...народ плакал от радости и жалости при таких сценических приемах судьбы...» [С. 482].

Очевидно, что мы имеем здесь дело с метарефлексией, сопоставляющей жизнь и искусство. В «Эфиопике» **роман еще не осознает себя романом** – еще и слова-то такого нет, – но уже **не только искусство воспринимается как отражение жизни**, но и наоборот – **жизнь мыслится как подобие искусства**. Это чрезвычайно существенный шаг вперед по сравнению даже с «Золотым ослом», хотя метароман еще, в сущности, невозможен – в большой степени потому, что собственно жанр романа еще не сложился окончательно (весьма показательно, что реальность в «Эфиопике» сопоставляется именно с драматическим родом литературы и только тогда, когда жизнь выходит из колеи обыкновенного, повседневного).

Таким образом, метаповествовательные приемы появляются в самом начале эйдетической эпохи поэтики как отзвук эпохи синкретизма с ее нерасчлененностью авторской и героиней ипостасей. Авторское присутствие в мире произведения, его метаповествовательные «выходы» и прозрачность границ художественной и внехудожественной реальностей в этот период – **явления естественные, а не «искусственные», сознательно разыгрываемые** ради определенного художественного задания. Только тогда, когда появится установка на «разыгрывание», – а произойдет это потому, что проблематизируются взаимоотношения искусства и действительности, романа и жизни, – и возникнет **жанр** метаромана. До этого времени будут возможны лишь отдельные **метаповествовательные приемы**.

#### Примечания

<sup>1</sup> «Авторские вторжения» (*intrusions d'auteur, interventions d'auteur*) – излюбленный термин французских литературоведов. См., например: *Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 283–299; Raimond M. Le Roman. Paris, 2000; Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986; и др.* Этими исследователями вопрос о разграничении метаромана и романа с авторскими вторжениями не ставится.

- <sup>2</sup> См. подробнее об инварианте жанра метаромана: *Зусева В.Б.* Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. 2007. № 7. С. 35–44; о разграничении романа с авторскими вторжениями и метаромана на материале новейшей литературы: *Зусева В.Б.* Метароман и роман с авторскими вторжениями: самоидентификация героя («Под сетью» и «Море, море» А. Мёрдок) // Школа теоретической поэтики: Сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко. М., 2010. С. 145–165.
- <sup>3</sup> *Апулей.* Метаморфозы // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1959. С. 101. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте в скобках после цитаты.
- <sup>4</sup> *Маркиш С.П.* Комментарии // Там же. С. 425.
- <sup>5</sup> *Грабарь-Пассек М.Е.* Апулей // Там же. С. 366.
- <sup>6</sup> *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. С. 137.
- <sup>7</sup> *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 346.
- <sup>8</sup> *Лонг.* Дафнис и Хлоя / Пер. С. Кондратьева // Греческий роман. М., 1988. С. 169.
- <sup>9</sup> *Стрельникова И.П.* «Метаморфозы» Апулея // Античный роман: Сб. ст. / Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1969. С. 341.
- <sup>10</sup> *Grimal P.* L'originalité des «Métamorphoses» d'Apulée // Information littéraire, IX. 1957. № 4. P. 156–162.
- <sup>11</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 271.
- <sup>12</sup> Там же. С. 268.
- <sup>13</sup> *Харитон.* Повесть о любви Херея и Каллирои / Пер. И. Толстого // Греческий роман. С. 21. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.
- <sup>14</sup> *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 266–267.
- <sup>15</sup> Выкупной рассказ в сниженном, десакрализованном виде еще не раз появляется в романе – как правило, введение вставных историй мотивируется именно выкупом за что-либо. Так, Кнемон побуждает к рассказу Каласирида, обещая ему взамен встречу с Хариклеей и Теагеном: «Стало быть, если ты спешишь их увидеть, исполни свое обещание и доведи свой рассказ до конца» (с. 311).
- <sup>16</sup> Хотя вообще-то в греческом романе обычно реализуется вегетативный тип циклического сюжета и действует претерпевающий «вегетативный», а не активный «солярный» герой.
- <sup>17</sup> *Гелиодор.* Эфиопика, или Теаген и Хариклея // Греческий роман. С. 502. Роман везде цитируется по этому изданию. В дальнейшем страницы указываются в тексте в скобках после цитаты.
- <sup>18</sup> Ср.: «Из простых фабул и действий эпизодические самые худшие. Эпизодической я называю ту фабулу, в которой вводные действия следуют одно

В.Б. Зусева-Озкан

за другим без соблюдения вероятности и необходимости. Такие фабулы составляются плохими поэтами по их собственной вине, а хорошими – из-за актеров. Составляя свои трагедии для состязаний и чрезмерно растягивая фабулу, поэты часто бывают вынуждены нарушать последовательность событий» (*Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1078*).

- <sup>19</sup> Возможно, мы имеем тут дело с авторской самоиронией – в конце концов, Гелиодор как раз выстраивает композицию своего романа очень сложно и запутанно, вводя множество вставных рассказов разных персонажей. Как потом выясняется, эти рассказы имеют прямое отношение к судьбе главных героев, которая в результате рассказывается хронологически нелинейно.



Н.Н. Кириленко

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ ЖАНРА  
КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА  
(заметки)

В статье обосновывается положение, что среди источников классического детектива могут рассматриваться сентиментальная готика и комедия.

*Ключевые слова:* жанр, классический детектив, черная готика, сентиментальная готика, драма, трагедия, комедия, игра, норма.

В обширной литературе, посвященной жанру детектива, в качестве его истоков часто называют готику<sup>1</sup> и драму. (Отметим, что наиболее часто называется трагедия Софокла «Царь-Эдип»<sup>2</sup>.)

Нам кажется, что для определения общих свойств этих жанров с детективом (мы подразумеваем именно жанр классического детектива) было бы интересно применить подход, сформулированный в нашей работе «Детектив: логика и игра»<sup>3</sup>. В ней высказывается мнение, что для жанра классического детектива важны не только логика и анализ, но и игровой аспект; преступление и расследование являются составляющими единого игрового действия, следовательно, этот жанр является *рационально-игровым*. А также говорится о значимости для данного жанра понятия *нормы*: в начале детективного произведения совершение преступления нарушает ее; в конце, благодаря сыщику и проведенному им расследованию, она восстанавливается.

Для выполнения нашей задачи остановимся на каждом из названных предполагаемых истоков отдельно. При этом будем исходить из предположения, что помимо перечисленных выше детектив может иметь и другие жанровые истоки.

Обратимся сначала к готике. Ее традиционно делят на «сентиментальную» и «черную», «френтическую»<sup>4</sup>. Чрезвычайно продуктивным нам кажется критерий классификации, предложенный А. Поляковой, «основанный на различном соотношении в романах реального и сверхъестественного. Такой угол зрения представляется тем более убедительным, что особое соотношение реального и фантастического во многом определяет основной комплекс мотивов и сюжетную структуру произведения и ведет, таким образом, к дифференциации произведения на всех уровнях текста»<sup>5</sup>. В статье Д.М. Магомедовой говорится: «...согласно современной классификации, сюжеты готических романов разделяются на вводящие читателя в заблуждение (своего рода “сеансы магии с последующим разоблачением”) и “френтические”, основанные на неожиданных сюжетных поворотах, ужасах от созерцания страшного и отвратительного (смерть, мертвецы, пытки, страдания). Фантастические элементы получают в таких текстах онтологический статус, немалую роль играет в повествовании мотив “неправедной мести”»<sup>6</sup>. Добавим, что ряд исследователей выделяют третий, промежуточный вид<sup>7</sup>.

С точки зрения нашего подхода к жанру классического детектива, базирующегося на двух аспектах – *рациональном* и *игровом*, в рамках нашего исследования мы предлагаем назвать эти два вида готики соответственно «сентиментальную» – «рационально-игровой» и, «черную» – «иррационально-неигровой».

Поясним нашу мысль подробнее. С одной стороны, как говорилось выше, чудеса в «черной» готике действительно являются чудесами, т. е. она по определению иррациональна<sup>8</sup>. Так, А. Малиенко пишет о «воссозданной в романе М.Г. Льюиса иррационально-агностической» картине «мира, утратившего божественное начало, где человек оказывается игрушкой в руках дьявола»<sup>9</sup>.

С другой стороны, одни герои в «черной» готике ведут губительную для других (и для себя) игру, как Манфред в «Замке Отранто» Уолпола (недаром рыцарь обвиняет его в нечестной игре) и Амбро시오 в «Монахе» Льюиса (например, его поведение в доме Эльвиры и Антонии). Другие, напротив, являются жертвами игры злодеев (Ипполита, Матильда и Изабелла в «Замке Отранто», Антония и Эльвира, а также Раймон и Агнеса в «Монахе» Льюиса). Если же «положительные» герои пытаются играть сами, то они сурово наказываются. У Уолпола ложь канонника Джерома о возможной связи Изабеллы и Теодора, с целью препятствовать возвращению Изабеллы в замок, значительно осложняет положение Теодора. В том же «Монахе» Льюиса попытка Агнесы выдать себя за призрак

Окровавленной Монахини с целью бежать из замка оборачивается трагически как для нее самой, так и для Раймонда. Исключение составляет только удачная игра Теодора в слепоту и «прозрение» с целью проникнуть в монастырь и помочь влюбленным. По-видимому, это объясняется его статусом слуги и влиянием плутовской традиции в данном случае. Таким образом, в целом *игра в «черной» готике носит негативный характер*. И ее действительно можно назвать иррационально-неигровым жанром.

С этой точки зрения сентиментальная готика выглядит просто полемически. Все, писавшие о Радклиф, отмечали, что все тайны в ее произведениях имеют рациональное объяснение, зачастую с комическим, снижающим эффектом. Добавим, что игра не только не противоречит интересам ее героев, но помогает им. Так, в «Удольфских тайнах» Дюпон стонет, выдавая себя за призрак, и таким образом ускользает от чуть было не схватившей его стражи. «Таинственный голос», раздавшийся в зале во время трапезы и напугавший злодеев, тоже оказывается принадлежащим ему. Такое игровое поведение Дюпона, а также обман стражи слугой Лодовико способствуют побегу героев из замка. Таким образом, *игра* не только носит положительный характер, но она столь же необходима героям, как такие качества, как смелость, мужество, которые они проявляют при столкновении с разбойниками. Поэтому сентиментальную готику можно назвать рационально-игровой.

Обратившись к понятию *нормы* в готике, мы видим, что для черной готики оно совершенно нехарактерно. Главное в ней – силы Рока. В то время как в сентиментальной готике сначала изображается *нормальное* состояние мира. Потом вторжением злодейских замыслов оно нарушается, но в конце происходит возврат к изначальному состоянию. Это хорошо видно в «Удольфских тайнах», в первой главе которых не только описывается уклад в «Долине», но и обосновываются принципы жизни Сен-Обера. Причем подчеркивается значение преемственности, выражающейся не только в том, что он воспитывает Эмилию в соответствии с этими принципами, но и в том, что он категорически против изменений в его родовом поместье (снос части построек, вырубка старых деревьев), задуманных Кенелем. Все, что происходит с Эмилией после смерти ее матери и отъезда из «Долины», дается как нарушение нормы. В последней главе вернувшаяся Эмилия и Валанкур ведут в возвращенной Эмилии «Долине» в точности тот образ жизни, который вели в ней в свое время родители Эмилии: «...снова могут пользоваться просвещенным обществом и заниматься делами благотворительно-

Н.Н. Кириленко

сти <...> сады и беседки “Долины” опять стали любимым приютом милосердия, разума и семейного счастья»<sup>10</sup>.

Таким образом, одним из истоков рационально-игрового классического детектива может считаться не готика вообще, а именно рационально-игровая сентиментальная готика, в которой понятие нормы играет важнейшую роль.

\* \* \*

Обратимся теперь к другому предполагаемому истоку детектива – драме. Если мы посмотрим на трагедию и комедию в русле заявленного нами подхода, мы увидим следующее.

Трагедия как жанр тяготеет к иррациональности: «трагический герой невольно становится объектом приложения невидимых, но могущественных сил»<sup>11</sup>.

Тут даже очевиднее, чем в «черной готике», что успешная *игра* – удел злодеев. Остальные герои или являются жертвами чужой игры или лжи и обмана, как редуцированных ее форм (Отелло и Дездемона; Ипполит у Расина), или их попытки достигнуть своих целей с помощью игры (лжи, обмана) кончаются (автор просит прощения за тавтологию) трагически. Так, в «Ромео и Джульетте» мнимая, «разыгранная» смерть Джульетты оборачивается настоящей смертью обоих влюбленных. Федру не может спасти от гибели ни игра в «злую мачеху», ни ложь Эноны.

Между тем комедия явно рациональный жанр. А игра героев, со всеми ее характерными признаками – обманом, переодеваниями, всякого рода *подменами*, – не только не осуждается, но составляет самую суть и движущую силу сюжета комедии. Комедия – суть произведение о том, *кто кого переиграл*.

Если мы обратимся к понятию нормы, то для комедии оно чрезвычайно значимо. В глобальном исследовании «Драма» М.С. Кургинян писала, что «для комедии вообще характерно непосредственное возвращение к исходной ситуации, не разрушаемой, а варьируемой в ходе комедийного действия и так или иначе вновь предстающей в развязке»<sup>12</sup>.

Недаром, соглашаясь с концепцией драмы Кургинян, авторы «Теории литературы» несколько раз используют это понятие нормы: – говоря о выявленном Кургинян характерном для драмы как рода закономерном соотношении «между целенаправленным развитием действия и обрамляющими сюжет ситуациями – начальной и конечной», что дает возможность «разграничить три жанровых варианта этого соотношения: *трагедию*, в ко-

торой исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), *комедию*, где ход событий приводит к “исправлению” начальной ситуации и в этом смысле происходит возврат к норме и *драму*<sup>13»14</sup>;

- говоря о «Ревизоре» Гоголя: «Движение по кругу, т. е. возврат к исходной ситуации, представляющий ее “исправление” (устраняется отклонение от нормы), здесь несомненно присутствуют <...> Комедии как жанру свойственна категория **веселого** (т. е., по сути дела, *благодетельного*) **обмана**. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы»<sup>15</sup>.

С другой стороны, говоря о трагедии (в данном случае о «Ромео и Джульетте»), исследователи пишут о *столкновении двух норм*: «Но в этом случае перед нами не временное отклонение от некоей единой нормы или не столкновение правды с обманом, а противоборство двух правд или двух законов <...> в мире, в котором действуют герои, и в них самих существует раскол: равно весомы и актуальны две взаимоисключающие правды (речь идет не столько о юридических, сколько о нравственных нормах)»<sup>16</sup>. Ср. у Кургинян о начале «Гамлета»: «Таким образом, начало коллизии, исток действия опять-таки восходит к столкновению двух мирозерцаний, к появлению новой, не укладывающейся в обычные нормы точки зрения нового человека. То же самое происходит и в “Отелло”»<sup>17</sup>.

Еще одним чрезвычайно важным свойством комедии, с нашей точки зрения, является заложенная в ней, в отличие от трагедии, возможность «серийности» персонажей (Фигаро у Бомарше).

Таким образом, мы полагаем, что одним из основных истоков классического детектива можно считать комедию, но никак не трагедию. И распространенное мнение о «Царе-Эдипе» ошибочно, ибо расследование является необходимым, но не исчерпывающим признаком детектива. С другой стороны, на наш взгляд, действительно можно говорить о «Царе-Эдипе» как об источнике другого криминального жанра – сюжета «следователь–жертва»<sup>18</sup>.

Все вышесказанное подтверждает значимость сентиментальной готики и комедии для возникновения жанра классического детектива. Следовательно, более подробное рассмотрение связей между этими жанрами и классическим детективом (в частности, их детальное сопоставление по типу героя, сюжету, хронотопу и т. д.) представляется очень перспективным.

- <sup>1</sup> Рыцегова А.В. Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: Дипломная работа. Иркутск, 2005 // Allbest.ru. URL: [http://revolution.allbest.ru/literature/00009856\\_0.html](http://revolution.allbest.ru/literature/00009856_0.html) (дата обращения: 25.01.2010). На то, что речь должна идти не о готике вообще, а именно о сентиментальной готике, внимание автора обратила О.В. Федунина.
- <sup>2</sup> Анциферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система. URL: <http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?492> (дата обращения: 25.01.2010); Barzun J. Detection and the Literary Art // Классический детектив: поэтика жанра. URL: <http://detective.gumer.info/text01.html#barzun> (дата обращения: 25.01.2010); Cavelti J.G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976; Le roman policier: un genre en constante évolution. D'après les articles des Encyclopédie Hachette&Universalis // Académie d'Orléans-Tours. URL: [http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin\\_prof/encyclop/fichiers/polar2ency.html](http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin_prof/encyclop/fichiers/polar2ency.html) (дата обращения: 25.01.2010). Впрочем, А. Гозенпуд назвал «попытки вывести генеалогию жанра из “Царя Эдипа” Софокла и “Гамлета” Шекспира» смехотворными. См.: Гозенпуд А. Детективная драма // Пути и перепутья. URL: <http://detective.gumer.info/txt/gozenpud.doc> (дата обращения: 25.01.2010).
- <sup>3</sup> См.: Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–39, № 4 (15). Также см.: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.
- <sup>4</sup> Богуславская О. В. Вацуро. Готический роман в России (Знамя. 2003. № 7. С. 224–226) // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/7/bug.html> (дата обращения: 25.01.2010); Вацуро В.Э. «Монах» М.Г. Льюиса и «френетическая» готика // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 152–166; Малкина В.Я. «Готический» роман: особенности жанра // Парадигмы: Сб. работ молодых ученых. Тверь, 2000. С. 55–71; Она же. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002. URL: <http://poetics.nm.ru/#littext> (дата обращения: 25.01.2010); Федунина О.В. Поэтика сна и картина мира в готическом романе («Удольфские тайны» А. Радклиф и «Монах» М.Г. Льюиса) // Новый филологический вестник. 2007. № 1 (4). С. 105–117; Dibelius W. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Roman im achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 1–2. 2 Aufl. Berlin, 1922. В статье А. Малиенко Радклиф и Льюис также отнесены к разным типам готики, хотя их названия не обозначены. См.: Малиенко А.В. Функции заголовков в английской литературной готике («Монах» М.Г. Лью-

К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки)

- иса и «Итальянец» А. Радклиф). URL: <http://www.rusnauka.com/TIP/All/Filology/29.html> (дата обращения: 25.01.2010).
- <sup>5</sup> Полякова А.А. Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века: На материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 10. Также см.: *Она же*. Готическая проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 49–50; Полякова А.А., Федунина О.В. Готическая традиция в прозе А.К. Толстого («Упырь») // Новый филологический вестник. 2006. № 1 (2). Близко деление Э. Меррей на «уолполовскую» и «радклифскую» готику. См.: *Murray E.V. Ann Radcliffe*. New York, 1972; Ясакова Ю.Б. «Готический» роман Анны Радклиф в контексте позднего Просвещения: Дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2002.
- <sup>6</sup> Магомедова Д.М. Готическая традиция в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5): Материалы научной конференции «Гоголь и мировая культура», посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. СПб.; Самара: ПГСГА, 2009. С. 18–29.
- <sup>7</sup> Полякова А.А. Готический канон... С. 10.; Полякова А.А., Федунина О.В. Указ. соч. Также см.: Тузков С., Тузкова И. Мотивы тайны и ужаса в английском готическом романе XVIII века (на материале произведений Г. Уолпола и А. Радклиф) // Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського. URL: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Nz/89\\_5/statti/02.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_5/statti/02.pdf) (дата обращения: 25.01.2010).
- <sup>8</sup> Здесь и далее все подчеркивания принадлежат нам.
- <sup>9</sup> Маленко А.В. Указ. соч.
- <sup>10</sup> Радклиф А. Удольфские тайны // Электронная библиотека WebReading. URL: <http://webreading.ru/authors/redklif-anna> (дата обращения: 25.01.2010).
- <sup>11</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Комедия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 99.
- <sup>12</sup> Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. М., 1964. С. 318.
- <sup>13</sup> Здесь мы намеренно обрываем цитату, так как жанр драмы нами не рассматривается.
- <sup>14</sup> Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Классическая и неклассическая драма // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. С. 410.
- <sup>15</sup> Там же. С. 410–411.
- <sup>16</sup> Там же. С. 411.
- <sup>17</sup> Кургинян М.С. Указ. соч. С. 271.
- <sup>18</sup> Важнейший для криминальной литературы тип сюжета выделен О. Федунинной. О его характерных признаках см. сноску 5 в статье: Кириленко Н.Н. Указ. соч. (2010. № 4 (15)).

И.Г. Аксенов

«ДЕМОН ТЕОРИИ» АНТУАНА КОМПАНЬОНА  
И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья представляет собой попытку критического пересмотра современных концепций литературной эволюции. За отправную точку анализа взята соответствующая глава книги Антуана Компаньона, в статье затрагиваются актуальные теоретические и практические проблемы современного литературоведения.

*Ключевые слова:* история литературы, теория литературы, Антуан Компаньон.

Теоретические проблемы истории литературы занимают в поле теории литературы двойственную позицию: с одной стороны, они уже давно обсуждаются (и подчас считаются если и не окончательно разрешенными, то уж точно не первостепенными), с другой – сама их постановка далеко не всегда осуществляется на должном уровне абстракции: в большинстве случаев мы имеем дело скорее с рассуждениями о том, как следует изучать историю литературы, а не с анализом самого дискурса об истории литературы. Между тем этот дискурс отличается крайней неоднородностью и противоречивостью и уже одним этим представляет определенный интерес для современной теории, о которой можно сказать то же самое, что С.Н. Зенкин сказал об истории идей: «Предмет интеллектуальной истории образуют как истинные, так и ложные идеи, равно включенные в ее “интригу”. <...> интеллектуальная история обращается с идеями примерно так же, как филология с художественными текстами, – отвлекаясь от их референциальной связи с реальностью»<sup>1</sup>. Точно так же вполне правомерно рассмат-

---

© Аксенов И.Г., 2012



ривать дискурс об истории литературы со всеми его ошибками и «слепыми пятнами», отличая его от собственно историко-литературного дискурса. Различие между этими дискурсами не всегда очевидно – подчас требуется серьезная аналитическая работа, чтобы его установить, и если такая работа будет проведена корректно и последовательно, то мы увидим, что дискурс об истории литературы отличается от литературно-исторического дискурса приблизительно так же, как философия истории отличается от собственно истории как науки. Для того чтобы обосновать это утверждение, следует пояснить, в чем заключается специфика дискурса об истории литературы, но сперва необходимо ввести понятие *теории истории литературы*, которое редко используется отечественными исследователями, но в данном случае представляется крайне уместным. Это понятие можно обнаружить во многих трудах западных теоретиков – например, в работе Терри Иглтона «Теория литературы. Введение» (он говорит о теории истории литературы Нортропа Фрая, с точки зрения которого основным свойством истории литературы является цикличность)<sup>2</sup>, оно же используется в подзаголовке к введению в работе Роберта Вейманна «Структура и общество в истории литературы»<sup>3</sup>, а специалист по теоретическим проблемам истории литературы Дэвид Перкинс, редактор сборника «Теоретические проблемы истории литературы»<sup>4</sup>, говорит о своей работе «Возможна ли история литературы?»: «Эта книга посвящена теории истории литературы»<sup>5</sup>. Таким образом, понятие теории истории литературы не является нововведением и используется широким кругом специалистов. В первую очередь оно значимо тем, что позволяет прояснить «отношения – если так можно выразиться – между написанием истории литературы, теорией истории литературы и сложностями перехода от национально-ориентированных традиций “создания” истории литературы со всеми ее очевидными ограничениями к новому интеллектуальному картографированию множества подходов к истории литературы и культуры, которые были развиты в интернациональном контексте»<sup>6</sup>. Попробуем объяснить, почему у нас есть основания говорить о многообразии и нередуцируемости различных теорий истории литературы.

Теория истории литературы – периферийная область теории литературы, соприкасающаяся с другими дисциплинами (в частности, с философией истории), чаще имплицитно подразумеваемая, чем отчетливо формулируемая. Предпосылки той или иной теории истории литературы в большинстве случаев не обсуждаются откры-

то; даже если автор берется объяснить, что именно он называет «историей литературы», он далеко не всегда считает необходимым сделать то же самое с понятиями истории и литературы, словно они представляют собой нечто самоочевидное. В книге о Расине Ролан Барт справедливо указывает на эту проблему: «По правде говоря, трудно понять, как можно строить историю литературы, не задумавшись сначала о самом существовании литературы. Более того: чем, собственно, может быть история литературы, если не историей самого понятия литературы?»<sup>7</sup>, однако очевидно, что задуматься о «существовании истории» также будет не лишним.

Вряд ли будет ошибкой сказать, что теория истории литературы носит гораздо более конструктивистский характер, чем, скажем, теория жанров: она относительно слабо зависит от составляющего историю литературы эмпирического материала и в сущности носит дедуктивный характер. Причина тому – гетерогенность составляющих историю литературы событий и фактов: в качестве единиц истории литературы могут выступать не только тексты и авторы, но и имеющие отношение к литературе институты (литературные журналы, кружки и т. д.), читатели (т. е. потребители, а не производители литературы), а также иные внетекстовые реалии. Выбор такой единицы – или сопряжения единиц – в большинстве случаев зависит от установок теоретика или создателя историко-литературного повествования (эти установки могут проистекать из сознательного выбора, но также и быть культурно обусловленными).

Подытожим выделенные нами аспекты теории истории литературы:

- *дедуктивность* – теория истории литературы неизбежно ищет свое основание в общих предпосылках – причиной тому эпистемологическая неопределенность самой «истории литературы» как процесса;
- *конструктивизм* – теория истории литературы относительно автономна от литературных текстов и внеположных им фактов и событий, могущих быть включенными в историко-литературное повествование, ее основная задача – создать логику, в соответствии с которой можно будет отбирать и сопрягать тексты и факты.

Если приведенные нами аргументы состоятельны, то придется признать, что в основании теории истории литературы мы обнаруживаем не что иное, как идеологию.

Идеология как формирующий механизм теории истории литературы в свою очередь подразумевает ее плюралистичность, поскольку

предпочесть одну теорию другой означает в конечном счете сделать идеологический выбор – что, впрочем, не отменяет возможности редуцировать множество различных подходов с целью достижения конвенциональной методологии изучения истории литературы. Это вполне целесообразная процедура, но не менее полезной представляется попытка разложить указанную теоретическую область (в которой синтез очевидным образом преобладает над анализом) на спектр и сопоставить различные теории истории литературы, не пытаясь свести их воедино. Однако для того чтобы мы могли приступить к тому, что в приведенной выше цитате было названо «интеллектуальным картографированием множества подходов к истории литературы», сперва необходимо разметить эту теоретическую область, выделить в ней некие устойчивые позиции, которые послужат исходной точкой для дальнейшего анализа. Поставленная таким образом задача является метатеоретической – в качестве языка, описываемого метаязыком, в данном случае выступает не литература, как в известной статье Ролана Барта<sup>8</sup>, но сама теория литературы. Именно поэтому представляется полезным обратиться к авторитетной метатеоретической работе Антуана Компаньона «Демон теории», точнее к главе «История» из этой книги, и посмотреть, как французский теоретик подходит к намеченной нами проблеме.

В общих чертах подход Компаньона представляет собой следующее: в каждой области теории литературы он выделяет крайние, антитетические позиции, между которыми существует некое напряжение, своего рода смысловое поле: осмотнительный теоретик должен проходить через него, равноудалаясь от крайних точек в стремлении найти некое среднее решение. Проблема теории истории литературы по Компаньону формулируется следующим образом: два крайних теоретических направления, историцизм и классицизм, одинаково неудовлетворительны – первое диахронично, но растворяет литературные тексты во внетекстовых реалиях, второе же, наоборот, рассматривает литературу синхронически, как набор вневременных шедевров (литература как документ – литература как монумент). Компромиссной альтернативой этим тупиковым подходам по Компаньону является теория истории литературы Ханса Роберта Яусса, предложившего включить в историко-литературное повествование измерение читательской рецепции, каковое и позволит сгладить острые углы и примирить тексты с контекстом. Правда, и эта теория небезупречна, но именно она по мысли Компаньона является наиболее состоятельной попыткой «воссоединить теорию и здравый смысл».

Несмотря на точность и эвристическую ценность этого анализа, вряд ли стоит считать его исчерпывающим – скорее он может послужить отправной точкой и удачным объектом для критики. Компаньон ставит себе задачей «рассмотреть те предпосылки, которыми руководствуется любой дискурс о литературе, любая литературоведческая работа в вопросе о соотношении текстов между собой – в плане литературной истории»<sup>9</sup>, но делает при этом не совсем очевидное допущение: «Возможным недостатком слова “история” является то, что оно ориентирует наши размышления в другую сторону: им предполагается взгляд на отношения текстов не только друг с другом во времени, но и со своими историческими контекстами. Однако эти две точки зрения не столько взаимно противоречивы, сколько взаимно дополнительные, и во всяком случае неотделимы одна от другой: в самом деле, обычно обращение к историческому контексту как раз и служит для объяснения литературного развития» [С. 229]. Между тем понятие истории совершенно не обязательно должно отсылать к контексту (см., например, цитату о методе интеллектуальной истории в начале этой статьи), а методологическая оправданность предложенного Компаньоном противопоставления диахронического историцизма и синхронического классицизма может быть поставлена под вопрос, поскольку при диахроническом подходе не обязательно учитывается контекст (теория литературной эволюции формалистов диахронична), но и не всегда принимаются во внимание «отношения текстов друг с другом» (например, некоторые теоретики-марксисты отказывались признавать самостоятельную динамику литературного процесса, объясняя ее детерминирующими воздействиями базиса на надстройку) – зато именно отношения между текстами составляют главную интригу теории истории литературы Харольда Блума, который как раз-таки считает литературные тексты, входящие в «западный канон», вневременными «монументами»<sup>10</sup>.

Далее следует обратить внимание на то, что «объективность» существования истории «литературы-в-себе» закономерно вызывает у Компаньона вопрос: «Чем же должна была бы быть *настоящая* литературная история, история литературы в себе и для себя? Возможно, такое выражение представляет собой просто противоречие в терминах» [С. 242], но поскольку задачей французского теоретика является не только анализ, но и примирение антитетических позиций, несколькими страницами ниже он строит свое суждение так, словно существование «объективной» истории литературы уже не составляет для него проблемы: «Поскольку теория

и история обычно по-прежнему считаются противоположными, то эти новые исторические исследования нередко слывут антитеоретическими или же антилитературными, но на самом деле им, как и многим другим внелитературным подходам к литературе, можно поставить в упрек лишь одно: им не удастся навести мосты к внутритекстовому анализу. Таким образом, от настоящей литературной истории по-прежнему нет и следа» [С. 258] (речь идет о новом историзме, постколониализме и других теориях истории литературы, кладущих в основу историко-литературного повествования внетекстовые реалии). Получается, «настоящая литературная история» возможна в том случае, если она сможет соответствующим образом объединить контекст произведения с внутритекстовым анализом? Но каким именно должен быть текстовый анализ и так ли он будет важен, если мы возьмемся, например, писать историю массовой литературы во Франции XIX в.? И каковы критерии того, что мы учли подлинный контекст, а не спроецировали на некую произвольную выборку фактов представления своей эпохи или, скажем, социальной группы, к которой мы принадлежим? Должны ли мы отбросить все теории истории литературы, игнорирующие контекст, как нерелевантные – даже в том случае, если они оказали значительное воздействие на развитие современной теории литературы в целом?

Противопоставление историцизма и классицизма не вполне убедительно в том числе потому, что это скорее идеальные типы, чем конкретные явления из истории теории литературы – поэтому вполне конкретная теория истории литературы русского формализма не является примером синхронического подхода с неудачным выходом в диахронию, так же как и теория Блума и т. д. Повторимся еще раз: именно оптика конкретного исследователя обуславливает то, каким образом будут выстраиваться отношения между текстом и контекстом, – никаких надежных критериев для определения того, в достаточной ли мере мы были внимательны к текстовым и внетекстовым реалиям при разработке теории истории литературы или составлении того или иного историко-литературного повествования, не существует. Всегда можно назвать одну теорию слишком детерминистской, а другую – неисторической, что и делает Компаньон в случае формализма: «Таким образом, литературная история – это уже не процесс самопорождения редких шедевров и не традиция форм, передаваемых в неизменности из века в век. Но возникает законный вопрос: а где же тут история? Где же эта динамика приемов включается в историю?» [С. 244].

Шкловский на этот вопрос отвечал однозначно: нигде. История литературы с точки зрения формализма – это переход от одного комплекса приемов к другому. И не будет ли наш отказ от этой теории столь же идеологически обусловлен, как и отказ Шкловского включать «динамику приемов в историю»?

Поэтому нельзя сказать, что теория истории литературы Яусса является пускай и не идеальным, но все же наиболее состоятельным компромиссом между антитетическими позициями историцизма и классицизма – просто она представляет собой теорию истории литературы, которая строится по формуле «марксизм плюс формализм плюс теория рецепции», и сложно согласиться с Компаньоном, упрекающим Яусса в том, что в этой теории не нашлось места литературным институтам. Если бы институты были учтены, это была бы просто другая, еще одна теория истории литературы – точно так же, как, например, существует теория с укороченной формулой «марксизм плюс формализм», предложенная Тони Беннетом<sup>11</sup>. Конечно, мы можем посоветовать на то, что не существует максимально объемной, синтетической теории, вроде «марксизм плюс формализм плюс теория рецепции плюс литературные институты плюс история физических носителей информации плюс история ментальностей плюс...», но количество факторов, влияющих на историко-литературный процесс, слишком велико, а сами факторы слишком разнородны. Стремиться к такой теории – все равно что требовать от писателя-реалиста описать каждое действие героев его произведения, каждую деталь окружающей их обстановки и т. д.

Но если мы воздержимся от попытки дисквалифицировать антитетические позиции в пользу некоего конвенционального оптимума, то наше рассуждение выйдет из модуса стремления к «объективности» и мы сможем заняться сопоставлением параллельных теоретических схем, у которых есть как точки схождения, так и точки расхождения. Как показывает С.Н. Зенкин, анализ литературного текста у Компаньона «имеет отчетливо диалектический характер: противоречия, разрывы связности “разрешаются” – “снимаются”, как выражался Гегель, – на новом уровне мысли. И точно так же развивается мысль Антуана Компаньона в применении к самой литературной теории. В каждой из проблемных глав, образующих его книгу, получает более или менее диалектическое разрешение то или иное концептуальное противоречие»<sup>12</sup>. Однако если нам удастся перенести акцент с различия между теориями, которое в результате анализа должно быть снято, на их сходство, это позволит нам сопоставить несводимые одна к другой теории

и вместе с тем вскрыть принципы, по которым они формируются, причем не только продемонстрировать различные логики, согласно которым строятся теории истории литературы, но также вскрыть их идеологические предпосылки и показать, как устроен дискурс об истории литературы.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Зенкин С.* Ложное сознание: Теория, история, эстетика // Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 7.
- <sup>2</sup> *Eagleton T.* Literary theory: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. P. 80.
- <sup>3</sup> *Weimann R.* Structure and society in literary history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- <sup>4</sup> Theoretical issues in literary history. Cambridge (Mass.); L.: Harvard University Press, 1991.
- <sup>5</sup> *Perkins D.* Is literary history possible? Baltimore; L.: The Johns Hopkins University Press, 1992. P. IX.
- <sup>6</sup> *Nünning A.* No literary or cultural history without theory // Literary history/cultural history: force-fields and tensions. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001. P. 36.
- <sup>7</sup> *Барт П.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1989. С. 218.
- <sup>8</sup> Там же. С. 131.
- <sup>9</sup> *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 229. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>10</sup> См. о Х. Блуме и западном каноне: *Ямпольский М.* Литературный канон и теория «сильного» автора // Иностранная литература. 1998. № 12. С. 214. С точки зрения Блума, основой историко-литературного дискурса должен быть именно подробный внутритекстовый анализ, в то время как структура эдипова комплекса, в рамках которого писатели борются с предшествовавшими им «сильными» авторами, является скорее общей рамкой такого повествования, и поэтому нет нужды искать документальные подтверждения тому, что конкретный писатель действительно «боялся влияния» своего предшественника.
- <sup>11</sup> *Bennet T.* Formalism and Marxism. L.; N. Y.: Routledge, 2003.
- <sup>12</sup> *Зенкин С.* Неугомонный оппонент // Миргород. 2008. № 1. С. 124.

### ДРЕВНЕРУССКИЙ ПАМЯТНИК «СТРАСТИ ХРИСТОВЫ» КАК РОМАНАЯ СТРУКТУРА

Цель статьи – описать основные жанровые признаки памятника литературы Древней Руси «Страсти Христовы». В центре исследования – особенности стиля и структурной организации произведения. Жанр «Страстей» определяется как *протороман*, в котором, по мнению В.Б. Шкловского, центральная идея находит развитие посредством соединения «нескольких рядов-чинов в новое соотношение»<sup>1</sup>.

*Ключевые слова:* Страсти Христовы, жанр, новелла, роман, композиция, обрамление.

Детерминация жанра русской версии «Страстей Христовых» является проблемным вопросом, решение которого позволило бы рассматривать этот малоизученный памятник в контексте близких общественно-литературных явлений и, таким образом, выявить его место в историко-литературном процессе XVII–XVIII вв.

Предпринимая попытку определить жанровую принадлежность «Страстей Христовых», мы основываемся на высказанных нами ранее соображениях относительно возникающих в процессе такой работы *проблем*<sup>2</sup>.

«Страсти Христовы» представляют собой повествование, в печатных изданиях состоящее из тридцати двух глав<sup>3</sup> и включающее произведения, самостоятельно бытовавшие в рукописной традиции и имеющие относительно законченный вид, своего рода главы-новеллы.

К таким «главам-новеллам» мы относим:

---

© Шкапа А.С., 2012



Древнерусский памятник «Страсти Христовы» как романная структура

- «Сказание о воскресении друга Христова Лазаря и о поставлении его архиереем в Китейском граде»<sup>4</sup> (вторая глава);
- «О мерзцей вечери Ирода царя и усекновении главы Предтечи и Крестителя Господа Иоанна, о сшествии его во Ад» (пятая глава)<sup>5</sup>;
- «О пришествии из Иерусалима в Рим к Тиверию кесарю Марфы и Марии сестр Лазаревых, и Марии Магдалыни со многими дарами. И о возвещении ему о распятии Господни»<sup>6</sup> (двадцать девятая глава);
- «О послании Понтейскаго Пилата к Тиверию Кесарю, из Иерусалима епископи в Рим, о распятии Господни»<sup>7</sup> (тридцатая глава);
- «Послание Тиверия кесаря из Рима во Иерусалим к Пилату»<sup>8</sup> (тридцать первая глава);
- «Сказание святаго Иеронима о Иуде предатели Господни»<sup>9</sup> (тридцать вторая глава).

Очевидно, что в «Страстях Христовых» используется технический прием построения композиции, получивший название «обрамление», иначе «рама»<sup>10</sup>. Как известно, В.Б. Шкловский называл обрамлением «большую, охватывающую новеллу, соединяющую набор сюжетов»<sup>11</sup>. В работах П.А. Гринцера «обрамленную повесть»<sup>12</sup> исследуется на материале древнеиндийской литературы, однако, как отмечает исследователь, «попытки использования рамочной техники можно обнаружить в <...> древнегреческом эпосе, в античном романе <...>»<sup>13</sup>. По мнению ученого, для «обрамленной повести» «свойственна общая повествовательная рамка, в которую искусно вставлены большие и малые рассказы-эпизоды, иногда тематически с рамкой связанные, но чаще не имеющие к ней прямого отношения»<sup>14</sup>. Композиция такой повести позволяет «вводить в нее новые и заменять старые рассказы»<sup>15</sup>, чем обусловлено «существование различных версий одного и того же памятника»<sup>16</sup>.

«Страсти Христовы» начинаются с небольшого сочинения, названного «Собор и суда изречение от неверных иудей на Господа Нашего Иисуса Христа» и содержащего речи иудейских первосвященников, решающих судьбу Христа:

Каиафа архиерей рече: Вы не вѣсте ничесоже; оуне да единъ чловѣкъ оумреть, а не весь народъ погибнеть. Терась рече: Оуне его изгнати, или къ кесарю послати. Иосафать рече: Поистиннѣ мерзско и позоръ бывшее в семь градѣ мужа безвинна никто не заступит. Птоломей рече: Аще виненъ, или невиненъ, но почто не абие смертию, или из-

А.С. Шкапа

гнаниемъ наказуемъ. Никодимъ рече: Или есть заповедь не признавъ вины казнити...

Судя по всему, эта сцена призвана подчеркнуть отсутствие единого мнения относительно тяжести преступления и дальнейшей участи Иисуса даже среди «пребеззаконных жидов». За этим текстом<sup>17</sup> следует собственно «Предисловие», являющееся, кроме того, первой главой памятника. Раздел начинается следующим образом:

Во свѣтлый великий пятокъ страстныя недели, сказание о волномъ страдании и о тайнѣй вечери Господа нашего Иисуса Христа, како волею своею нашего ради спасения страсть претерпѣ, и о благовѣстии Иоанна Предтечи во Адѣ, и о шестивии Господа нашего Иисуса Христа во Ад, и о радости праведныхъ, и о воскресении Господни, и о введении праведныхъ в рай.

В тексте содержатся рассуждения о «вольной страсти» Христа: «яко Господь наш Иисус Христос, Сын Божии, волею своею нашего ради спасения страсть претерпе, яко телесныма очима на земли Господню зряще вольницу страсть, а душею в небеси возходяще в вышнии град Иеросалим». Смерть Христа – спасение не только ветхозаветных, но и современных читателю грешников – описывается как торжество, как праздник Пасхи, который по своей сути является вневременным. Функция всей предисловной части – ввести читателя в курс дела, ознакомить его с событиями, предшествующими основному повествованию, с общим авторским замыслом. Первая глава «Страстей Христовых» выполняет функцию *пролога*, призванного сообщить читателю сведения о событиях, предвещающих и мотивирующих основное действие.

Заключительной главой книги<sup>18</sup> является «Сказание Иеронима о Иуде-предателе», в древнерусской традиции приписываемое блаженному Иерониму, «великому учителю Западной церкви». Этот текст, восходящий к латинскому своду *Legenda aurea* («Золотая легенда») Якопо из Варацце (XIII в.), был весьма популярен на католическом Западе. Использование «Сказания» в составе русских «Страстей Христовых» объясняется тем, что в нем содержится большое количество фактов, дополняющих подчерпнутые из Священного Писания скудные сведения об Иуде<sup>19</sup>. «Сказание Иеронима о Иуде-предателе» является своего рода «биографией», но биографией апокрифической, *анти-жизнем* величайшего евангельского злодея. Приписанные Иуде Искароту отцеубийство и

брак с матерью служат предвестниками последующего «абсолютного преступления» – предательства Спасителя.

В тридцать второй главе «Страстей Христовых» содержится информация о судьбе Иуды после предательства Иисуса. Последняя же фраза главы является прямым обращением автора-повествователя (и читателя) ко Христу с просьбой о снисхождении. Сказание Иеронима в составе «Страстей Христовых» выполняет функцию *эпилога*, заключает все повествование следующим назиданием:

Нас же чтущих и слышащих сие незаконное его житие и дѣяние, от такового злаго нрава сохрани всѣх, Христе Боже наш, и сподоби небесному царствию твою, славимыи со Отцем и со Святым Духом во вѣки, Аминь.

Таким образом, в «Страстях Христовых» обнаруживаются компоненты, играющие роль *пролога* и *эпилога* ко всему повествованию. Пролог и эпилог представляют собой реализацию названного выше композиционного приема «рамка», являются формальным обрамлением всего текста.

Вставные главы-новеллы представляют собой самостоятельные рассказы, включенные в большую структуру, при этом вставные новеллы в «Страстях Христовых» прикреплены к обрамляющей повести рамке. Указанная особенность композиционной организации памятника «Страсти Христовы» позволяет применить к этому произведению термин «*протороман*».

Целесообразность употребления термина «протороман» подтверждается наблюдением В.Б. Шкловского над «Золотым ослом» Апулея. По мнению исследователя, поскольку «Метаморфозы» начинаются фразой «Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни», то «тут ясно, что басни уже существуют, если они сплетаются»<sup>20</sup>. Аналогичное явление обнаруживается в «Страстях Христовых»: отдельные элементы текста, отдельные апокрифические сюжеты и сказания существовали и до их включения в состав «романа», но в нем они «сплетаются», литературно обрабатываются.

Характерной жанровой особенностью ранних форм европейского романа, независимо от их видов, тем, идейной направленности, была *линейная композиция*, при которой эпизоды-новеллы следовали один за другим, нанизываясь на один общий скрепляющий стержень, перерастая, таким образом, в цепочку, ряд, *объединенный* лишь личностью центрального героя<sup>21</sup>. Композиция «Страстей Христовых» соответствует этому описанию.

Для структуры романа чрезвычайно важным является предмет изображения, иначе, «внутренняя тема»<sup>22</sup>: «Внешняя тема – это круг объектов, изображенных в произведении (характеризуемых с любой степенью подробности). Внутренняя тема – это те стороны, которыми повернуты объекты, которые выдвинуты в них на первый план». Сущность предмета изображения романа сводится к изображению героя как частного человека и его жизненного пути как личной судьбы<sup>23</sup>.

Кроме того, для характеристики романного жанра необходимо учитывать личность центрального героя. По мнению О.А. Савельевой, «Страсти Христовы» – «были первой в русской литературе попыткой *художественного* (курсив автора. – О. С.) осмысления жизни и жертвенного подвига Иисуса Христа, попыткой превратить Сына Божия из сакральной фигуры в *художественный образ* (курсив наш. – А. Ш.)»<sup>24</sup>. Впрочем, автор монографии не приводит весомых аргументов, позволяющих утверждать, что образ Христа является «художественным образом». По нашему мнению, основной характеристикой образа Иисуса Христа является *иконичность*. Он скорее каноничная икона, «сакральная фигура», обычная для древнерусской литературы, нежели переосмысленный художественный образ. Однако эта «сакральная фигура» действует в структуре романного типа.

Жанр романа отличается особой взаимозависимостью *сюжета* и *героя*. Романный сюжет не строится по определенному внешнему канону; по Бахтину, такого канона не существует в принципе<sup>25</sup>. При определении романного жанра основную роль играет *концепция героя* и его жизненного пути; сюжет же выполняет вспомогательную роль и подчинен задаче раскрытия целостного образа романного героя. Предмет изображения раскрывается через развертывание сюжета<sup>26</sup>. Следовательно, в романе *не герой является производной сюжета, а наоборот, сюжет зависит от героя*; роман – это структура, развивающаяся в зависимости от концепции образа героя.

В этом отношении центральный герой «Страстей Христовых» оказывается *романным* героем. Вся структура произведения служит раскрытию и утверждению образа Христа Страстотерпца-Искупителя, Христа-Триумфатора.

«Роман <...> в отличие от новеллы, в принципе ориентирован на изображение становления героя, на дело его жизни, – и отдельные “случаи” выступают чаще всего в функции ступенек этого становления и даже судьбы в целом», – пишет Е.М. Мелетинский<sup>27</sup>.

В проторомане «Страсти Христовы» изображается «дело жизни» Христа, его предназначение и миссия: он должен пострадать и

умереть, взяв на себя вину мира («На се бо мя отец мой посла, и на сие приидох аз в мир (Здесь и далее подчеркивание мое. – А. III.), да от мучительства Дяволя своею смертию спасу весь мир»; «о любимии мои друзи, аз иду во Иерусалим, да исполню волю пославшаго мя Отца»).

По мнению В.Г. Белинского, роман – «это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии... В нем соединяются все другие роды поэзии – и лирика <...> и драматизм как более яркий и рельефный способ заставить высказываться данные характеры»<sup>28</sup>. Вне всякого сомнения, «Страсти Христовы» вполне отвечают указанному определению: памятник органично сочетает установку на занимательность, дидактизм, драматизм и «слезную чувствительность» (плачевую стихию).

Занимательность «Страстей Христовых» была отмечена Н.С. Лесковым. Приводя выписки из самого раннего печатного издания памятника – Львовского (1793 г.), он подчеркивал:

Я не помню ни одной книги, которая по моим тогдашним понятиям могла представлять интерес мало-мальски ровный содержанию этой книжки, заставлявшей меня плакать по Христу и вскакивать ночью от образов страшного Иуды и чудовищной картины Ада, с беседующими в нем людьми Ветхого Завета<sup>29</sup>.

По мнению Лескова, занимательность сделала эту книгу «самым любимым и самым обыкновенным домашним чтением»<sup>30</sup>, которое невозможно использовать при богослужениях. Сверх того, для Лескова очевидно, что легендарность, эффектность и подробность «Страстей Христовых» обеспечивают им успех у любой читательской аудитории:

Ее с величайшим любопытством и с самой снисходительной улыбкой к наивнейшим вымыслам прочтет не только каждый верующий, но даже и не верующий во Христа человек<sup>31</sup>.

Роман включает развернутые экспрессивные диалоги, содержащие авторские примечания-ремарки. Необходимо отметить, что диалоги в «Страстях Христовых» – значительная и неотъемлемая часть текста. По М.М. Бахтину, «самый диалог в романе как композиционная форма неразрывно связан с диалогом языков, звучащим в гибридах и в диалогизирующем фоне романа»<sup>32</sup>. А чуть далее – что «диалог в романе – диалог особого рода <...> он не может быть

исчерпан в сюжетно-прагматических диалогах действующих лиц <...> он чреват бесконечным разнообразием сюжетно-прагматических диалогических противостояний, которые его не разрешают и разрешить не могут». Сама особенность романного сюжета состоит в изображении «говорящих людей и их идеологических миров»<sup>33</sup>.

К числу «романных» черт «Страстей Христовых» можно отнести назидательность и дидактизм. В тексте памятника содержатся как оригинальные назидательные поучения автора, так и назидательные примеры, известные любому читателю:

- «Такожде подобает и нам братие внимати оучению апостолскому и житию их подражати, и ограждати себе постом и молитвою непрестанною. Да приходяще диавол, обрящет нас во страсть Божии пребывающих и плевел всъяти в сердца наша не возможет» (автор призывает читателя постоянно сравнивать свою жизнь с апостольской);
- «Мы же грѣшнии не можем и не одинага часа прилѣжно молитися, тогда в нас помышление лукавое входит и всякие великие прикупы и о домовном строении и блудные помыслы, и лѣность и неможение, инна подобная сим» (в этом случае читатель должен сравнить свою жизнь с жизнью Христа);
- относительно празднования Пасхи в «Страстях Христовых» говорится: «Возлюбленнии должны есмы плакаться грѣхопадения к нему и преступления честных заповедей его владычняго ради милосердия к нам и волныя святыя страсти его празднуем радостно всенощным стоянием, постом и молитвами и чистотою душевную и тѣлесною вкупѣ со инѣми богобоязливými людьми и покаемся грѣхов своих».

Кроме того, характерной чертой «Страстей Христовых» является плачевая стихия, «сентиментальность», чувствительность, «слезный» компонент, связанные прежде всего с образом Богородицы. В «Страстях Христовых» содержится множество плачей Девы Марии, например:

Сие же слышавши пречистая Богородица, с великими слезами и жалостию сердечною объемши Его рукама своима, и ударися о землю горько, глаголющи: о сердце мое, о утроба моя ныне терзается во мне. Днесь Симеоново пророческое слово сбытсья истинно, еже прорече: и тебе самой оружие сердце твое пройдет. Како ты помыслеши, душе моя, о разлучении света моего; что же убо аз в скорби своей имам сотворити; яко сын мой и Бог, и свет очию моею, хочет со мною тяжце и горце разлучитися.

Древнерусский памятник «Страсти Христовы» как романная структура

Этот фрагмент Н.С. Лесков комментирует следующим образом:

Это самое любимое место всех раскольничьих женщин. Его многие из них знают наизусть и обыкновенно повторяют с горькими слезами сочувствия скорбям Девы Марии<sup>34</sup>.

Другой пример – обращение Богородицы к Иисусу с просьбой не ходить в Иерусалим:

Она же рече к нему с великим плачем и рыданием горьким, и с великою жалостию сердечною: о возлюбленный сыне и боже мой сладчайший, имам у Тебе днесь нечто просити, дабы исполнил прошение мое матернее, и прошение мое небы тще было, свем убо яко Ты учиши люди сам в законе, отца и мать чтити, и во всем их слушати. И Ты о возлюбленный сыне и боже мой послушай мене матери и рабы и служебницы своей; не ходи во Иерусалим, но аще хоцещи сотворити пасху ясти, то сотвори zde в Вифании. Сице же рекши, и паде на честныя нозе Иисусовы, с великими слезами.

Кроме Богородицы, в «Страстях Христовых» плачет и центральный персонаж романа – Иисус: «И сия словеса Иисус Христос слышав от матери своея, вельми умилися, и Сам из пречистых своих очей слезы испусти».

Итак, подведем некоторые итоги:

- при составлении «Страстей Христовых» был использован композиционный прием «обрамление», характеризующийся линейной композицией, наличием общего стержня, на который нанизываются имеющие относительно законченный сюжет и объединенные образом центрального героя вставные главы-новеллы; «Страсти Христовы» представляют собой «не механическое соединение отдельных распадий, но художественное целое, имеющее некоторое художественное единство»<sup>35</sup>. Следовательно, структуру «Страстей Христовых» можно определить как романную;
- главное действующее лицо «Страстей Христовых» в определенном смысле является романным героем: сюжет развивается в зависимости от образа Христа, хотя сам образ все-таки иконичен;
- «полифонизм» «Страстей Христовых»: установка на занимательность, драматизм, а также наличие дидактического и «слезного» компонентов не противоречат, а подтверждают

романную природу текста. Как пишет М.М. Бахтин, «*всякий роман с точки зрения воплощенного в нем языка есть гибрид <...> намеренный и сознательный художественно организованный гибрид, а не темное механическое смешение языков*»<sup>36</sup>. Роман – «*оркестровка разноречием*», которая «*не только не освобождает от необходимости глубокого и тонкого знания литературного языка, но требует, кроме того, еще знания и языков разноречия*»;

- исследование литературной традиции древнерусского сборника «Страсти Христовы» позволяет утверждать, что мы имеем дело не только с подбором определенных текстов, соположением, «сцеплением», развивающими общую концепцию образа Христа: Христа-Искупителя, Царя Славы, но и с сознательной обработкой всех элементов текста. По мнению Б.О. Эйхенбаума, «*образ художественного произведения – всегда есть построение и игра <...> Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова*»<sup>37</sup>. Для М.М. Бахтина же «*Художественный гибрид требует громадного труда: он насквозь простилизован, продуман, взвешен, дистанцирован*»<sup>38</sup>.

По нашему мнению, существуют основания полагать, что памятник древнерусской литературы «Страсти Христовы» имеет черты романного жанра. Правда, корректнее было бы охарактеризовать его как «*протороман*».

Протороман «Страсти Христовы» органично вписывается в древнерусскую литературную систему, продолжает общую линию развития русской литературы и стоит в одном ряду с «Повестью о Варлааме и Иосафе», «Повестью об Акире Премудром», «Сербской Александрией», «Стефанитом и Ихнилатором».

#### Примечания

- <sup>1</sup> Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы // Шкловский В.Б. Избранное: В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. С. 27.
- <sup>2</sup> См.: Шкапа А.С. К проблеме жанровой детерминации древнерусского памятника «Страсти Христовы» // Материалы VIII международной летней школы по русской литературе. Кауколемпяля, 2012 (в печати).
- <sup>3</sup> В ранних изданиях главы могли быть не пронумерованы, в рукописных же вариантах деление на главы могло отсутствовать.



Древнерусский памятник «Страсти Христовы» как романная структура

- <sup>4</sup> Это сказание находим в Минеях Четых Дмитрия Ростовского под 17 октября.
- <sup>5</sup> Эта глава была составлена на основе «Слова Евсевия (в разных рукописях оно приписывается то Евсевию Александрийскому, то Евсевию Самосатскому) о сошествии Иоанна Предтечи в Ад» (нач.: «Возлюбленно, добро есть нам нареши, каково благовещение Иоанна Предтечи...») (см.: *Творогов О.В.* Сказания о Иоанне Предтече (Крестителе) // *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.)* / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1987). Изданный текст «Слова» см.: *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 204–214. Источник текста о «мерзцей вечери Ирода» нам неизвестен; все эти сюжеты отражены в канонических Евангелиях.
- <sup>6</sup> Источник текста «Сказания» нам неизвестен. Имеется лишь указание на то, что «Слово о путешествии в Рим Марии сестры Лазаря» наряду с некоторыми другими апокрифическими сказаниями составляло литературный конвой краткой редакции Евангелия от Никодима (см.: *Кобяк Н.А.* Евангелие Никодима // *Словарь книжников и книжности Древней Руси. С. 120–123*).
- <sup>7</sup> *Порфирьев И.Я.* Указ. соч. С. 21–30, 191–197.
- <sup>8</sup> *Кобяк Н.А.* Указ. соч. С. 120–123.
- <sup>9</sup> Первое печатное издание памятника было выполнено Типографией Киево-Печерской Лавры в 1690-х годах. Уже в 1701 г. в Киеве вышло другое издание памятника, судя по названию, имеющее западное происхождение: «Сказание неложное от мужа правдива и свята, западния церкви Великого Учителя Иеронима...». Более подробно о тексте памятника см.: *Климова М.Н.* Сказание Иеронима о Иуде предателе // *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2.: Л–Я.* Л.: Наука, 1989. С. 345–347.
- <sup>10</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 247.
- <sup>11</sup> *Шкловский В.Б.* Указ. соч. С. 13.
- <sup>12</sup> Термин «обрамленная повесть» был введен в научный оборот П.А. Гринцером для обозначения таких древнеиндийских прозаических произведений, как «Панчатантра», «Веталапанчавиншати», «Викрамачарита» и «Шукасаптари». Исследовались истоки и своеобразие «обрамленной повести» как жанра, композиционная структура, природа и функции. См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963. 268 с.
- <sup>13</sup> *Гринцер П.А.* Обрамленная повесть // *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 5: Мурари – Припев. 1968. Стб. 370–371.
- <sup>14</sup> *Гринцер П.А.* Индийская обрамленная повесть как массовая литература Средневековья // *Классические памятники литератур Востока.* М., 1985. С. 34.

А.С. Шкапа

- <sup>15</sup> Это замечание отражает природу текста «Страстей Христовых», поскольку различные варианты памятника (как рукописные, так и ранние печатные) отличаются наличием/отсутствием тех или иных глав-новелл.
- <sup>16</sup> *Гринцер П.А.* Обрамленная повесть.
- <sup>17</sup> Стоит отметить, что это микросочинение включено не во все издания памятника и представляет собой выдержку, а точнее часть четвертой главы.
- <sup>18</sup> *Вознесенский А.В.* Старообрядческие издания XVIII – начала XIX века: Введение в изучение. СПб., 1996. С. 128.
- <sup>19</sup> См.: *Климова М.Н.* Из истории «Эдипова сюжета» в русской литературе (повести о кровосмесителе) // Проблемы истории, русской книжности, культуры и общественного сознания. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. С. 52.
- <sup>20</sup> *Шкловский В.Б.* Указ. соч. С. 15.
- <sup>21</sup> *Шкловский В.Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 26–62.
- <sup>22</sup> *Виноградов И.А.* Вопросы марксистской поэтики. Л., 1936. С. 323.
- <sup>23</sup> Например, суждения В.В. Кожина таковы: роман – это «самодвижущееся развертывание человеческих судеб и переживаний» (*Кожин В.В.* Роман – эпос нового времени // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. Т. 2. С. 126); изображение личной судьбы героя – это «необходимость, которая, собственно, и рождает роман» (*Кожин В.В.* Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963. С. 253).
- <sup>24</sup> *Савельева О.А.* Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 76.
- <sup>25</sup> *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 482.
- <sup>26</sup> *Шкловский В.Б.* Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1955. С. 9.
- <sup>27</sup> *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 172–173.
- <sup>28</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. X. С. 315–316.
- <sup>29</sup> *Лесков Н.С.* С людьми древнего благочестия // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М., 1996. С. 482–588.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 176.
- <sup>33</sup> Там же. С. 177.
- <sup>34</sup> *Лесков Н.С.* Указ. соч.

Древнерусский памятник «Страсти Христовы» как романная структура

- <sup>35</sup> *Стороженко Н.И.* Очерк истории западноевропейской литературы. Лекции, читанные в Московском Университете. Издание учеников и почитателей. М.: Типография г. Лиснера и Д. Совко, 1908. С. 50.
- <sup>36</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 177–178.
- <sup>37</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. Л.: Худож. лит., 1969. С. 321.
- <sup>38</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 178.

А.М. Петров

О ТРЕХ ТИПАХ ДИАЛОГИЗАЦИИ  
МОНОЛОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА  
В РУССКИХ ЛИРО-ЭПИЧЕСКИХ  
ДУХОВНЫХ СТИХАХ

Цель статьи – выявить конструктивные характеристики лиро-эпических духовных стихов, которые, с одной стороны, сближают их с эпосом, а с другой – с лирикой; выявить наиболее существенные формальные категории, релевантные именно для указанной жанровой разновидности. В статье аргументируется положение о том, что важнейшим структурным свойством, которое определяет сущностную природу лиро-эпических духовных стихов, является диалогизация монологического дискурса в ее трех типах: драматическом, лирическом и лирико-риторическом.

*Ключевые слова:* духовные стихи, язык фольклора, синтаксис, поэтика, диалог, монолог, лингвистика текста.

В пестром, крайне неоднородном корпусе текстов русских духовных стихов три разновидности – *эпические*, *лиро-эпические* и *лирические* – впервые выделил Ю.М. Соколов<sup>1</sup>. Классификация, предложенная Ю.М. Соколовым, опирается на родовые различия между жанровыми группами: духовные стихи разграничиваются по способам и принципам воссоздания действительности. Эпические духовные стихи в центр внимания выдвигают событие, действие, факт, лирические – отражают движение эмоции и чувства. Соответственно, разные группы текстов наделяются разными конструктивными характеристиками: для эпоса характерны размеренное повествование в монологической форме с включением диалогических регистров, выполняющих функцию драматизации, взгляд на события со стороны имплицированного и до некоторой степени отстраненного повествователя, локализация действия в

---

© Петров А.М., 2012

прошлом; для лирики – акцентированная диалогичность, актуализация настоящего времени и выдвигание в центр коммуникации фигуры лирического «я».

В этом плане обособленное и в какой-то степени неопределенное положение занимают лиро-эпические духовные стихи. С одной стороны, они нацелены на изображение душевной жизни человека, его внутренних помыслов и устремлений, переживаний, чувств, с другой – в них сохраняется некоторая (иногда значительная) роль нарративного, повествовательного, фабульного начала.

На практике определить место конкретного текста в указанной классификации не всегда просто: во-первых, не существует универсальных весов для определения доли эпического и лирического начал; во-вторых, имеются многочисленные случаи вкрапления лирических блоков в эпические тексты (часто при контаминации). На данном этапе нашей работы критерием отнесения текста к лиро-эпическому при отборе материала для исследования служит устоявшаяся традиция считать лиро-эпическими стихи определенной тематической направленности. Это, во-первых, многочисленные стихи о Страшном суде («Страшный суд», «Перед вторым пришествием Христа», «Архангел Михаил» и др.); во-вторых, стихи, в которых указываются важнейшие этические заповеди и законы (о соблюдении «среды и пятницы», о молитве, о воскресном дне, о почитании родителей и детей, о запрете матерной брани и т. д.). По Г.П. Федотову, в стихах этого типа отражен «моральный кодекс народа», включающий три нравственных закона: теллурический, ритуальный и каритативный<sup>2</sup>. Призыв к соблюдению христианского благочестия может сочетаться с традиционно разработанными картинами Страшного суда, где грешников ожидает наказание, а праведников – вечное райское блаженство. Это стихи «О двенадцати пятницах», «Пятница и пустынный», «Свиток Иерусалимский» и др.

Цель предлагаемой статьи – выявить конструктивные характеристики лиро-эпических духовных стихов, которые, с одной стороны, сближают их с эпосом, а с другой – с лирикой; выявить наиболее существенные формальные категории, релевантные именно для указанной внутрижанровой разновидности.

Взгляд повествователя (лирического «я») в лиро-эпических духовных стихах, как правило, обращен в будущее. Основной, ведущей темой являются размышления о судьбах мира, о его последних днях, о Страшном суде, на котором людей ожидает справедливое воздаяние за их земные дела и поступки. Иными словами, преобладающей становится *эсхатологическая* тематика. Доминанты худо-

жественного сознания – *оценочность, эмоциональность и рефлексивность*: лирический субъект не просто повествует о картинах грядущего Апокалипсиса или адских мук, но и внутренне сопереживает изображаемому, чувствуя свою *сопричастность* борьбе добра и зла во Вселенной. Рефлексивность непосредственно связана с *субъективностью*: стихи о Страшном суде – это взгляд на историю «последних дней» не со стороны объективного имплицитованного повествователя – носителя сугубо нарративной функции, в ведении которого находится представление содержательно-фактуальной стороны художественной информации<sup>3</sup>, а со стороны лирического «я», т. е. со стороны чувствующего субъекта сознания, включенного при этом в процесс лирического переживания. Не случайно «я» лиро-эпических стихов – это чаще всего «мы»: лирический субъект мыслит себя одновременно и объектом, поскольку неразрывно связан с поэтическим хронотопом, является его неотъемлемой частью. Эта включенность выражается при помощи либо местоимения «мы» в двусоставных структурах со сказуемым в форме 1-го лица мн. числа, либо местоимений «нас», «наше», «нам» (так называемые «мы»-формы<sup>4</sup>), либо синтетических императивных глагольных форм 1-го лица мн. числа (форм совместного действия). Например: «Молением *мы* от смерти *не отмолимся*, / Слезами от смерти *не отплачемся*, / Казною *мы* от смерти *не откупимся*»<sup>5</sup>; «Не *нас* ради грешных мука сотворена, / Сотворена мука ради сатаны и ради дьявола»<sup>6</sup>; «Лицё *наше* палит рекой огненной, / Ещё страшней и реки огненной, – / Приближается *к нам* мука вечная»<sup>7</sup>; «Воззрим на образ Создателя, / *Прольём мы* слёзы горячия, / Перед Богом стоя *мы*, перед Создателем»<sup>8</sup>.

Таким образом, предметом психологического исследования в лиро-эпических духовных стихах является внутренний мир человека, мир его страстей, эмоций, чувств в их соотносительности с идеалами народно-православной морали. В свою очередь, поскольку лирическая составляющая здесь проступает очень рельефно, важнейшим свойством лиро-эпических стихов становится *диалогичность*, признаваемая исследователями одной из универсалий поэтической речи. Текст лиро-эпических духовных стихов представляет собой единство монологического и диалогического начал, которое находит выражение в строго определенных языковых категориях и конструктивных характеристиках. Мы преимущественно уделим внимание категориям синтаксическим, хотя по мере необходимости будем апеллировать и к фактам морфологии, и к фактам лексики.

Монологическая форма изложения, типичная для эпического стиха, не столь значима в стихе лиро-эпическом. Концентрация лирического чувства наиболее высока в диалогических текстовых позициях, эксплицирующих взаимодействие двух или более субъектов сознания. Поэтому предметом рассмотрения в предлагаемой статье станут те способы, при помощи которых осуществляется диалогизация монолога, и те синтаксические формы, в которых объективируется диалогический дискурс.

Синтаксическим каркасом для построения лиро-эпического текста является традиционный монологический нарратив, обычный для эпоса. В монологической по форме речевой партии повествователя к чертам эпического стиля можно отнести, во-первых, паратактические структуры со значением *перечисления*: «Во пустыни тружанин трудился, / Он трудился – Господу молился, / Не владел ни руками, ни ногами»<sup>9</sup>; во-вторых, полные двусоставные предикативные единицы, построенные по схеме *N1 – Vf*: «Ангели в трубы затрубят / И мертвых от гробов взбудят: / Тогда мертви восстанут / И все в един возраст станут»<sup>10</sup>; в-третьих, синтаксический параллелизм (основа текстовой организации): «Как по праву руку-ту идут праведны, / Уж как праведны идут – веселятся, / Херувимския стихи да воспевают, / За отцей, за матерей да Бога молят»<sup>11</sup>.

Одна из основных областей актуализации монолога – интродуктивный (инициальный) композиционный блок. При этом монолог может принадлежать как речевой партии повествователя (носителя нарративной функции), так и речевой партии лирического «я»: «Пророки пророчили за тысящу лет, / Другие сказали за триста годов, / Во пятой во тысящи в пятистах / Рождение, страдание Иисуса Христа»<sup>12</sup>; «Во святом граде Ерусалимове, / В третьем году воскресению Христову, / Из седьмого неба выпадеше камень, / Камень ни огня, ни студен, / Ширины об аршине»<sup>13</sup>; «Плачу ся и ужасаю, / Егда он час помышляю, / Гды приидет Судия правый / В Божестве Своея славы»<sup>14</sup>; «Спустится на землю судья праведный / Михайло архангел-свет / С полками он с херувимскими, / С херувимскими и серафимскими, / Со всею он силою небесною / И со трубою он златокованюю. / И первый раз он вострубит – / И души в тела пойдут; / Второй он раз вострубит – / От гробы мертвые встают; / В третий раз вострубит – / Все на суд Божий пойдут»<sup>15</sup>.

Для большинства этих случаев характерен взгляд «со стороны», изложение фактов и событий от 3-го лица, а если воспользоваться терминологией коммуникативной грамматики – активизация *ре-*

*продуктивного* речевого регистра<sup>16</sup>. Однако уже здесь, в монологе, может быть обнаружено и лирическое начало жанра: выражение личного, внутреннего чувства в *настоящем* времени и от 1-го лица (*плачу ся и ужасаю*).

Объективный по форме и по духу монологический эпический нарратив является лишь традиционной основой для лиро-эпических текстов. Такие же фундаментальные черты лирики, как *субъективность*, *оценочность* и *адресный характер* сообщения, находят выражение в разных формах *диалогизации*, которая буквально пронизывает поэтическую структуру рассматриваемой жанровой разновидности. Подчеркнем, что диалог духовных стихов как жанра, во-первых, музыкально-стихотворного, а во-вторых, испытавшего сильнейшее влияние книжно-письменного узуса, не может быть отождествлен с диалогом разговорно-бытовой речи. Следовательно, те специфические черты разговорного диалога, на которые обычно указывают исследователи (неполнота синтаксических единиц, словообрывы, самоперебивы и т. д.)<sup>17</sup>, в жестко регламентированном стихотворном тексте невозможны. В то же время актуализируются прочие признаки диалогической речи: реплицирование, вокативность диалогического слова, активизация в волюнтивном речевом регистре односоставных синтаксических моделей с главным членом – глаголом в форме 2-го лица ед. или мн. числа, синтаксический параллелизм.

**Диалогизация первого типа** – это включение диалогических сегментов в повествовательную канву, диалоги между персонажами действия. Данный тип диалогизации эксплицирует не столько лирическую, сколько драматическую составляющую жанра; он наиболее распространен в эпических формах фольклора. Соответственно, данный тип диалогизации можно условно назвать *драматическим*. В лиро-эпических стихах с помощью intersubъектных диалогов выражается бинарная семиотическая оппозиция *грех – праведность*: «И обратится Господи на десную сторону, / И проречет им Господи: / “Аминь, аминь, глаголю вам: / Подите, мои труждающие, / Подите, мои питающие, / Подите, друзи, сестры и братие! / За ваше великое милосердие, / За ваше премное моление / Готово вам есть царство небесное”»<sup>18</sup>; «И обратится Господи на ошую сторону, / К человекам многогрешным, погибающим: / “Аминь, аминь, глаголю вам: / Отъидите от меня прочь, проклятые, / Отъидите во огнь вечный”»<sup>19</sup>.

Речевая партия Судии представлена рядом типичных для диалогической формы синтаксических структур: на монопреди-



кативном уровне это прежде всего односоставные и двусоставные конструкции императивной модальности, выражающие волю Бога. Например: «Тогда рецёт Царь Страшной / Ко грешным, беззаконникам: / “Вам несть ныне прощения, / Великого милосердия, / Несть вам ныне пущения, / Грехам вашим прощения. / Умилённого моления / Не слышу аз от уст ваших; / *Идите вы*, проклятыи, / Во огонь вечный со дьяволом!” / Рецёт Господь ко праведным: / “*Идите* в радость вечную, / Со аньёлы, арханьёлы, / *Наследуйте* жись вечную, / В вечной веселиё, / Во Царствийё Небесной!”»<sup>20</sup>.

Описание ада и адских мук осуществляется при помощи эллиптических структур, обычно характерных для разговорной речи, в том числе диалогической: «Там вам плач и скрежет зубный, / Червь лютый и душегубный, / Там вам пропасть пекелная, / Беда и мука вечная!»<sup>21</sup>.

В некоторых редких случаях в речь Судии (Бога или архангела Михаила) вкраплены фразеологизированные синтаксические конструкции, типичные для разговорно-бытового диалога: «*Как же вас не отсылати?* / Вы воли Господней не творили, / За крест, за молитву не стояли, / Закон Мой Господний проступили»<sup>22</sup>.

Характерным признаком диалогизации текста являются вопросительные предикативные центры: «*Чего вы Богу не молились, / Христовой веры не творили, / За крест, за молитву не стояли, / Заутреню, обедню просыпали?*»<sup>23</sup>

Адресный (диалогический) характер всех процитированных фрагментов определяется, конечно же, не столько разговорным или фразеологизированным типом синтаксических конструкций (которые возможны, разумеется, и в любых монологах), сколько прежде всего эксплицированными лексико-морфологическими средствами: в первую очередь это использование местоимения *вы* (*вас, вам*) в позиции подлежащего или дополнения. Также к важнейшим свойствам диалогической речи следует отнести вопросительный характер части описанных синтаксических структур. Вопрос – это «сильный» признак диалога<sup>24</sup>.

На полипредикативном уровне синтаксические единицы, как правило, объединены в параллельные ряды и связаны паратактической связью (этим они принципиально не отличаются от монологических форм текста): «Я Сам Христос от Девы родился, / Три дня был на распятии, / Все ради вашего согрешения, / Ради вашего беззакония: / И тут же вы не спостились / И Богу не молились, / Закон Мой Господний не поимели, / Закон Мой Божий проступили!»<sup>25</sup> Как видно из примера, и в диалогическом дискурсе обычны

конструктивно полные предикативные единицы, что, безусловно, связано, во-первых, с музыкально-стихотворным, нормированным характером текста (далеко не тождественным бытовой речи); во-вторых, с воздействием книжно-письменного языка, с его стилистически возвышенными формами и категориями, особенно в тексте сакрального содержания. Следовательно, возможны и нетипичные для диалога гипотактические структуры: «*Когда* вы жили на вольном свету, / *Тогда* вы меня, гладного, воскормите, / *Жаждущего* воспоите, / *Тогда* вы меня нагого приодесте»<sup>26</sup>; «*Тогда* вы, грешные, / *Когда* жили на свету, / *Вы* меня, гладного, не накормите, / *Жаждуща* не напоите, / *Вы* меня, нагого, не одесте»<sup>27</sup>. Пассажи с подобной усложненной синтаксической перспективой обычно не свойственны языку фольклора. Здесь очевидно влияние книжной стихии, тем более что лиро-эпические духовные стихи могли бытовать не только в устной, но и в письменной форме. Книжное воздействие прослеживается не только на синтаксическом уровне, но и на уровне морфологии и фонетики (старославянизмы типа *гладного, жаждуща* или архаизированные формы глаголов *напоите, одесте* и т. п., чуждые живой народной речи).

Если же говорить о компонентах, осложняющих предикативный центр, то в диалогическом тексте большая роль отводится, безусловно, вокативам. Они выполняют функцию квалификации собеседника, т. е. оценочную функцию. Так, грешных людей Христос (часто также архангел Михаил) называет «злыми», «окаянными», «проклятыми», «грешниками», «беззаконными», «душами грешными»; праведных – «душами спасенными», «возлюбленными», «христолюбимцами», «христолюбцами», «рабами крещеными», «душами верными», «душами праведными», «милыми людьми», «любимыми детьми», «любимыми», «труждающими», «питающими», «сестрами», «братьями», «друзьями». Как видно из этого списка, характеристика «грешных душ» представляет собой набор довольно-таки однотипных штампов. Более разнообразны вокативы – наименования праведников. Их семантическим ядром является идея *Жизни. Любимые, спасенные* (т. е. спасенные от смерти), *питающие, дети, братья* и т. д. – все это семантические варианты одной ведущей христианской идеи – идеи *Вечной Жизни во Христе*. В то же время лиро-эпические духовные стихи дают нам отдельные примеры достаточно тонкой психологизации. Такими примерами являются характеристики грешников с помощью обращений типа «душечки», «грешные душеньки», которые вносят качественно новую, свежую струю в строго консервативный, выдержанный в

пределах традиции и фольклорной нормы, с ее жесткими предписаниями и регламентациями, текст. Эти вокативы выражают, при помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов, христианскую идею *сострадания*. Например (архангелы отвечают на просьбу грешников отвезти их в рай): «Отвечаё Михайло со Гавриилом: / “Ишша, души вы, души да души грешные таки, / Ишша нам ведь вас да нам не велено везти, / Нам не велено везти да не приказано нам. / Ишша жили вы, *душечки*, на вольнем на свету, / Вы не знали вы ни среды, ни пятницы, / Да ни светлого Христова да воскресеньица”»<sup>28</sup>. Здесь же следует обратить внимание на семантику безличных форм (причастных предикативов *не велено*, *не приказано*), с помощью которых передается сострадание архангелов грешникам: Михаил и Гавриил хотели бы помочь людям, но вынуждены, *помимо своей воли*, наказать грешных и отправить их на вечную муку. Именно поэтому они, словно желая оправдать свои действия, ссылаются, как на безусловный авторитет, на высшую небесную инстанцию. О сострадании как об одном из важнейших поэтических свойств русских духовных стихов писал Г.П. Федотов: «Русский певец не смеет возражать против справедливости. Он повторяет божественный приговор. Но ясно, что сердце его трепещет состраданием к осужденным. Он с ними в последние часы суда, переживая их безысходные муки. Их роль в мистерии суда гораздо значительнее краткой реплики святых; она развивается в потрясающую драму, в отчаянную борьбу с божественным правосудием. И в этой борьбе певец устраняет из роли грешников все то, что могло бы выставить их в черном свете, вооружить против них слушателя. В стихах отсутствуют совершенно грешники закоренелые, богоборцы, вольно избравшие свой погибельный путь. Многие из них являются жертвой неведения»<sup>29</sup>.

Речь Судии адресована грешным и праведным людям. Их реплики неоднородны по синтаксической структуре. Речь праведников – это обычно лаконичная просьба в форме односоставной или двусоставной общепросительной предикативной единицы: «Величают они Михайла архангела: / “Не возможно ли, батюшка / Михайло архангел, помиловать?”»<sup>30</sup>; «Ох ты матушка, Владычица, / Дева Мария Богородица! / Ты велишь нам, матушка, в рай взойти, / Нам в рай взойти, во царство небесное?»<sup>31</sup>

В некоторых вариантах праведники обращаются к своим родителям и благодарят их: «Хвалу несут дети отцу-матери: / “Спасибо тебе, батюшка со матушкой! / Умели нас вспоить-вскормить, / Умели на добрыя дела научить, / Призрили нам царство небесное – рай”»<sup>32</sup>.

Не то речевой план грешников. Можно утверждать, что эпицентр рефлексии – именно в душе осужденных и в их словах, обращенных к Судие. Разнообразию испытываемых грешниками противоречивых чувств соответствует разнообразие экспрессивных синтаксических схем, по которым строится их речь. Таковы, например, двусоставные и односоставные предикативные модели со значением побуждения, используемые для реализации мотива обращения к высшим силам: «*Прости ты нас во всех грехах!*»<sup>33</sup>; «*Прости ты нас, Небесный царь, / Владыко, Царь Небесный, / Прости ты нас во всех грехах!*»<sup>34</sup>; «*О всепетая Госпожа, / Владычица Богородица! / Помолись о нас, многогрешных, / Своему Сыну, Христу Богу небесному*»<sup>35</sup>. Душевное состояние отчаяния и запоздалого раскаяния передается при помощи оптативных конструкций: «*Уж и лучше бы отец не засеял, / Уж и лучше бы мать меня не родила, / Сорока бы недель в утробы не носила, / На родимом бы мести да ростоптала, / На белой-от свет бы не попустила!*»<sup>36</sup> Чувство безысходности выражено с помощью односоставных безличных структур, а также инфинитивных со значением неизбежности и предопределенности: «*Нам несть ныне ни милости / От всех Творця, Создателя*»<sup>37</sup>; «*Приближается к нам мука вечная, / Мучиться в муке нам несть конца!*»<sup>38</sup>

Для выражения раскаяния грешников используются также экспрессивные структуры, оформленные междометиями «Горе!», «О!», «Увы!», «Авы, авы!». Например: «*Горе, горе, суд нам будет!*»<sup>39</sup>; «*О! Коль мы многогрешныи, / Всему миру прелесныи; / О! Коль мы окаянныи, / Всим грехам повинныи, / Во всех грехах мы Тебе каемся*»<sup>40</sup>; «*Увы, Ты Господи наш милосердный, / Прости нас, Господи, грешных!*»<sup>41</sup>; «*Авы, авы, Царь небесный! / За что прочь нас отсылаешь / От Своего небесного царства?*»<sup>42</sup>

Попытки осмыслить наказание, понять его причины выражены в двусоставных и односоставных частновопросительных структурах: «*Ой же ты, Михайло архангел, / А почто ты нас в рай не спущаешь, / Райских дверей не отворяешь / И царства небесного лишаешь?*»<sup>43</sup>; «*Что нас измёт от вецьных мук? / И хто же нас помилует? / К кому ныне прибегнем, / Мы кому пецьяль поведаём, / Кроме Тебя, Создатель наш?!*»<sup>44</sup>; «*Господи, Царь небесный! / Чего ради прочь нас отсылаешь, / От царства от небеснаго отрешаешь?*»<sup>45</sup> В некоторых случаях вопрос носит риторический характер: «*Зачем мы на том свету родилися? / Зачем сызмалёшенька мы не померли? / На роду нас родная мать зачем не ростоптала?*»<sup>46</sup> В сердцах грешников живет напрасная надежда на прощение: «Ох

ты матушка, Владычица, / Дева Мария, Богородица! / *Не можно ли нас простить грешных?*»<sup>47</sup>

Диалогический характер процитированных сообщений, помимо их вопросительной интонации, обусловлен высокой частотностью и прагматической востребованностью осложняющих вокативных структур. Для номинации сакрального Адресата и в речи праведников, и в речи грешников используются формульные риторические обращения типа «Царь Небесный», «Господи», «Создатель», «Владычица» и т. п. Под воздействием народно-православных представлений активизируются вокативы «матушка» (по отношению к Богородице) и «батюшка» (по отношению к архангелу Михаилу).

**Диалогизация второго типа** осуществляется на уровне субъектно-объектных отношений (при обращении самого лирического «я» к сакральным сущностям и к человечеству): «*Пречудная Царица Богородица! / Услыши молитвы грешных раб своих, / Призри наши слёзы горячия, / Не лиши нас царства небесного, / Избави нас от муки превечной!*»<sup>48</sup>; «Со страхом мы, *братие*, послушаем / Божия писания, Господних страстей»<sup>49</sup>. Данная диалогизация может быть названа *лирической*, поскольку она отражает взаимодействие конкретных (единичных или множественных) адресатов с художественным сознанием самого лирического «я» (адресанта) и не преследует цели драматизации нарратива. Обычно она реализуется вне пределов репродуктивного речевого регистра.

В этом случае текст лиро-эпического духовного стиха может приобретать коммуникативные признаки *молитвы и проповеди*. По О.А. Прохвятиловой, «молитва реализуется в особом виде общения», получившем название *гиперкоммуникация*<sup>50</sup>. Гиперкоммуникация – это «сущностный признак молитвы», предполагающий наличие особого – сакрального – Адресата. В лиро-эпических духовных стихах таким Адресатом может быть Христос или Богородица. Обычная позиция синтагм, выражающих данный тип коммуникации, – это позиция инициальная и финальная. Инициальная позиция представляет собой синтаксическое единство, открываемое, как видно из первого примера выше, распространенным оценочным обращением – актуальной структурой лиро-эпических стихов.

Гиперкоммуникация непосредственно связана с *глубинной диалогичностью* молитвы<sup>51</sup>. Диалогичность же как речемыслительная категория проявляется в актуализации модусной «ты-сферы»<sup>52</sup>. В свою очередь, «ты-сфера» манифестируется набором определенных синтаксических структур и категорий<sup>53</sup>. Среди них, помимо

вокативов, следует выделить односоставные определенно-личные предикативные единицы с главным членом – глаголом в форме 2-го лица ед. числа повелительного наклонения (*услыши, призри, не лиши, избави* и т. д.). Глаголы, входящие в перечислительный бессоюзный ряд, выполняют вполне конкретную функцию: они эксплицируют мотив *просьбы* к сакральному Адресату.

Сходное строение имеют и *финальные формулы*, обладающие коммуникативными признаками молитвословия: «Того нас, Христе, сохрани / И до тех мук *не отрини!*»<sup>54</sup>; «Но нас от сего сохрани, / Наших грехов *не помяни,* / Милость свою к нам *ниспосли,* / В муку вечную *не посли!* / *Дажь* нам глас благословенный, / Иже от Девы рожденный! / Ты нас ради *воплотился* / И на кресте *пригвоздился,* / *Да* нас *спасеши* всех грешных / От лютых мук бесконечных: / *Не отверзи* нас от Себе, / Иже присно сый в небе!»<sup>55</sup>

Как видно из приведенных примеров, в лиро-эпических духовных стихах может использоваться форма повелительного наклонения с частицей *да*, выступающей совместно с глаголом в форме 2-го лица ед. числа (*Да спасеши*). Помимо этого, к просьбе и «умолению», органичным для молитвы, прибавляется характеризующее описание Адресата, перечисляющее святыя деяния и выраженное формами глаголов в изъявительном наклонении (*воплотился, пригвоздился*) в паратактических синтаксических конструкциях. Репрезентация сакрального Адресата осуществляется также при помощи развернутых обращений типа «иже от Девы рожденный», что, безусловно, отражает влияние книжной традиции.

В финальной формуле может быть отражен мотив пения славы: «Тебе *честь, поклонение, / Хвала* во веки и *пение!*»<sup>56</sup>

Каноническое «запечатывающее» слово молитвенного дискурса, а вместе с ним и всего лиро-эпического текста – это слово *Аминь*.

Однако сакральный Адресат – не единственный адресат, к которому лирический субъект обращается с духовной речью. В некоторых случаях направление коммуникации меняется на противоположное: говорящий вступает в диалог с мирянами. Поэтому тональность лиро-эпических духовных стихов приближается зачастую к тональности *проповеди*. Диалогу-проповеди с человечеством непосредственно предшествует молитвенное слово начального композиционного сегмента стиха. Инициальная молитва сообщает речи проповедника (или пророка) божественную санкцию; благодаря молитве лирический субъект получает и вдохновение свыше, и нравственное право призыва паствы к последнему покаянию. В интродуктивной молитве находит выражение такой сущностный

семантический признак проповеди, как *глубинная диалогичность*. «Глубинная диалогичность является отражением в православном сознании отношений между Богом и человеком, миром небесным и земным, духовным и материальным. Вместе с тем она актуализирует один из важнейших коммуникативных признаков проповеди – ее боговдохновенность как воплощение в Слове Божественной Истины»<sup>57</sup>.

Божественная санкция выражена достаточно определенно при помощи императивных глагольных форм в односоставных структурах: «Во снах ему Пятница явилась / На самую заутреню Христову, / Лик его свечью осветила, / Лик его крестом благословила: / “Восстани, тружданин мой Божий, / Сходи в народ Божий, потрудися, / Скажи слово Божие, не убойся”»<sup>58</sup>.

Актуальной синтаксической структурой текста-проповеди является *вокатив*: «Пора же вам, *человече*, покаяться, / На истинную путь возвратитися, / Призвать к себе отца духовного, / Дать отпущение своим злым грехам / И все свои тайные дела исповедовати»<sup>59</sup>.

Часто вокативность слова проповедника актуализирована уже в инициальном сегменте текста: «Приидите, *людие*, послушайте писание Божие, / Поучение Климента, папы римского»<sup>60</sup>.

Вокатив – это синтаксическое звено, связующее позицию проповедника и позицию множественного адресата. В отличие от сакрального Адресата молитвы, в проповеднических структурно-семантических регистрах лиро-эпических стихов в качестве единственного важнейшего реципиента духовной информации на передний план выдвигается *человек*. Фигура повествователя, таким образом, располагается в центре двусторонней коммуникации (Бог ↔ человек) и принимает на себя функцию посредника, помогающего осуществить диалог между горним (трансцендентным) и дольным мирами. «В проповеди приходят в соприкосновение Творец, открывающий себя в СЛОВЕ, и человек, этому СЛОВУ внимающий. Это обстоятельство позволяет нам, вслед за Л.В. Левшун, говорить о проповеди как одной из форм харизмы, посылаемой человечеству, что делает ее посредницей между Богом и людьми: Божественный императив преобразуется в проповеди в понятия, доступные человеку и наоборот, категории человеческого мышления согласуются с Богооткровенной истиной»<sup>61</sup>.

В православной проповеди отношения между говорящим (проповедником) и слушающими (настой) могут сочетать признаки симметричности (равноправности) и асимметричности (иерархии). «Иерархия, или асимметрия отношений “говорящий – слушаю-



А.М. Петров

ций”, основывается на восприятии слушателями произносящего проповедь пастыря как духовного отца, наставника, на признании его авторитета. Симметричные отношения между верующими и священнослужителем в процессе проповедания являются отражением соборности богослужения и проповеди как ее составляющей, равенства членов церковной общины, церковного братства»<sup>62</sup>.

В текстах лиро-эпических духовных стихов *симметрия* отношений повествователя и слушателя выражается при помощи обособленных прилагательных, указывающих на признак местоимения-субстантива, которое, в свою очередь, эксплицирует идею включенности проповедника в соборную общность распевающих в своих прегрешениях людей (так называемые «мы-формы»): «Нельзя нам, *грешным*, / От своих злых дел / Отперетися будет, / Ни с памятью нам, ни без памяти»<sup>63</sup>.

По-иному в лиро-эпических духовных стихах выражаются *асимметричные отношения*. Во-первых, эти отношения эксплицируются при помощи обращений типа «чады», указывающих на более высокое место пастыря в духовно-нравственной иерархии мироздания; во-вторых, асимметрия отношений «адресант – адресат» маркируется посредством глагольных форм повелительного наклонения, позволяющих «уточнить позицию субъекта речи как активную, доминирующую»<sup>64</sup>. Например: «*Чады вы мои! / Поимейте* вы три дни в неделю – / Среду и пятницу, воскресение Христово»<sup>65</sup>.

Проповедническая интонация находит выражение и на полипредикативном уровне. Актуальной структурой здесь является сложноподчиненное предложение нерасчлененного типа с неопределенно-обобщенным условным значением: «*Чады вы мои! / Есть Свиток, Ерусалимский список: / Кто ж яго возлюбить, / И перейметь, и спишетъ, / Станет яго в дому прочитати, / Завсегда яго прославляти, / Станет яго толком толковать – / От такого человека / Отодут духи нечистыя – / Наследник к небесному царствию*»<sup>66</sup>.

Стих «О двенадцати пятницах» основан на этой же синтаксической модели: «*Кто* станет той Пятнице постится / Святым постом и молитвою, / *Тот* человек избавлен будет от плотской похоти / И дьявольского искушения сохранен будет, / Помилован будет от Бога»<sup>67</sup>.

Важнейшим компонентом плана содержания лиро-эпических духовных стихов является семантическая параллель между Богом и человеком. Наиболее логичной для экспликации этого мотива является полипредикативная структура *со значением сравнения*.



Например (Христос обращается к мирянам): «Чады вы мои! / Поимейте вы мою страшную неделю: / *Как* я, Господи, воскорбил своею душой / От смертного часу до Христова воскресения, / *Такожде* и вы попоститесь / Верою и любовью, / Кротостям и смирением, / Своими благими делами»<sup>68</sup>.

В некоторых случаях сравнительные полипредикативные структуры используются и для реализации иной поэтической функции – функции морального назидания с переводом абстрактных нравственных понятий на традиционный, овеществленный, язык народной поэзии, что соответствует роли духовного стиха как медиатора между культурой книжно-христианской и традиционной, фольклорной: «*Как* оболочи ходят на небеси, ветром и ненастьем, / *Такожде* в человеке ходят мысли худыя и добрыя; / От доброго разума душа воскресает, / От худого разума душа погибает»<sup>69</sup>.

Побуждение к нравственному совершенствованию достигается благодаря использованию бессоюзных сложных структур с *семантической* условия: «Чады вы мои! / Да не послушаетя моей заповеди Господней / И наказания моего, / Сотворю вам небу медную, / Землю железную: / От неба медного росы не воздам, / От земли железной плода не дарую, / Поморю вас гладом на земле»<sup>70</sup>.

Иногда условное значение реализуется в гипотактических структурах: «*Аще* Пресвятая Богородица / Помощи своей не воздаст, / Не может ничего на земле в живе родиться, / И ни скот, и ни птица, / Ни человекам бысти. / *Аще* да Святая Богородица / Да помощи Святая воздаст, / Может всякая тварь на земли в живе родиться, / Скот, и птица, и человекам бысти»<sup>71</sup>.

Во втором типе диалогизации лиро-эпического текста вербальная реакция реципиента (в данном случае, во-первых, человека-мирянина, к которому обращено божественное слово, опосредованное фигурой проповедника; во-вторых, сакрального Адресата, к которому обращено молитвенное слово) не выражена никакими формальными языковыми средствами. Попытаемся раскрыть внутреннюю смысловую мотивировку этого явления.

Если говорить о слове проповедника, адресатом которого является весь человеческий род, то отсутствие какой бы то ни было вербальной реакции со стороны обобщенного реципиента должно быть объяснено безусловной авторитетностью духовного, сакрального обращения, которое не требует никакого обсуждения, а предстает само собой разумеющимся – как извечный нравственный абсолют, как незыблемая моральная доктрина. Поэтому в ответной реакции нет необходимости, она, в сущности, даже не имеет ни-

какого значения. Настоящей ценностью в народно-христианской картине мира лиро-эпических духовных стихов обладает только изначально заданный идеальный образец, предопределенная Богом норма, модель поведения, предписывающая людям единственно возможный путь к спасению.

Что же касается молитвы, то сама жанровая природа молитвословия обуславливает известную однонаправленность здесь коммуникативного акта: не случайно многие исследователи относят молитву к сфере *автокоммуникации*<sup>72</sup>, сближая ее с так называемой внутренней речью. Если же считать релевантным признаком молитвы *гиперкоммуникацию*, то и в этом случае реакция Адресата исключена, поскольку Адресат обладает особым («над-реальным», или трансцендентным) статусом, исключающим возможность непосредственного, зримого общения с ним.

Если диалогизация 1-го типа обычно находит выражение в рамках репродуктивного речевого регистра, то сфера функционирования диалогов 2-го типа – *волюнтивный* речевой регистр (согласно типологии коммуникативной грамматики). *Реактивный* же регистр (ответ на побуждение или просьбу адресанта коммуникации) практически не актуален и потому не выявлен в данном типе диалогизации.

**Третий тип диалогизации** находит выражение в риторических обращениях к явлениям природы. Такие обращения служат единственной цели – выразить внутреннее душевное состояние лирического «я». Например, Богородица плачет, обращаясь к природной стихии: «Плачьте, рыдайте, *солнце и луна!* / Плачьте, стоните, *месяц со звездами!* / Плачьте, стоните, вдовы и сироты! / Наставник и учитель покинул вас всех»<sup>73</sup>. Этот тип диалогизации можно обозначить как *лирико-риторический*.

Обращения к природе эксплицируют лирическое начало в лиро-эпическом жанре, поскольку сигнализируют не о собственно коммуникации как таковой, а о риторическом выражении чувства. Не случайно именно такие вокативы занимают значительное место в языке и стиле лирической песни, что отмечает Е.Б. Артеменко: «Антропоморфизация природы составляет в образном плане одну из характерных черт русского фольклора, и конструкции с обращением к предметам и явлениям природы представляют собой одно из наиболее ярких и последовательных воплощений этой черты»<sup>74</sup>.

Итак, мы рассмотрели основные структурные (синтаксические) особенности лиро-эпических духовных стихов, позволяющие гово-

речь о специфике этой жанровой разновидности. Свойства синтаксического строя лиро-эпических стихов обусловлены прагматикой жанра: необходимостью выразить эмоции и чувства лирического субъекта, эксплицитировать духовно-религиозную рефлексию, глубинную диалогичность (лиро-эпические стихи отличаются от классических эпических форм фольклора принципиально двусторонним характером поэтической коммуникации; указанная черта, но в меньшей степени, свойственна также эпическим духовным стихам, в которых реализована преимущественно диалогизация 1-го типа<sup>75</sup>). Лиро-эпический духовный стих диалогичен по самой своей природе, что выражается в актуализации таких речевых жанров, как *проповедь* и *молитва* (2-й тип диалогизации). Лирическое начало находит выражение в диалогизации 3-го типа – маркированной риторическими обращениями. Что же касается эпической составляющей жанра, то к ней можно отнести диалоги 1-го типа – формы драматизации монологического нарратива. Однако и в диалогах 1-го типа (например, в диалоге между Богом и людьми) можно выявить признаки лирического начала: прежде всего это разного рода явления экспрессивного синтаксиса, необходимые для выражения душевного состояния человека (нечленимые междометные образования типа «Увы!», односоставные инфинитивные предикативные единицы со значением неизбежности и предопределенности действия и т. д.).

Разные типы диалогизации монолога лиро-эпических стихов (драматический, лирический и лирико-риторический) не закреплены за определенными сюжетами или текстами: они могут сосуществовать в одном и том же варианте. Так, стих может открываться обращением к небесным силам (диалог 2-го типа), однако в медиальной позиции текста возможны повествовательные сегменты с включением интерсубъектных диалогов 1-го типа, в которые, в свою очередь, могут быть «вмонтированы» риторические вставки 3-го типа диалогизации.

Лирическое начало, помимо диалогов, может быть выражено и в монологе: например, сигналом включения лирического блока могут стать глагольные формы настоящего времени, раскрывающие *актуальные* переживания и чувства лирического субъекта (*плачу* *я и ужасаю, егда он час помышляю* и т. п.).

Однако именно диалогизация монологического дискурса является тем важнейшим структурным свойством, которое и определяет сущностную природу лиро-эпических духовных стихов как специфической жанровой разновидности.

- <sup>1</sup> *Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. С. 325–333.
- <sup>2</sup> *Федотов Г.П.* Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс: Гнозис, 1991. С. 84. Теллурический – относящийся к грехам против матери-земли и родовой религии (оскорбление родителей, кровосмешение, детоубийство, ведовство); ритуальный – относящийся к грехам против ритуального закона Церкви (необходимость соблюдения исповеди, причастия, земных поклонов, молитвы, постных дней и т. д.); каритативный – относящийся к грехам против христианского закона любви (связан с понятием о милосердии, милостыне и т. д.).
- <sup>3</sup> *Артеменко Е.Б.* К проблеме повествователя и его языковой репрезентации в фольклоре: на материале былинного эпоса // *Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания.* Вып. 11. Воронеж, 1998. С. 186–195.
- <sup>4</sup> *Прохватилова О.А.* Православная проповедь и молитва как феномен современной звучащей речи. Волгоград, 1999. С. 247–249.
- <sup>5</sup> Стихи духовные / Сост. Ф.М. Селиванов. М.: Советская Россия, 1991 (далее – Селиванов). С. 223.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Там же. С. 226.
- <sup>8</sup> Там же. С. 224.
- <sup>9</sup> Там же. С. 179.
- <sup>10</sup> *Бессонов П.А.* Калекы переходные. М., 1861–1863 (далее – Бессонов). № 441. С. 66.
- <sup>11</sup> *Селиванов.* С. 242.
- <sup>12</sup> Там же. С. 74.
- <sup>13</sup> Там же. С. 175.
- <sup>14</sup> *Бессонов.* № 441. С. 65.
- <sup>15</sup> *Селиванов.* С. 240.
- <sup>16</sup> *Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
- <sup>17</sup> *Щерба Л.В.* Восточнолужицкое наречие. Т. 1. Пг., 1915; *Он же.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957; *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // *Русская речь.* 1923. Вып. 1. С. 96–194; *Винокур Т.Г.* О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1953; *Михлина М.Л.* Из наблюдений над синтаксисом диалогической речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1955; *Шведова Н.Ю.* К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // *Вопросы языкознания.* 1956. № 2. С. 67–82; *Святогор И.П.* О некоторых особенностях синтаксиса диалогической речи в современном русском языке. Калуга, 1960; *Лятишевская Н.С.* К вопросу об изучении разговорно-диалогиче-

О трех типах диалогизации монологического дискурса...

- ской речи // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. № 326. Современный русский язык: Синтаксис и морфология. М., 1965. С. 285–299; *Филиппов К.А.* Лингвистика текста: Курс лекций. СПб., 2003.
- 18 *Селиванов. С. 228.*  
19 Там же. 228–229.  
20 Архив Карельского научного центра РАН (далее – АКарНЦ). Ф. 1. Оп. 1. Кол. 27. № 186.  
21 *Бессонов. № 441. С. 66.*  
22 Там же. № 452. С. 81.  
23 Там же. № 457. С. 88.  
24 *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 61.  
25 *Бессонов. № 452. С. 81.*  
26 *Селиванов. С. 228.*  
27 Там же. С. 229.  
28 Там же. С. 243.  
29 *Федотов Г.П.* Указ. соч. С. 111.  
30 *Селиванов. С. 241.*  
31 *Бессонов. № 486. С. 159–160.*  
32 *Селиванов. С. 238.*  
33 АКарНЦ, Ф. 1. Оп. 1. Кол. 27. № 186.  
34 Там же.  
35 *Селиванов. С. 229.*  
36 Там же. С. 242.  
37 АКарНЦ, Ф. 1. Оп. 1. Кол. 27. № 186.  
38 *Селиванов. С. 226.*  
39 АКарНЦ, Ф. 1. Оп. 1. Кол. 15. № 35 б.  
40 Там же. Кол. 27. № 186.  
41 *Селиванов. С. 231.*  
42 *Бессонов. № 451. С. 80.*  
43 АКарНЦ, Ф. 1. Оп. 1. Кол. 56. № 95.  
44 Там же. Кол. 27. № 186.  
45 *Бессонов. № 448. С. 76.*  
46 *Селиванов. С. 239.*  
47 *Бессонов. № 486. С. 160.*  
48 *Селиванов. С. 223.*  
49 Там же. С. 74.  
50 *Прохватилова О.А.* Указ. соч. С. 85.  
51 Там же. С. 105.  
52 Там же. С. 110.  
53 Там же. С. 112.  
54 *Бессонов. № 443. С. 70.*

А.М. Петров

- <sup>55</sup> Там же. № 445. С. 73.
- <sup>56</sup> Там же. № 443. С. 70.
- <sup>57</sup> *Прохватилова О.А.* Указ. соч. С. 285.
- <sup>58</sup> *Селиванов.* С. 179.
- <sup>59</sup> Там же. С. 224.
- <sup>60</sup> Там же. С. 180.
- <sup>61</sup> *Прохватилова О.А.* Указ. соч. С. 142.
- <sup>62</sup> Там же. С. 247.
- <sup>63</sup> *Селиванов.* С. 224.
- <sup>64</sup> *Прохватилова О.А.* Указ. соч. С. 249–250.
- <sup>65</sup> *Селиванов.* С. 176.
- <sup>66</sup> Там же. С. 179.
- <sup>67</sup> Там же. С. 180–181.
- <sup>68</sup> Там же. С. 177.
- <sup>69</sup> Там же. С. 178.
- <sup>70</sup> Там же. С. 177–178.
- <sup>71</sup> Там же. С. 178–179.
- <sup>72</sup> *Прохватилова О.А.* Указ. соч. С. 83; *Лотман Ю.М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. С. 227–243; *Арутюнова Н.Д.* Фактор адресата // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1981. № 4. С. 356–367; *Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А.* Автокоммуникация как необходимый компонент коммуникации // Научно-техническая информация. Сер. 2. Информационные процессы и системы. 1997. № 5. С. 1–10.
- <sup>73</sup> *Селиванов.* С. 75.
- <sup>74</sup> *Артеменко Е.Б.* К вопросу о функциональном своеобразии конструкций с обращением в русской народной лирической песне // Материалы по русско-славянскому языкознанию: историко-диалектологические и сравнительные исследования. Воронеж, 1985. С. 22.
- <sup>75</sup> *Мухина Е.А.* Динамика текста эпического духовного стиха (на материале сюжетов «Алексей человек Божий», «Два Лазаря», «Егорий Храбрый»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006. С. 14.

Т.С. Меньщикова

ОСОБЕННОСТИ  
КОММУНИКАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ  
РАССКАЗА А.С. СУВОРИНА  
«ГАРИБАЛЬДИ»

В статье анализируются особенности коммуникативной стратегии раннего рассказа А.С. Суворина «Гарибальди». С помощью различных приемов А.С. Суворин затрагивает «крестьянский вопрос» и проблему народного образования в России.

*Ключевые слова:* А.С. Суворин, литература о народе, «крестьянский вопрос», коммуникация, рассказ.

А.С. Суворин (1834–1912) был влиятельной фигурой в литературном мире второй половины XIX в.: издатель одной из крупнейших российских газет «Новое время», проницательный критик с «чертовским чутьем»<sup>1</sup> и писатель. Однако литературное творчество А.С. Суворина никогда не становилось предметом специальных исследований. Его прозаические и драматические произведения не подвергались комплексному литературоведческому анализу, способы воздействия писателя на аудиторию не рассматривались учеными. В данной статье проанализированы особенности коммуникативной стратегии<sup>2</sup> малоизученного раннего рассказа А.С. Суворина «Гарибальди».

Рассказ А.С. Суворина «Гарибальди», появившись в альманахе М.Ф. Де-Пуле «Воронежская беседа на 1861 год», оказался вписанным в традицию произведений о народном быте. Положение крестьянства было важнейшей темой, волновавшей российское общество того времени. «Представители всех общественных групп эпохи постоянно имели в виду народ, крестьянскую в основном массу, – отметил Б.Ф. Егоров, – или как ведущую и активную со-

циальную силу, опору прогресса, или как объект обучения, воспитания, для “приподымания” его до уровня образованных сословий, или как национальную почву, с которой должны слиться привилегированные классы, или как опасную, темную массу, нуждающуюся в жестком руководстве»<sup>3</sup>.

Крестьяне стали главными героями произведений таких писателей, как И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Н.В. Успенский, М.Е. Салтыков-Щедрин и другие. Однако историк литературы не может обойти вниманием произведения писателей второго ряда, ведь всякое «большое движение выражается не только в бессмертных его представителях, но и в целом ряде писателей второстепенных, о которых не только грешно, но и опасно забывать»<sup>4</sup>. В ряду таких второстепенных писателей, внесших свой вклад в литературу о народе, стоит имя А.С. Суворина.

Будучи выходцем из крестьянской среды, А.С. Суворин видел «крестьянский вопрос» изнутри, и потому представляет особенный интерес его позиция в полемике «общественных групп эпохи», которую можно выявить как с помощью анализа его публицистических выступлений, так и с помощью обнаружения творческого замысла в его художественных произведениях о народе: «Гарибальди», «Черничка», «Светлый праздник», «Государыня Масленица», «Солдат и Солдатка».

Первоначально писатель выбрал для «Гарибальди» подзаголовок «Из путевых заметок», вписав рассказ в традицию литературы «путешествий». Рассказ А.С. Суворина начинается на дороге, когда герой-повествователь приехал в деревню, а заканчивается ранним утром, когда он собирается уезжать. Повествование ведется от первого лица, что позволяет рассказчику одновременно быть действующим лицом.

Сюжет «Гарибальди» довольно прост: путешественник остановился поздним вечером на постоялом дворе и заснул на полатах. Проснулся он от дружного хохота: за столом со счетами в руках сидел дворник Савельич в окружении крестьян. Путешественник стал подслушивать и наблюдать за крестьянами, ничем не выдавая своего пробуждения. Из разговора крестьян читатель узнает, что повествователь – «барин из губернии», у которого по дороге захворала лошадь. Затем речь крестьян зашла о рекрутском наборе и войне в Италии. Дворник Савельич заверил, что войны не будет, и стал рассказывать про «Алибардия». Дальнейшее повествование представляет собой монолог крестьянина, прерываемый иногда репликами и вопросами слушателей. Окончание истории Савельича



А.С. Суворин отметил горизонтальной линией, а повествователем в следующей части рассказа, напоминающей эпилог, снова стал барин: «До свету еще разбудил меня кучер, сказав, что пора ехать»<sup>5</sup>. Таким образом, в первой редакции А.С. Суворин использовал прием обрамления, а путешественник оставался активным персонажем, и, когда роль рассказчика на время переходила к дворнику Савельичу, он вплетал в повествование свои замечания и наблюдения за происходящим.

В жанровом и композиционном отношении рассказ Суворина в своей первой редакции с подзаголовком «Из путевых заметок» напоминает начало главы романа «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева «Спаская полесь». Герой Радищева также из-за непогоды вынужден был прервать свое путешествие и переночевать в крестьянской избе. Ночью он проснулся и подслушал рассказ о похождениях «государева наместника»<sup>6</sup>, затем снова заснул, а поутру отправился далее в дорогу. Однако в отличие от «Путешествия из Петербурга в Москву» А.С. Суворин в своем рассказе, указав время действия, место действия скорее только намекнул: «Я въехал в довольно большую деревню, славным зимним вечером» [С. 213]. Так что местом действия рассказа в итоге стала не определенная деревня, а любая, все деревни России. Таким образом, автор прибегнул не только к бытописанию и изображению конкретных деталей народной жизни, но и к приему обобщения, подразумевая под этой деревней и ее жителями вообще все деревни и всех крестьян страны. Тем самым автор вышел на более глубокий уровень проблематики. Неслучайно в «исправленном» виде «Гарибальди» вышел уже с подзаголовком «Рассказ из народного быта».

Изменения рассказа затронули и композицию «Гарибальди». В первой редакции А.С. Суворин прибегал к приему обрамления, и рассказ Савельича оказывался вписанным в текст и был сопоставим по объему с рассказом барина. Рассказ воспринимался через призму восприятия «путешественника». В «рассказе из народного быта» два рассказчика: барин и Савельич. Первый передал «право повествования» второму рассказчику и более в рассказе не появлялся. Повествование барина, лежащего на полотах и подслушивающего беседу крестьян, таким образом как бы «растворилось» в повествовании Савельича. Эти изменения позволили А.С. Суворину по-новому расставить акценты в проблематике рассказа.

Понять эти изменения помогает анализ точек зрения и типов повествования в «Гарибальди». Структура повествования в рассказе распадается на две неравнозначные по объему части. В обеих

частях повествование ведется от первого лица. В первой части повествователь – «барин», который остается рассказчиком ровно до того момента, когда стал «подслушивать» и «подглядывать» за крестьянами. Скучность сведений о первом повествователе (прибыл из губернии, образован) свидетельствует о его обобщающем характере. Автор постарался максимально приблизить его точку зрения к точке зрения потенциального читателя «Воронежской беседы», литературных журналов и альманахов. Повествователю в первой части присуща книжная, литературная речь. Минимальная роль в сюжете указывает на его служебную функцию в произведении. «Барин» – чужеродный элемент в деревне, главная функция этого персонажа – ввести читателя в мир деревни, услышать голос простых крестьян, когда они беседуют между собой, а не с «барином». Ситуация «подслушивания и подглядывания», с одной стороны, позволяет читателю оставаться самим собой и судить о происходящем со своей точки зрения, а с другой стороны, стать на какое-то время частью мира крестьян и увидеть «мужицкое» восприятие действительности, точку зрения «народа».

Во второй части рассказа повествователь – Савельич, мужик на вид лет под сорок, хотя «ему давно стукнуло пятьдесят. <...> Говорил он обо всем, и говорил самоуверенно, как человек, не привыкший к противоречиям» [С. 1]. Для речевой характеристики этого персонажа автор использует сказ, который предполагает имитацию устного, социально-характерного монолога, «стилизацию различных форм устного бытового повествования»<sup>7</sup>: «Ты сперва разсуди, какая война? Зачем нам было в тальянскую землю идтить? Не наше это дело. Ежелиб, примерно, турок – ну, тогда, значит, война, потому супротив нам, что этот турок не нашенского закона...» [С. 4]. Для имитации устной речи в повествовании Савельича автор также использует характерные вводные слова: «значит», «стало быть», «примерно» и т. д. Впрочем, Савельич выделялся из крестьянской среды, поскольку был грамотным, иногда «пробежал и газеты, которые получал деревенский поп, и имел кое-какое понятие о текущих политических событиях» [С. 2]. Об этих «текущих политических событиях», деятельности Гарибальди, итальянского национального героя, одной из главных фигур движения за объединение Италии, и рассказал Савельич собравшимся на постоялом дворе крестьянам.

Вследствие «сказового» построения второй части рассказа в «Гарибальди» присутствуют как внутренние читатели/слушатели («барин из губернии», жена Савельича, два мужика, два деревенских парня и девушка с серым котенком), так и потенциальные

читатели/слушатели, которые могли ознакомиться с рассказом А.С. Суворина. Преобладание в начале рассказа монологичной речи, сокращение повествования барина, а также описанная им после пробуждения картинка крестьянской избы напоминают драматургические ремарки перед началом действия:

Я приподнял немного голову и взглянул вниз. За столом, в большом углу, сидел Савельич <...>. Около него, с правой и левой стороны, поместились два довольно пожилых мужика <...> На скамейке, у стола, облокотившись на него локтями, сидели два парня <...> Жена Савельича стояла около стола, подперев рукою голову и бессмысленно устремив свои глаза на стол <...> Нагорелая свеча, мигая, тускло освещала эту группу... [С. 2–3].

Картина неподвижна, как будто автор описал положение актеров перед началом представления. Единственное движение, игра девушки с котенком, повторяется циклически, поэтому также органично вписывается в рамки этой статичной «картинки»: «По временам, намотав нитку на веретено, она клала початок на колени, возле котенка, – он вздрагивал, а она начинала гладить его» [С. 3]. Затем эта картинка вдруг приходит в движение, и читателю остается превратиться в зрителя и наблюдать ее, минуя посредничество барина, вернее, не имея в нем необходимости, так как сидят они в соседних креслах зрительного зала. Таким образом, в исправленном варианте рассказа за счет уменьшения объема повествования рассказчика-барина повышается драматургичность произведения.

Важную роль в раскрытии замысла рассказа играет смена точек зрения в структуре текста, центральная проблема композиции<sup>8</sup>. Для «Гарибальди» характерна форма «текст в тексте», когда взаимодействуют элементы разных жанров: собственно рассказ, народная сказка и русский героический эпос (былина). Элементы последних двух жанров проявились в рассказе Савельича об «Алибардии», «пронзительном человеке», «молодце», «голове великой» [С. 7].

С жанром народной сказки рассказ Савельича прежде всего сближает главный герой. Гарибальди был «как наш брат, мужик» [С. 5], но затем благодаря своей отваге, находчивости и смекалке стал «енералом»: «был этот Алибардий в Ростове прикащиком, из тальянской земли приезжал, а теперче енарал» [С. 4]. Такое сюжетное решение, когда выходец из народной среды успешно преодолевает все препятствия и испытания и достигает успеха, характерно, к примеру, для сказок об Иванушке-дурачке («Конек-Горбунук»,

«Сивка-Бурка Вещая-Каурка») и Емеле («По щучьему велению»). Действие рассказа о Гарибальди происходит не в «тридцатом царстве, тридевятиом государстве», а в «земле тальянской». Присутствуют в рассказе Савельича и такие «сказочные» топонимы, как «море-океан», «остров Пещера» [С. 12].

С жанром былины историю о Гарибальди сближает образ Савельича, напоминающий былинного сказителя Баяна. Сближению этих образов способствуют как сказовая форма речи Савельича, так и его положение в пространстве избы: он сидит на лавке, в окружении слушателей, в руках у него счеты (вместо гуслей). Основной сюжета былины должно быть героическое событие. В основе сказа о Гарибальди – история героического освобождения родной земли от чужеземных захватчиков. Сказ об «Алибардии» близок былинам об Илье Муромце, который был крестьянским сыном, защищал город Киев и служил верой и правдой князю Владимиру. Гарибальди служил «тальянскому королю»: «Надоть, говорит, короля нашего потешить и братьев наших от чужеземцев ослобонить» [С. 7].

Анализ точек зрения и типов повествования в рассказе демонстрирует важность для А.С. Суворина именно крестьянского восприятия истории о Гарибальди. В «Гарибальди» сосуществуют два плана изображения крестьян. Первый план – «сентиментальное» изображение крестьян с их сочувствием народному герою и «сказочным» восприятием политических событий в Италии. Второй план – «проблемный», изображение социальных противоречий, необразованности крестьян, ограниченности их мировосприятия:

- <...> Ты пойми <...> что ты мужик, а то, значит, Алибардия...
- Да он что за птица? Мужик, аль мещанин?
- Какой же он может быть мужик? Ты пойми – мужики в одной Расеи и есть, а там, значит, тальянцы... [С. 6].

Мир в рассказе А.С. Суворина – замкнутый, ограниченный окружающей крестьян действительностью. Все «инородные» реалии передаются через знакомые крестьянам образы. Савельич, как «выдающийся» из крестьян, грамотный, выступает в роли интерпретатора, «толмача», подбирая для слушателей наиболее понятные сравнения, отчего в рассказе и возникает комический эффект:

- Римская папа? Кто же эта такая папа?
- Римская папа, известно, мужчина.
- Мужчина? Коли папа – так баба, значит.

Особенности коммуникативной стратегии рассказа А.С. Суворина «Гарибальди»

- <...> Папа – это, примерно, у тальянцев, все одно, что у нас архиерей. Только <...> архиерей наш повыше будет, потому там, значит, тальянская земля, а у нас Расея... [С. 9].

Знаменитый поход «Тысячи» и военные подвиги Гарибальди живо обсуждались современниками и нашли отклик в публицистике 1860-х годов<sup>9</sup>. Так что рассказ о приключениях Гарибальди не мог лежать в основе авторского замысла при создании произведения. История об итальянском народном герое была у всех «на слуху». Для современников А.С. Суворина второй план, комический, представлял больший интерес. Два плана изображения крестьян не только сосуществуют, но и находятся в столкновении. Комичное восприятие крестьянами политических событий контрастирует с тем, что кроется за этим комизмом, – необразованностью, сословной ограниченностью. В своем стремлении передать «живую» народную речь, в искажении иностранных слов, в том числе имени главного героя истории Савельича, «Алибардия», некоторые критики усмотрели намеренное принижение автором народа, элементы сатиры. Неслучайно один из критиков писал: «Это не сатира, а что-то такое может быть и смешное, но в сущности неверное, искусственное, исключаяющее народ и рисующее его совсем не таким, каким он есть»<sup>10</sup>. Однако этот контраст был необходим автору, чтобы поднять волновавшие современное общество вопросы образования и сословных ограничений в России, которые и являются главными в проблематике рассказа «Гарибальди».

Итак, анализ особенностей коммуникативной стратегии рассказа А.С. Суворина «Гарибальди» показал, что писатель с помощью различных приемов старался ввести своего потенциального читателя в непривычную для него крестьянскую среду, оставив его при этом в полном осознании себя образованным индивидуумом из высшего сословия. Такой подход близок «почвенничеству» Ф.М. Достоевского с его убеждением, что в распространении грамотности «заключается единственное возможное соединение наше с нашей родной почвой, с народным началом»<sup>11</sup>. Подтверждение находим в переписке А.С. Суворина: «Относительно народа я вполне сочувствую “Времени”», – пишет он к М.Ф. Де-Пуле, но при этом оговаривается, что критический отдел журнала «вельми слаб», а «что-то новое только и есть в статьях Ф.М. Достоевского (“Книжность и грамотность”»)<sup>12</sup>.

Трактат «Книжность и грамотность» изображает народ как «национальную почву» и «опору прогресса» и во многом созвучен

Т.С. Меньщикова

публицистике А.С. Суворина того же периода. А.С. Суворин также видел задачу образованных людей в том, чтобы распространять образование, и тогда народ сам сумеет для себя решить, по какому пути идти дальше, «и распорядится вернее всего вовсе не так, как хочется нам, а как хочется ему самому», а «по своей дудке мы никогда не заставим плясать народ, да оно может быть и хорошо, что не заставим»<sup>13</sup>. В связи с последним высказыванием явственнее видно, как имя Гарибальди, выбранное автором в качестве заглавия, приобрело символическое значение в рассказе.

Гарибальди в рассказе Суворина стал воплощением лучших качеств народа, отсюда былинные и сказочные мотивы в его изображении. Для крестьян важно, что один из них, такой же, как они, сражался и не жалел жизни ради блага всех остальных. В истории о Гарибальди герой, воплощение народной мощи, сражался с чужеземными захватчиками, угнетателями итальянцев. Но рассказывается эта история в бедной избе среди необразованных крестьян, которых не допускали к образованию и к которым относились пренебрежительно люди из высших сословий. Их представления и знания о внешнем мире комичны для читателей (а критикам кажутся сатирой) и для того «барина из губернии», которые стали такими же «чужеземцами» для этих крестьян, и уже говорят на разных языках (оппозиция типов повествования).

В рассказе «Гарибальди» А.С. Суворин только показывает проблему, решение же ее станет предметом его многочисленных фельетонов о «вопросе образования» в России.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Чехов А.П.* Письмо Леонтьеву (Щеглову) И.Л., 18 июля 1888 г. Феодосия // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1975. С. 297.
- <sup>2</sup> Коммуникация (от лат. *communicatio* – сообщение, передача) и стратегия (с др.-греч. *στρατηγία* – искусство полководца), таким образом коммуникативная стратегия – искусство (совокупность способов и приемов) передачи сообщения. Художественный текст так или иначе реализует творческий замысел писателя. Следовательно, под коммуникативной стратегией художественного произведения следует понимать такую его организацию и взаимодействие приемов, с помощью которых автор раскрывает свой творческий замысел читателю.

Особенности коммуникативной стратегии рассказа А.С. Суворина «Гарибальди»

- <sup>3</sup> *Егоров Б.Ф.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов // Егоров Б.Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. С. 303–304.
- <sup>4</sup> *Горнфельд А.Г.* Н.А. Кушевский // Горнфельд А.Г. О русских писателях. Т. 1. СПб.: Просвещение, 1912. С. 50–51.
- <sup>5</sup> *Суворин А.С.* Гарибальди // Воронежская беседа на 1861 год / Изд. М.Ф. Де-Пуле и П.П. Глотова. СПб., 1861. С. 227. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>6</sup> *Радищев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 243.
- <sup>7</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 75.
- <sup>8</sup> *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9.
- <sup>9</sup> Подробнее см.: Объединение Италии в оценке русских современников: Сборник документов и материалов. М.: Соцэкгиз, 1961. 326 с.
- <sup>10</sup> *Языков Н.* [Шелгунов Н.]. Теперешний интеллигент // Дело. 1875. № 10. С. 98.
- <sup>11</sup> *Достоевский Ф.М.* Книжность и грамотность. Статья 1 // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 19. Л.: Наука, 1979. С. 5–6.
- <sup>12</sup> *Суворин А.С.* Письма к М.Ф. Де-Пуле / Публ. М.Л. Семановой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1979 год. Л.: Наука, 1981. С. 169.
- <sup>13</sup> Русская речь. 1861. 22 окт. С. 513.

А.М. Павлов

ПОЗИЦИЯ ЧИТАТЕЛЯ / ЗРИТЕЛЯ  
В МОНОДРАМЕ Л.Н. АНДРЕЕВА  
«ЧЕРНЫЕ МАСКИ»

Целью предлагаемой статьи является экспликация свойств поэтики монодрамы Л.Н. Андреева «Черные маски» и их влияния на специфику читательской / зрительской рецепции. Изучение пьесы Л.Н. Андреева в названном ракурсе позволяет прояснить креативно-рецептивный потенциал монодрамы как актуальной для литературы начала XX в. художественно-коммуникативной стратегии.

*Ключевые слова:* монодрама, неклассическая художественность, гротескно-фантастическая образность.

Пьеса Л.Н. Андреева «Черные маски» (1908) вызвала много недоумений у современников из-за больших «претензий» к структуре изображенного мира. Все эти, с точки зрения первых реципиентов, художественные «просчеты» (делающие пьесу непонятной и далекой публике) были отрефлексированы самим Л.Н. Андреевым в письме к режиссеру К.Н. Незлобину. Предметом недоумения у воспринимающих стали отсутствие «разграничительной линии между реальным и ирреальным», «между здоровьем Лоренцо и “болезнью” Лоренцо», а также невозможность четко выстроить «хронологию событий» («сперва заболел, потом позвал гостей, или сперва позвал гостей, потом заболел»<sup>1</sup>). Все это, согласно мнениям «критики и зрителя», являлось свидетельством «спешности, неряшливости, непродуманности» пьесы. Вместе с тем в упомянутом письме Л.Н. Андреев сообщает о своем принципиальном отказе что-либо менять в произведении. По словам писателя, для него «Черные маски», печальная судьба герцога Лоренцо, «есть нечто цельное, раз

---

© Павлов А.М., 2012



и навсегда законченное и ничего вмешательства не терпящее <...> даже вмешательства автора»<sup>2</sup>. Поэтому можно предположить, что подобные «несоответствия» входят в авторский замысел и являются необходимым элементом художественного задания.

Затрудненность восприятия «Черных масок» связана, видимо, с тем, что значительная часть сценической структуры пьесы есть «экстраполяция <...> имажинативной сферы представленного в ней персонажа» (С.П. Лавлинский) – герцога Лоренцо ди-Спадаро, а потому пьесе Л.Н. Андреева можно считать одним из образцов *монодрамы*. Не случайно сам автор теоретической разработки понятия «монодрама» Н. Евреинов в трактате «Введение в монодраму» пьесе Л.Н. Андреева приводит в качестве примера произведения, созданного «монодраматическим методом»<sup>3</sup>. В предлагаемой статье как раз делается попытка экспликации основных свойств поэтики «Черных масок» и их влияния на специфику читательского / зрительского поведения.

Чтобы подробно описать коммуникативно-рецептивную стратегию рассматриваемой пьесы, обратимся прежде к рассуждениям самого Л.Н. Андреева о театральном искусстве в его «Письмах о театре» (1912–1913). Сопоставление взглядов Л.Н. Андреева и Н. Евреинова на природу театра, думается, вполне оправданно, тем более что названные авторы упоминают друг друга в своих сочинениях.

Исходный пункт эстетической рефлексии Л.Н. Андреева, как и Н. Евреинова, – осознание кризиса театра и исчерпанности художественных возможностей традиционной («реалистической») драмы, причиной чему является доминирование в ней *аспекта зрелищности* (приравниваемой к «несоучастности» воспринимающего субъекта изображаемой на сцене драме героя). По словам Л.Н. Андреева, «и на вопрос: должен ли современный театр давать зрелище? – я так же решительно позволю себе ответить: нет»<sup>4</sup>. Обновление театра, по мнению автора «Черных масок», возможно только благодаря переносу художественно-смыслового акцента с *внешне-публичных* сторон жизни на «*глубинно-личностные пласты сознания*» (С.Н. Бройтман), что связано с происходящим, по Л.Н. Андрееву, все бóльшим «овнутрением» жизни. В «Письмах о театре» начинают существенно переосмысливаться понятия, характеризующие традиционную классическую драму, в частности понятие драматического действия. Как пишет Л.Н. Андреев, в «действии в его узаконенной форме поступков и движения по сцене» уже нет необходимости, поскольку «сама жизнь, в ее дра-

матических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души»<sup>5</sup>. Отказ от «зрелищности», в свою очередь, приведет к «упразднению» зрителя, который, растворившись «в психологичности драмы, перестанет быть зрителем и сделается таким же действующим, как актеры»<sup>6</sup>. Это рассуждение Л.Н. Андреева явно перекликается со взглядами Н. Евреинова о необходимости тождества драмы «с представлением действующего»<sup>7</sup> (то, что лежит в основе монодрамы), которое способствует активному «вчувствованию» читателя / зрителя в *другого* – героя. Воспринимающий субъект так же «упраздняется», как зритель, «и становится через <...> акт сопереживания таким же действующим»<sup>8</sup>. Заметим, что, с точки зрения Л.Н. Андреева, «таинственная область, где царят совсем особые законы» души человека, «интересно разрабатывается в талантливом театре “Кривого зеркала”»<sup>9</sup> (театре, режиссером в котором был Н. Евреинов).

Рассуждения Л.Н. Андреева в сопоставлении с идеями Н. Евреинова позволяют говорить о том, что в драме начала века происходят те же изменения, что и в эпике (больших эпических формах), – перенос художественного внимания с предмета «на точку зрения субъекта и чисто субъектную динамику»<sup>10</sup>. Монодрама «Черные маски», думается, может быть рассмотрена как образец конкретного литературного воплощения предлагаемых Л.Н. Андреевым идей «панпсихизма» в драме, как пьеса, в которой монодраматически преломляется «единая душа в действии и зрелище», что и определяет специфику рецепции данного произведения.

Действительно, в пьесе «Черные маски», как уже было сказано выше, значительная часть всего происходящего на сцене есть не что иное, как сценическое «опубликование» большого сознания главного героя – герцога Лоренцо. Это приводит к *нарушению* привычных, ожидаемых *границ* между *внешним и внутренним*. По словам Л.Н. Андреева, в таком случае «театром» предстает сама душа человека<sup>11</sup>, что обуславливает изменение статуса художественного пространства в пьесе.

«Богатая, заново отделанная зала в старинном рыцарском замке»<sup>12</sup> является в данном случае не просто местом действия, но становится символом души герцога Лоренцо, что заметно не сразу, а по мере чтения пьесы. Об этом, в частности, в своей первой песне поет «замаскированный», с точки зрения герцога, певец Ромуальдо: «Моя душа – заколдованный замок <...> И осветил я мой замок огнями (что и делает Лоренцо в начале пьесы: «Ничего темного, Экко, ничего темного» [С. 354] – вставка наша. – А. П.) –

Что случилось с моею душою? Черные тени побежали к горам – и вернулись чернее. – Кто рыдает? – Кто стонет так тяжело в черной тени кипарисов?» [С. 369].

Пьеса начинается с изображения приготовления герцога Лоренцо и его свиты к маскараду, причем характер диалогов главного персонажа с другими позволяет сделать предположение (ниже мы обоснуем, почему используется такая модальность высказывания) о том, что в начале произведения безумное видение героя еще не началось. Если говорить об исходной сюжетной ситуации драмы, то стоит обратить внимание на относительно *уютное, успокоенное* состояние героя, обусловленное его *абсолютной экзистенциальной уверенностью* в собственной сущности, а также в *четкости границ* добра и зла, света и тьмы, божественного и дьявольского, в принадлежности себя, жены Франчески и замка в целом полюсу света. Об этом свидетельствуют следующие слова героя: «Но будьте же веселее, мой мрачный друг: смотрите, сколько огней, сколько живых, прекрасных огней» [С. 357]; само же пространство замка воспринимается им как рай («Нужно, чтобы весь путь сверкал, горел огнями, как дорога в рай...» [С. 355]). Эта уверенность сохраняется в главном герое некоторое время и во время развертывания его видения (отсюда слова героя: «Если бы вы знали мысли Лоренцо, его чистые и светлые мечты, его душу, поющую в небесах, как весенний жаворонок над разливавшимся Арно» [С. 364]). Герцог Лоренцо в начале пьесы не замечает разлитой вокруг него *изначальной противоречивости бытия*, на которую постоянно указывает шут Экко, говорящий о нуждающихся в освещении «слишком черных» волосах и «слишком темных» глазах [С. 354] «божественно» красивой Франчески.

Если изображенная действительность в начале пьесы предстает перед «взором» воспринимающего как *внеположная сознанию* героя, то со входом масок, которых Лоренцо пригласил на праздник, перспектива рецептивного видения существенно меняется. Происходит переход от изображения всего происходящего с *внешней* точки зрения к сценическому воплощению бреда героя (*внутренней* точке зрения). С этого момента, если пользоваться словами Н. Евреинова, читатель / зритель становится «в положение действующего», начинает «жить его жизнью, т. е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий»<sup>13</sup>. «Тождественное сопереживание» зрителя достигается за счет того, что точка зрения героя оказывается «встроена» «в так называемые авторские ремарки (главным образом пространствен-

ные. – А. П.) и обозначения <...> субъектов речи, предшествующие их репликам» (Б.О. Корман). Это позволяет воспринимающему субъекту отнестись к развернутым в пространстве и времени сцены бредовым видениям героя как к *особого рода реальности* (отметим, при *отсутствии авторских корректив* того, что происходит на самом деле). Действительно, болезнь герцога Лоренцо состоит в том, что, как говорит в пятой картине Франческа, «он забывает даже дорогие ему лица» [С. 388] (среди них лицо жены, «хранителя герцогских вин» Кристофоро, управляющего Петруччио, певца Ромуальдо), видя их в искаженном виде как маски, многие из которых не только дwoятся, но и умножаются в его глазах. Все это как раз передается в соответствующих номинациях героев в ремарках. Так, Лоренцо беседует с «первой», «второй», «третьей» масками Франчески; певец Ромуальдо, как уже было сказано, назван «замаскированным»; появляется несколько одинаковых масок Петруччио, которые одновременно отвечают: «Я здесь, синьор» [С. 360]. Если в начале произведения Кристофоро был увиден таким, каким он является на самом деле («Входит высокий, как жердь, крайне худощавый синьор...» [С. 354]), то затем его сценический образ деформируется, поскольку показан уже с точки зрения героя, о чем свидетельствует ремарка «Подходит высокая худая маска» [С. 361]. Лоренцо видит не только окружающих его людей в искаженном виде, но и все то, что творится в его сердце и мыслях. На сцене появляются сердце Лоренцо в виде «красной маски», а также его мысли – нечто «многорукое, многоногое, лишённое образа и формы» [С. 364], «красивая маска», олицетворяющая ложь Лоренцо, – причём со всеми этими получившими «визуально-телесное» выражение свойствами собственного «я» герой вступает в диалог. Все маски подобного типа соответствуют его внутренним состояниям (видя красную маску со змеей, воплощающую его сердце, чувствует боль в сердце, «как будто его жалит змея» [С. 365]). «Размывание» границ ирреального и реального, внешнего и внутреннего, материального и духовного позволяет сделать вывод о том, что мир пьесы выстраивается в соответствии с *гротескно-фантастическим типом художественной образности*. Можно говорить о том, что начиная со входа масок и до конца четвертой картины все происходящее на сцене отражает искажённое видение мира герцогом Лоренцо.

Доминирование *внутренней точки зрения* над *внешней* и нарушение границ между названными выше семантическими сферами приводит к *«расшатыванию» устойчивой позиции зрителя* (характерной, с точки зрения Н. Евреинова, для «зрелищного»

театра) – «пространственно отдаленной позиции эмоционально и интеллектуально заинтересованного *свидетеля* того, что совершается целиком на его глазах»<sup>14</sup> (Н.Д. Тамарченко). Это затрудняет рецептивную и прежде всего сценическую «конкретизацию» пьесы (поскольку ставит читателя / зрителя – и режиссера – перед необходимостью визуальной экспликации деформированного восприятия жизни герцога, к примеру, нескольких идентичных «масок» – лиц на самом деле – Петруччио, или *абсолютно реального* для сознания героя, но *труднодоступного внешнему представлению* разделения герцога на Лоренцо бывшего и Лоренцо настоящего). Пользуясь словами М.М. Бахтина, можно сказать, что автор «музыкально привлекает» реципиента в мир героя, так что «мы должны быть или в герое или закрыть книгу»<sup>15</sup>.

Благодаря «привязанности» точки зрения читателя / зрителя к точке зрения персонажа «внутренняя драма» Лоренцо становится «внутренней драмой» воспринимающего.

«Зажигание» огня «на башне ума и сердца своего» (слова Л.Н. Андреева из упомянутого письма к К.Н. Незлобину) приводит героя к открытию «ужасной правды о делах человеческих (в том числе и своих – и тогда все разворачивающееся на сцене можно истолковать еще и как *пробуждение совести* герцога: к примеру, посещение его гроба поселянами, говорящими «горькую правду» о «дурных поступках» [С. 381], совершенных Лоренцо в прошлом. – А. П.) и Божьих» [С. 371] и болезненному осознанию трагического переплетения (не предполагаемого им до его видения в начале пьесы), взаимопроницаемого соседства света и тьмы, божественного и дьявольского, добра и зла, правды и обмана. Зыбкость границ между названными понятиями обнаруживается героем как в других людях (ложь матери, которую он считал «святой»), так и (что самое главное) *внутри себя*, результатом чего является *утрата* героем того *уверенного, успокоенного* состояния, в котором он находился в начале пьесы. Такую «трагическую бессвязность чувств» и бытия в целом символизирует музыка Лоренцо, исполняемая Ромуальдо в первой картине, начинающаяся «красивыми, нежными, безоблачно-ясными, как глаза ребенка, мягкими аккордами» и переходящая в «крики и хохот» [С. 369]. Появление же «черных масок», слетевшихся на свет в замок без приглашения, можно рассматривать как открытие героем первозданной, иррациональной, вызывающей ужас своей необъяснимостью бездны («черных, холодных, ни Бога, ни Сатаны не ведающих существ, теней теней, начал начал»<sup>16</sup>) внутри собственной души. В первой песне певца

Ромуальдо эксплицирован как раз развернутый на сцене сюжет «внутренней драмы» Лоренцо («Моя душа – заколдованный замок <...> И осветил я свой замок огнями <...> И страхи вошли в мой сияющий замок <...> Гаснут огни под дыханием мрака...» [С. 369]).

Прежде чем говорить о позиции воспринимающего субъекта и механизме рецептивной актуализации «внутренней драмы» героя, вернемся еще раз к вышеперечисленным претензиям первых читателей и критиков «Черных масок».

Текст пьесы *будто бы провоцирует* адресата на реакции подобного рода, что связано, очевидно, с субъектной архитектурой произведения и спецификой отношений автора и героя. В монодраме Л.Н. Андреева происходит характерное для модернистской эстетики «ослабление» позиции автора как носителя «надкругозорной», «объемлющей видение персонажа», «монархической» точки зрения «трансцендентального субъекта», совершенно неподвижно царящего «над призрачным миром субъективности» (Н.Д. Тамарченко<sup>17</sup>). Сценическое изображение перестает, таким образом, подчиняться *прямой перспективе*<sup>18</sup>.

Это выражается, как уже было отмечено, в отсутствии *авторских корректировок* происходящего на сцене (когда читательская / зрительская «конкретизация» целиком подчинена тому, что является на настоящий момент реальностью для «единственно действующего» персонажа, его точки зрения). Это приводит к возникновению сюжетной «неопределенности» и возможности лишь вероятностной читательской / зрительской «объективизации» (Р. Ингарден) изображенного. Действительно, моменты смысловой «непроясненности», обуславливающие часто предположительную (а не утвердительную) модальность наших рассуждений, появляются с самого начала пьесы.

Так, в первой картине, как уже было отмечено, все указывает на то, что действие происходит еще не внутри большого сознания Лоренцо (идет обычная подготовка к маскараду), однако одновременно появляется эпизод, который можно рассматривать и как вступающий в противоречие с подобной интерпретацией, на которую текст также настраивает читателя / зрителя. Слуга сообщает Лоренцо о том, что «как будто черная змея ползет меж кипарисов» [С. 356]. С одной стороны, эту фразу можно истолковать как то, что слуга видит процессию, которую герцог Лоренцо пригласил на маскарад; с другой – этот образ напоминает образы черных масок из видения герцога. Таким образом, возникает возможность двойного (и даже множественного) истолкования этой реплики:

либо то, что видит слуга, есть не что иное, как оптический обман, либо на самом деле приглашенные на маскарад наряженные гости производят такое впечатление, либо граница реального и ирреального действительно начинает «размываться» с самого начала пьесы. Точно так же, как фразы, произносимые масками во время бреда Лоренцо, могут быть рассмотрены, с одной стороны, как реплики, разыгрываемые исключительно в больном сознании героя, с другой – как проникающие в видение персонажа «отзвуки» реального мира: голоса гостей, пришедших на маскарад, которые относятся к происходящему как к шутке, а к Лоренцо – как к «артисту», и даже говорят о нем как «безумном». Однако эти же маски говорят и о «черных масках» (части бреда герцога ди-Спадарио).

Пятая (заключительная) сцена пьесы не расставляет окончательных акцентов, а наоборот, *предельно обостряет* имеющуюся *смысловую* (и даже *фактическую*) неоднозначность. С одной стороны, у воспринимающего возникает ощущение, что происходит возвращение в «здоровую» реальность, о чем говорят изменение в наименованиях персонажей в ремарках (герои названы по именам, а не словом «маски») и присутствие точек зрения на все происходящее с Лоренцо со стороны. Дается рациональное объяснение случившемуся, озвучиваемое Кристофоро и Франческой (безумие Лоренцо, который принимает лица за маски). Даже рана Лоренцо объясняется «реалистически»: «Вы накололись на что-то, герцог Лоренцо...» [С. 389], – до этого во второй картине эта смертельная (!) рана была нанесена на сцене «Лоренцо вошедшим» «Лоренцо бывшему». Смысловая двойственность в пятой сцене так и не снимается.

Во-первых, неясность порождается образом самого художественного пространства. Если в начале пятой картины «вечерет; за полуоткрытым окном видны вершины гор, горящие в последних лучах заката» [С. 385], то в середине «за окнами выступают из мрака отдаленные вершины гор, как бы озаренные красным заревом заката...» [С. 392]. Причем свет, который другие персонажи принимают за свет солнца, усиливается после того, как герцог ди-Спадарио призывает Сатану («Свет за окном сильнеет, как бы наливается огнем и кровью, и уже не видно гор» [С. 392]). Этот эпизод опять же провоцирует читателя / зрителя на его различные (и даже в какой-то мере взаимоисключающие) прочтения. Либо этот «странный» свет появляется на самом деле, и тогда подчеркивается *фантазмагоричность самой изображенной действительности* (что, кстати, сопряжено с тем, что происходит в первой сцене, с уже упомянутыми словами слуги о том, что он видел), либо здесь опять мы



имеем дело с «вторжением» в «объективную» реальность элементов видения Лоренцо, с упразднением границы между реальным и ирреальным. Не случайно в финале «черные маски» появятся в этом пространстве среди клубов дыма, хотя в начале пятой картины Франческа говорила, что этих гостей ждет только герцог Лоренцо.

Во-вторых, не имеет единого толкования и финал пьесы. Она завершается тем, что шут Экко «набросал огня» со всех сторон и поджег замок. С одной стороны, этот огонь не позволяет «черным маскам» проникнуть внутрь замка (и тогда огонь можно было бы истолковать как символ спасительного – как и поступок Экко – божественного начала. Ср. с финальными словами герцога Лоренцо: «У Лоренцо <...> нет в сердце змей» [С. 395]); с другой – является гибельным для Лоренцо и его замка («Огонь охватывает его. Все рушится» [С. 395]). Сам образ огня и связанный с ним образ света так же амбивалентны в образной системе пьесы (поскольку связываются как с божественным – в начале пьесы герцог требует как можно больше огня, чтобы осветить дорогу в «рай»; «светлое» начало Франчески), так и с дьявольским (реакции других персонажей на появление огня и его паническая боязнь в финале). Отметим, что вопрос о том, кого ожидает герцог в финале (Бога или Сатану), также не прояснен (поскольку он просто обращается к грядущему гостю «Синьор» и его собственные слова в пятой картине находятся в противоречии друг с другом – в начале называет «владыкой мира» Сатану, потом же говорит, что приглашенный на праздник есть Господь Бог).

Такого рода «наглядные несообразности» (П. Флоренский) в пьесе Л.Н. Андреева призваны усилить рецептивную активность воспринимающего субъекта, поскольку именно они и погружают его в *состояние, тождественное внутреннему состоянию героя* (чего и должна добиваться подлинная монодрама, по Н. Евреину). Думается, что приведенные выше читательские / зрительские реакции первых реципиентов пьесы укоренены на почве традиционных представлений о драме как «зрелище», которые Андреев в данном случае стремится преодолеть. Требуемое проведение границ между семантическими сферами реального и ирреального, четкое выстраивание фабулы – то, что не входит в кругозор действующего персонажа, а доступно кругозору, трансцендентному изображенной действительности. Отсутствие же «разграничительных линий» между действительным и тем, что существует в сознании герцога Лоренцо, и невозможность выстроить хронологическую последовательность событий как раз и являются в данном случае необходимыми эстетиче-



чески действенными средствами, интенсифицирующими процесс читательского / зрительского «вчувствования». Текст выстраивается специально как рецептивно затрудненный, а сама структура изображенного мира пьесы, таким образом, оказывается *изоморфной сознанию* героя, где также стирается граница между разными сферами бытия. Благодаря отмеченной выше «прикрепленности» точки зрения читателя / зрителя к точке зрения центрального персонажа, переживающего болезненное событие встречи с рационально непостижимой бездной внутри собственного «я», воспринимающий в процессе рецепции пьесы так же, как и персонаж, все больше и больше утрачивает свое *успокоенно-уютное, уверенное состояние*. Сталкиваясь с доведенной до предела «вероятностностью» изображенной реальности и всех ее элементов, с принципиальной неразрешимостью присутствующих в ней противоречий (а соответственно и невозможностью «собрать» ее путем «прочерчивания» ожидаемых и все проясняющих границ), он так же, как и герой, *оказывается лицом к лицу с «трагической бессвязностью» бытия и собственного сознания* и переживает утрату наивных представлений об их цельности, которая является в художественном мире Л.Н. Андреева *не более чем утешительной иллюзией*. Тем самым автор выстраивает уже на «территории сознания адресата» (В. Тюпа) реальность, аналогичную реальности, существующей в восприятии героя. Отметим, что момент читательского / зрительского «неудобства» также отрефлектирован в упомянутом письме Л.Н. Андреева к К.Н. Незлобину. По словам писателя, «никогда не поймет меня тот, кому чужды терзания совести бунтующей, <...> горе любви обманутой и дружбы попорченной. Никогда не поймет меня тот, чья спокойно-комфортабельная душа, толстым здоровьем здорово ожирелое сердце, чей слух, обращенный к внешнему, никогда не обращался внутрь, никогда не слышал лязга сталкивающихся мечей <...> дикого шума той великой битвы, театром для которой издревле служит душа человека»<sup>19</sup>. Получается, что открытие экзистенциально значимых «параметров» собственной жизни возможно лишь при утрате «спокойно-комфортабельного» существования, что происходит с героем – герцогом Лоренцо (и читателем / зрителем, становящимся «через акт сопереживания таким же действующим»).

Смысл монодрамы «Черные маски» вписывается в контекст «противостояния классических и неклассических представлений о мире» (С.Н. Бройтман). Если классика, по словам исследователя, «молчаливо предполагала наличие <...> предустановленной гар-

монии между человеком и миром», то «в системе представлений людей XX в. такое допущение оценивалось как прекрасная иллюзия, при помощи которой отмысливалась реальная разорванность миро- и самосознания в неклассической вселенной»<sup>20</sup>.

Вот почему финальная ремарка «все рушится» [С. 395] относится, видимо, не только к тому, что происходит внутри изображенного мира, но непосредственно проецируется и на сознание воспринимающего субъекта. Монодрама Л.Н. Андреева, ориентированная не на «эстетику готового, завершенного бытия» (М.М. Бахтин), а на «гротескную эстетику» становления, остраивает еще и продуктивное для классической творческой установки представление о том, что «человек занимает на земле гарантированное место и самим фактом своего существования укоренен в миропорядке»<sup>21</sup>. Утрата подобных представлений, видимо, и является корнем «внутренней драмы» герцога Лоренцо («А где ты сам, Лоренцо»; «А себя ты узнаешь, Лоренцо?» [С. 363] – вопросы, которые заданы герою на «реально-воображаемом» маскараде) и воспринимающего субъекта.

Монодрама, таким образом, оказывается продуктивной креативно-рецептивной стратегией, направленной на изображение *кризиса сознания*. Однако в данном случае следует говорить о кризисе не только сознания героя, но и кризисе сознания читателя / зрителя, погружающегося в *рецептивно неуютное* состояние, связанное с «остранением» инерции восприятия сценического действия как «зрелища». В пьесе Л.Н. Андреева возникает определенное соотношение между *познавательно-этическим* и собственно *эстетическим* уровнями произведения. В «Черных масках» «трагическая бессвязность» бытия (то, с чем сталкивается герцог Лоренцо в своей жизни) *становится свойством художественной формы*. Ощущение «непродуманности», «неряшливости» в построении сюжета пьесы отражает изначальную «неряшливость», «непродуманность» мира, а потому входит в авторскую интенцию и организует структуру восприятия «Черных масок». Гротескно-фантазмагорический хронотоп пьесы «не дает нам ничего завершенного, у нас нет базы, как нет ее в душе»<sup>22</sup> (М.М. Бахтин) персонажа. Тем самым «зритель» действительно «упраздняется», становится «героем свершающегося», когда, по словам Л.Н. Андреева, «изображаемое целиком поглощает собой воспринимающего»<sup>23</sup>. Монодрама, таким образом, оказывается продуктивным способом выстраивания «неклассической художественной вселенной» (С.Н. Бройтман) в драме как литературном роде.

- <sup>1</sup> Цит. по: *Руднев А.П.* Комментарии // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1994. С. 647.
- <sup>2</sup> Там же.
- <sup>3</sup> *Евреинов Н.* Введение в монодраму. СПб., 1909. С. 13.
- <sup>4</sup> *Андреев Л.Н.* Письма о театре // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1996. С. 513.
- <sup>5</sup> Там же. С. 511.
- <sup>6</sup> Там же. С. 553.
- <sup>7</sup> *Евреинов Н.* Указ. соч. С. 8.
- <sup>8</sup> Там же. С. 15.
- <sup>9</sup> Там же. С. 543.
- <sup>10</sup> *Тамарченко Н.Д.* Формы эпики // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 285.
- <sup>11</sup> Об этом Л.Н. Андреев сообщает в упомянутом письме к К.Н. Незлобину (См.: *Руднев А.П.* Указ. соч. С. 647).
- <sup>12</sup> Текст пьесы цитируется по изданию: *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 352. В дальнейшем номера страниц приводятся в скобках.
- <sup>13</sup> *Евреинов Н.* Указ. соч. С. 15.
- <sup>14</sup> См.: *Тамарченко Н.Д.* Пространство-время драматического события и позиция зрителя // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 308.
- <sup>15</sup> Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари, 2001. Т. 2. С. 266. М.М. Бахтин использует такие характеристики для описания рецепции произведений Ф.М. Достоевского. С нашей точки зрения, их можно использовать и для экспликации рецептивного впечатления от пьесы Л.Н. Андреева, тем более что Достоевский назван в «Письмах о театре» романистом, который, «не подчиняя себя театральным законам “действия и зрелища” (курсив наш. – А. П.), до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще» (*Андреев Л.Н.* Письма о театре. С. 543–544).
- <sup>16</sup> Цитата из письма Л.Н. Андреева к К.Н. Незлобину. См.: *Руднев А.П.* Указ. соч. С. 647.
- <sup>17</sup> *Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А.* Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского) // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 2. Кемерово, 2003. С. 16.
- <sup>18</sup> По Б.М. Успенскому, «классическая прямая (линейная) перспектива представляет изображение таким, как оно воспринимается извне (со стороны), т. е.

А.М. Павлов

с какой-то фиксированной точки зрения – в н е ш н е й (разрядка Б.М. Успенского. – А. П.) по отношению к изображаемой действительности» (*Успенский Б.М.* Семиотика искусства. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 256). В пьесе Л.Н. Андреева отсчет «производится не с нашей <...> точки зрения, а с прямо противоположной <...> позиции, которую можно отождествить с позицией внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира» (Там же. С. 254), когда «мы <...> как бы входим в изображение, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира» (Там же. С. 252–253), в данном случае – бредового видения ди-Спадаро. Отметим, что с точки зрения П. Флоренского перспективное художественное освоение действительности появляется как раз благодаря театральному искусству, в котором жизнь осмысливается исключительно как *зрелище*. Как сказано в работе «Обратная перспектива», «корень перспективы – театр, не по той только историко-технической причине, что театру впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного изображения мира» (*Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1999. С. 55), при которой зритель превращается в «неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни» (Там же. С. 54). Театр связывается с «нетрудовым, лишенным чувства реальности и сознания ответственности мирочувствием», для которого «жизнь есть только зрелище, и ничуть не подвиг» (Там же. С. 55). Отказ от «перспективного» изображения можно рассматривать, видимо, как способ продуктивного «проникновения» воспринимающего в «самое существо жизни», во «внутреннюю драму» персонажа.

<sup>19</sup> *Руднев А.П.* Указ. соч. С. 647.

<sup>20</sup> *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 175.

<sup>21</sup> Там же. С. 307.

<sup>22</sup> Записи лекций М.М. Бахтина... С. 267.

<sup>23</sup> *Андреев Л.Н.* Письма о театре. С. 554.

М.В. Яуре

ПРОБЛЕМА ГОРОДСКИХ ЛОКУСОВ  
В РОМАНЕ К. ВАГИНОВА  
«КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ»

В статье рассматривается система городских локусов в романе К. Вагинова «Козлиная песнь». Делается вывод о значимом для поэтики произведения противопоставлении двух макролокусов демифологизированного Ленинграда и мифологизированного Петербурга.

*Ключевые слова:* Вагинов, Петербург, городской локус, художественное пространство.

Городской локус (и вообще локус как явление поэтики) представляет собой любое обозначенное в художественном тексте социокультурно значимое пространство, имеющее границы. С.Ю. Неклюдов подчеркивает, что «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя»<sup>1</sup>.

Схожую позицию занимает и Йи-Фуан, введший в научный обиход понятие «места», которое он определил как «замкнутое и очеловеченное пространство», «статичное, организованное и осознанное пространство как носитель смыслов». Развивая далее эту мысль, исследователь продолжает: «Человеческие существа ощущают потребность как в месте, так и в пространстве. Жизнь че-

М.В. Яуре

ловека – это диалектическое колебание между безопасным пристанищем и приключением, привязанностью и свободой. В открытом пространстве можно интенсивнее ощутить достоинства места, а в уединении, тихом уголке впечатление колоссальности раскинувшегося за его пределами пространства становится преобладающим»<sup>2</sup>.

Таким образом, обжитому и отграниченному локусу противопоставляется пейзаж как элемент пространства. Если локус в современном понимании относится более к сфере культуры и рефлексии над ней человека, то пейзаж скорее отображает отношение человека к природе и отношения человека с природой. Противостояние локуса и пейзажа особенно четко выявляется в литературе урбанизма. Одним из самых ярких писателей-урбанистов, несомненно, был К. Вагинов. Квинтэссенцией этого мироощущения являются слова одного из героев «Козлиной песни» – неизвестного поэта: «Я парк раньше поля увидел, безрукую Венеру прежде загорелой крестьянки. Откуда же у меня может появиться любовь к полям, селам? Неоткуда ей у меня появиться»<sup>3</sup>.

В «Козлиной песне» К. Вагинова встречаются городские локусы разного масштаба – от самого города (Петербурга, Ленинграда, Рима) до отдельной квартиры (реализация локуса «дом»). Причем в одних и тех же пространственных границах будут сосуществовать три параллельных локуса – ныне существующий советский Ленинград, отошедший в прошлое Петербург, предстающий как психологический локус, и античный Рим, также существующий только в сознании героев. Пространственно все три локуса совпадают, но событийные границы у них будут разные.

Отошедший в прошлое Петербург – это город-греза, причем греза страшная, пугающая своей мертвенностью: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический» [С. 7]. И несколько позже: «Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя» [Там же]. Границы Петербурга с его декадансом, развратом и социальным расслоением очерчены сложившимся за многие годы укладом жизни, четким распределением ролей. При формировании этого пространства возможно существование типовых, уже готовых локусов с набором стандартных ситуаций.

Ленинград – это новый город, пришедший на смену Петербургу, отвергший его: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» [С. 8]. По сути дела уже в этих строках в предельно сжатом виде представляется очередная версия эсхатоло-

гического петербургского мифа: старый город медленно умирает и истлевает, источая фосфорическое сияние, а на его месте рождается совершенно новый город, лишенный какой-либо мифологической основы. При этом пространство нового города формируют иные локусы, а старые переосмысляются и дополняются новым набором сюжетных ситуаций. Например: «Пошла в особняк Заэвфратского. <...> Сейчас здесь был Домпросвет. <...> Гостиная, где некогда беседовал Заэвфратский, была превращена в зал для собраний и украшена плакатами» [С. 174].

Третьим макролокусом в этой системе является античный Рим. Рим по самой сути своей является инвариантом любого города, связь же с Петербургом закреплена еще и общим небесным покровительством, что уже не раз отмечалось исследователями. Однако в описываемый период различными авторами, независимо друг от друга, применительно к абсолютно разным городам актуализировалось одно и то же тождество: Российская империя – Римская империя, столичный город в дни революции – Рим первых христиан (довольно четко это прослеживается в размышлениях Веденяпина и Живаго в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», несколько более завуалированно – у М. Булгакова в «Белой гвардии»). «Вспомни вчерашнюю ночь, – говорит неизвестный поэт – когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они?» [С. 24]. Античный Рим предстает как центр утонченной культуры, обреченный на гибель под натиском варварских орд и – что важнее – менее утонченных духовных ценностей и практик.

Рим, в отличие от двух других городов, в данном случае своих локусов не формирует.

Как уже было сказано выше, все три локуса сосуществуют в пределах одних и тех же пространственных координат. Граница будет проходить по доминантным точкам. Выделение подобных доминантных точек совершенно необходимо при формировании образа любого города. Они в системе составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого<sup>4</sup>. Доминантная точка, отсылающая читательское воображение к определенному городу, может конкретизировать определенные локусы (не просто центральная улица, а Невский проспект, не просто сад, а Летний сад), а может только отсылать к образу города, к тексту этого города. Доминантная точка может быть представлена как названием того или иного

объекта, так и его описанием, т. е. пейзажем. Сама по себе она событийных границ не имеет.

И немалую роль будет играть переименование этих точек. Зачастую упоминание новых названий старых улиц или зданий соседствует с пейзажными описаниями, как, например, в этом отрывке: «Проспект 25 Октября носил в те времена иное название. Украшенный круглыми ослепительными электрическими фонарями, в то время как окружающие его улицы и переулки мерцали от газового освещения, простирал он между домами дворцы, церкви и казенные здания. Сквозь стекла окон и дверей можно было видеть белоснежные лестницы с коврами нежнейшей окраски, портьеры, играющие шелками, столики из всевозможных материалов, кресла и диваны всевозможных форм» [С. 22–23]. В описании легко узнается Невский проспект, однако его название, его статус, его «население» уже изменились: «На постах стояли милиционерки, театрально отставив ножку, лушили семечки и переругивались с танцующими личностями у фонарей» [С. 25]. Ретроспективное описание отсылает читателя к Петербургу, а обновленное название – к Ленинграду.

Аналогичную функцию выполняют и пейзажные описания: «Но сейчас около девяти часов. По крайней мере часы на бывшей городской думе, а теперь на третьеразрядном кинематографе, показывают без десяти минут девять. Но молодые люди стояли не против бывшей городской думы, а на мосту под вздыбленным конем и голым солдатом, так, по крайней мере, казалось им» [С. 15]. Здесь налицо, во-первых, замена одного локуса другим (городской думы – кинематографом), во-вторых, разрушение прежде существовавшей доминантной точки. Читателем опознаются скульптуры «Укротителей коней» на Анничковом мосту, но в сознании персонажей аллегорические композиции, изображающие победу человека над природой, получают более приземленное, бытовое толкование. Таким образом, соприкасаясь и взаимоотталкиваясь благодаря доминантным точкам, сосуществуют Ленинград и Петербург.

Античный Рим, отдаленный от Петербурга не только в пространстве, но и во времени, как бы просвечивает в городских пейзажах. Совпадения в доминантных точках у этих городов нет. Однако в разговоре неизвестного поэта с Сергеем К. всплывают некоторые довольно любопытные приметы Вечного города. «Вспомни вчерашнюю ночь, когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа» [С. 24]. Многочисленные сады Петер-



бурга на этой «карте» соответствуют садам Нерона, окружавшим его Золотой дом, а главной точкой соприкосновения городов оказывается Эсквилинское кладбище (на Эсквилине располагались целый квартал похоронных дел мастеров, храм и священная роща богини смерти и похорон Либитины, а в более позднее время и дворец Нерона). Таким образом, Рим и Петербург уподобляются друг другу не только пейзажно («жеманные статуи, наследие восемнадцатого века, казались ему <Тептелкину> сияющими солнцами из пентелийского мрамора» [С. 9], но и мистически: фосфорический, мерцающий Петербург, наполненный ведьмами, оборотнями и самоубийцами, – и непарадный, неторжественный Рим кладбищенских окраин. Это уподобление становится еще более ярким благодаря тому, что несколько раз в тексте упоминаются «новые христиане», адепты новой веры. В древнем Риме прибежищем первых христиан как раз и были кладбища и катакомбы.

Не имея реальных, физических точек пересечения, Рим соприкасается с Петербургом типологически: все, что совершалось на заре христианства, на сломе двух эпох, повторяется снова. В главе «Неизвестный поэт и Тептелкин ночью у окна» неизвестный поэт заявляет автору: «Если вы думаете, что мы погибли, то вы жестоко ошибаетесь. Мы особое, повторяющееся явление и погибнуть не можем. Мы неизбежны» [С. 50]. Не случайно поэтому сближение двух макролокусов – Рима и Петербурга, не случайно поэтому alter ego главного героя Тептелкина является утонченный античный поэт Филострат.

Набор городских локусов Ленинграда и Петербурга практически не различается. И в том и в другом городе это будут «дом», «улица», «ресторан», «гостиница», «казенное здание» / «учреждение», «сад» / «парк». Но если в Петербурге локус «дом» может быть реализован как квартира, собственно дом или даже особняк, то в Ленинграде от этого многообразия останется только квартира или даже комната. Вполне естественно, что это предельное сужение локуса связано с социально-экономической ситуацией описываемого в романе периода. Но вместе с тем это и предельное сокращение личного пространства каждого персонажа. Стоит вспомнить роман «Доктор Живаго», где дом никогда не был «своим». Герои этого романа принципиально «бездомны». Герои романа «Козлиная песнь» постепенно теряют сначала дом, а затем и себя. Не случайно неизвестный поэт сводит счеты с жизнью в гостинице «Бристоль».

Схожая ситуация наблюдается и с локусом «сад», первоначально конкретизирующимся в виде доминантной точки Летний

М.В. Яуре

сад или Петергофский парк. Как уже было сказано, эти сады несут в себе отзвук садов античного Рима (эффект усиливают мраморные статуи, украшающие Летний сад). Но ближе к концу романа и регулярный перспективный парк, сад внезапно съезживается до размеров крохотного клочка земли, который удастся выгородить для себя Тептелкину. То же самое происходит и с героями – постепенно широкие, масштабные личности скатываются в мещанство и пошлость. И по мере утраты широты пространства и личности все слабее и слабее просвечивает сквозь ленинградскую повседневность античный Рим.

Локус «учреждение» появляется только в Ленинграде, в Петербурге он лишь намечен в описании Невского проспекта («казенные здания»). Причем разного рода «учреждениями» становятся прежние «дома». Как было отмечено выше, сфера личного сокращается, сфера общественного расширяется.

Отдельно стоит отметить локус «ресторан» (с вариантами «бар» и «чайная»). В Петербурге это место приюта проституток и наркоманов – то, что Д.М. Магомедова и Н.Д. Тамарченко определили как «демонический локус»<sup>5</sup>. В Ленинграде это место пересечения культур, где разговор ведется сразу на всех языках земли (преимущественно на древнегреческом и латыни, причем особо выделяется слово «город»). Именно в ленинградском баре неизвестный поэт читает петербургские стихи. Стихи петербургские, потому что подлинное вдохновение в Ленинграде, оторванном от корней прежних эпох, невозможно.

Локус «улица» един и в Петербурге, и в Ленинграде и представлен вполне в гоголевской традиции: панели заполнены раскрашенными женщинами. По этим улицам мечется неизвестный поэт в поисках Лиды, об этих улицах вспоминают Костя Ротиков и Миша Котиков, здесь они знакомятся с барышнями и уводят их к себе.

Рассмотренная нами система городских локусов романа К. Вагинова «Козлиная песнь» позволяет говорить о противопоставлении двух макролокусов демифологизированного Ленинграда и мифологизированного Петербурга, наследующего традиции античного Рима. Это прослеживается в сокращении границ частных локусов («дом», «сад») и возникновении новых, общественных локусов («учреждение»). Границы городских локусов в ряде случаев маркируются пейзажными описаниями. Иногда городские локусы маркируются названиями доминантных точек города. Встречаются комбинированные обозначения (название + описание).

- <sup>1</sup> *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–26 августа 1966. Тарту, 1966. Цит. по: *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988.
- <sup>2</sup> *Yi-Fu Tuan.* Przestrzen i miejsce / Przetozyf a A. Morawinska. Wstępem opatrzyli K. Wojciechowski. Warszawa, 1987 (*Йи-Футуан.* Пространство и место. Варшава, 1987). Цит. по: *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения. М., 2007. С. 163.
- <sup>3</sup> *Вагинов К.К.* Козлиная песнь // Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. М., 2000. С. 62. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>4</sup> См.: *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.
- <sup>5</sup> См.: *Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д.* Демонические городские локусы в литературе русского символизма // «Слово – чистое веселье...»: Сб. ст. в честь А.Б. Пеньковского. М., 2009. С. 131–143.

Е.Ю. Козьмина

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА  
А. И Б. СТРУГАЦКИХ  
«ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»

В статье проводится сопоставление фантастического романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» с жанровым инвариантом классического исторического романа. Делается вывод о том, что роман Стругацких принадлежит к особой разновидности жанра исторического романа – фантастическому историческому роману.

*Ключевые слова:* Стругацкие, жанровый инвариант, исторический роман, фантастический роман.

Жанр романа «Трудно быть богом» практически не обсуждался в специальной литературе. Сами авторы назвали свое произведение романом, так же обозначает жанр «Трудно быть богом» Е.М. Неелов<sup>1</sup>, а А.А. Урбан и С. Переслегин называют произведение повестью<sup>2</sup>. Уточнения – какой именно тип романа или повести – в работах нам не встретилось.

Представляется, что интересующее нас произведение относится к жанру фантастического исторического романа. Собственно, задача статьи – доказать это положение, попутно отметив отличия фантастического и нефантастического вариантов исторического романа.

Чтобы доказательство было обоснованным и убедительным, необходимо сравнить «Трудно быть богом» с описанным в книге В.Я. Малкиной<sup>3</sup> инвариантом классического исторического романа, а при сопоставлении отметить те особенности, которые возникли в силу того, что роман «Трудно быть богом» является фантастическим.

---

© Козьмина Е.Ю., 2012

Такое сопоставление фантастического произведения с инвариантом классического исторического романа кажется вполне обоснованным. Как заметил Г.И. Гуревич, «сплошь и рядом области фантастики ближе к смежной нефантастической литературе, чем друг к другу»<sup>4</sup>.

Главной особенностью исторического романа В.Я. Малкина считает сочетание историзма и «готического антропологизма». Под историзмом исследовательница, следуя за М.Г. Стеблин-Каменским, понимает «гипотезу нетождества», т. е. «предположение, что психология средневекового человека нетождественна психологии современного человека. То есть историзм появляется не тогда, когда замечается разница в образе жизни, быте и т. п., а тогда, когда осознаются отличия в человеческой психологии»<sup>5</sup>. Историзм в интересующем нас типе романа сочетается с «готическим антропологизмом», т. е. с изображением не только средневекового колорита, но и «этического конфликта и нравственной проблематики».

Другая особенность инварианта исторического романа прослеживается в речевой структуре произведения; здесь должно быть «соединение точек зрения различных эпох» и «присутствие исторической справки»<sup>6</sup> как специальной композиционно-речевой формы.

На уровне сюжетной организации для исторического романа характерны авантюристичность, испытание героя, «соединение тем “войны и любви”», и все это – на фоне кризисной исторической эпохи.

В системе персонажей исторического романа прослеживаются «связь судьбы и позиции главного героя с меняющейся исторической ситуацией; наличие персонажей, противопоставленных друг другу, в качестве представителей разных социально-исторических и культурно-исторических сил»<sup>7</sup>.

Обратимся к роману «Трудно быть богом». Его действие происходит, как и в любом историческом романе, в переломное, кризисное время, время смены власти, государственного переворота, прихода к власти Святого Ордена. В «Трудно быть богом» это еще и условие для испытания теории, которую персонажи называют Проблемой Бескровного Вмешательства. Таким образом решается задача фантастического исторического произведения, которая не ставится нефантастическим вариантом жанра, – определение меры вмешательства в историю.

Проблема Бескровного Вмешательства дискутируется героями анализируемого романа: «Дон Румата горестно усмехнулся. – А пока мы будем выжидать да нацеливаться, звери ежедневно, ежеминутно будут уничтожать людей. – Антон, – сказал дон Кон-

дор. – Во Вселенной тысячи планет, куда мы еще не пришли и где история идет своим чередом. – Но сюда-то мы уже пришли! – Да, пришли. Но для того, чтобы помочь этому человечеству, а не для того, чтобы утолять свой справедливый гнев»<sup>8</sup> [С. 32].

Несогласие дона Руматы с Базисной теорией феодализма и Проблемой Бескровного Вмешательства выражено не только в сюжете и диалогах героев, но и прослеживается в конструировании особых частей повествования. Так, например, во фрагменте размышлений героя во время ночного дежурства, который мы можем определить как несобственно-прямую речь со сближающимися в ней голосами дона Руматы и повествователя, где в то же время в голосе Руматы выделяются обозначаемые кавычками «чужие» мысли, принадлежащие обобщенному образу землянина-коммунара: «С огромной силой он вдруг почувствовал, что никакой он не бог, сберегающий ладонями светлячков разума, а брат, помогающий брату, сын, спасающий отца. “Я убью дону Рэбу”. – “За что?” – “Он убивает моих братьев”. – “Он не ведает, что творит”. – “Он убивает будущее”. – “Он не виноват, он сын своего века”. – “То есть он не знает, что он виноват? Но мало ли чего он не знает? Я, я знаю, что он виноват...”» [С. 106]. Кавычки при оформлении собственной и чужой речи подчеркивают противоположность голосов Руматы и землян-коммунаров друг другу.

Для исторического времени – основного типа времени в историческом романе – свойственны категории случая и необходимости, которые позволяют связать между собой волю героя и уже осуществившиеся исторические события<sup>9</sup>. В романе «Трудно быть богом» особое соотношение этих категорий. Как таковой исторической необходимости в романе нет, здесь изображена история не земная, а инопланетная, а герои не возвращаются в прошлое, а лишь оценивают инопланетное настоящее с точки зрения земного прошлого и будущего. Роль исторической необходимости играет Базовая теория феодализма, которая подвергается в романе экспериментальной проверке. С точки зрения героя – дона Руматы – реальность, в которой он оказывается, не соответствует Базовой теории, и это несоответствие особенно ярко выражено в сопоставлении придумываемых Руматой страниц учебника по истории для арканарских детей будущего и картин реальной жизни Арканара: «“...В конце года Воды – такой-то год по новому летоисчислению – центробежные процессы в древней Империи стали значимыми. Воспользовавшись этим, Святой Орден, представлявший, по сути, интересы наиболее реакционных групп феодального

общества, которые любыми средствами стремились приостановить диссипацию...” А как пахли горящие трупы на столбах, вы знаете? А вы видели когда-нибудь голую женщину со вспоротым животом, лежащую в уличной пыли? А вы видели города, в которых люди молчат, а кричат только вороны? Вы, еще не родившиеся мальчики и девочки, перед учебным стереовизором в школах Арканарской Коммунистической Республики?» [С. 124]. После государственного переворота, осуществленного доном Рэбой, дон Румата иронически заявляет: «В полном соответствии с базисной теорией феодализма... это самое заурядное выступление горожан против баронства... вылилось в провокационную интригу Святого Ордена и привело к превращению Арканара в базу феодально-фашистской агрессии. <...> Последствия этого для Запроливья, а затем и для всей Империи я просто боюсь себе представить. Во всяком случае, вся двадцатилетняя работа в пределах Империи пошла насмарку» [С. 154–155].

Как любое фантастическое произведение XX в., роман «Трудно быть богом» экспериментален. Эксперименту подвергается теория исторического развития, сама история, а главное – человек в этой истории. Антон-Румата говорит: «Это Эксперимент надо мной, а не над ними» [С. 127]. Испытание, которому подвергается землянин-коммунар в Арканаре, формулирует дон Кондор: «Вот что самое страшное – войти в роль. В каждом из нас благородный подонки борется с коммунаром. И все вокруг помогает подонку, а коммунар один-одинешенек – до Земли тысяча лет и тысяча парсеков» [С. 32–33]. «Вхождение» в роль «благородного подонка» происходит систематически и изображается в отношении не только Руматы, но и других персонажей-землян. Уже в эпизоде встречи Руматы с Пашкой (доном Гугом) и Александром Васильевичем (доном Кондором) герой отмечает независимый от его воли автоматизм исполнения роли, которую он играет на планете: «Румата вскочил, едва не опрокинув скамью. Он готов был броситься, обнять, расцеловать его в обе щеки, но ноги, следуя этикету, сами собой согнулись в коленях, шпоры торжественно звякнули, правая рука описала широкий полукруг от сердца и в сторону, а голова нагнулась так, что подбородок утонул в пенно-кружевных брыжах» [С. 29–30]. То же происходит и с Пашкой, и с Александром Васильевичем: «И снова Румата сделал движение броситься и обнять, потому что это же был Пашка, но дон Гуг вдруг подобрался, на толстощекой физиономии появилась сладкая приторность, он слегка согнулся в поясе, прижал шляпу к груди и вытянул губы дудкой.

Румата вскользь поглядел на Александра Васильевича. Александр Васильевич исчез. На скамье сидел Генеральный судья и Хранитель больших печатей – раздвинув ноги, уперев левую руку в бок, а правой держась за эфес золоченого меча» [С. 34]. Следующий важный сюжетный эпизод испытания – попойка с бароном Пампой, во время которой Румата выходит из всех рамок: «Он не мог стать Руматой Эсторским... Но он больше не был и коммунарком. У него больше не было обязанностей перед Экспериментом. Его заботили только обязанности перед самим собой» [С. 81]. Другой эпизод испытания – приход к Кире, во время которого Румата ощутил себя «наглым и подлым хамом голубых кровей» [С. 82]. Завершается испытание после смерти Киры «средневековым зверством» дон Руматы.

Тем не менее это лишь одна из граней испытания героя в романе. В условиях реальной жизни в феодальном Арканаре проверяется личная причастность героя либо к той жизни, которая его окружает, либо к жизни Земли и ее гуманистическим установкам. Сюжет романа выстроен как цепь все усложняющихся испытаний героя на эту причастность. Характерно, что при всем неприятии Руматой истории Арканара он совершает побоище лишь тогда, когда укореняется в Арканаре, обретает семью (Кира), дружескую привязанность к мальчику Уно и барону Пампе, т. е. личную и кровную причастность к жизни Арканара.

Примечательно, что такой выбор совершает не один только Румата. В разговоре по поводу событий в Арканаре дон Кондор, например, укоряет Румату в том, что «надо было убить дон Рэбу. <...> Убить! Похитить! Сместить! Заточить!» [С. 155]. Не случайны и упоминания внесценических персонажей, не выдержавших испытания в роли богов; этих персонажей дон Кондор называет «спринтерами с коротким дыханием» [С. 33].

Таким образом, в соответствии с инвариантом классического исторического романа мы можем отметить в «Трудно быть богом» соединение двух тем – «войны» и «любви», общественной и частной жизни героя.

Использованная в романе циклическая сюжетная схема, основанная на двоemiрии и реализующая сюжет испытания героя, позволяет сопоставить Антона до его работы на другой планете и после. Метаморфоза, произошедшая с героем, выражена косвенно, без внешних изменений («Ничего в нем не изменилось...» [С. 161], при помощи сопоставления испачканных соком земляники (как бы обогранных кровью) рук Антона, что еще раз подчеркивает мысль



о «кровной причастности» героя к чужой жизни и в смысле обретения родства, и в смысле лишения жизни жителей Арканара.

Здесь необходимо сделать отступление, касающееся различия таких жанров, как роман или повесть. Сущностные характеристики жанра повести – циклическая сюжетная схема и «ситуация испытания героя и поступок как результат этического выбора, принцип обратной (“зеркальной”) симметрии в расположении важнейших событий»<sup>10</sup>, казалось бы, как нельзя лучше подходят к «Трудно быть богом». Однако другие признаки повести – «в структуре “события самого рассказывания” – неререфлектируемый его характер, предпочтение временной дистанции, оценочная направленность повествования на этическую позицию героя и возможность авторитетной резюмирующей позиции <...> в аспекте “зоны построения образа” героя – соотнесение героя и его судьбы с известными образцами поведения в традиционных ситуациях»<sup>11</sup> – не являются характеристиками интересующего нас произведения. Напротив, в романе мы видим рефлексизирующего героя, с чьей точки зрения и показаны события, а ценностная неоднозначность его выбора позволяет говорить об отсутствии «образца поведения в традиционных ситуациях». Поэтому правильнее сказать, что «Трудно быть богом» – все же роман, а не повесть.

В этой связи можно говорить и о проявлении в романе такой характеристики классического исторического романа, как соединение историзма и «готического антропологизма» (раскрытие этих понятий см. выше).

Один из важных признаков нефантастического исторического романа – взаимоосвещение исторических эпох. В этом смысле в «Трудно быть богом» важны такие композиционно-речевые формы, как исторические справки и комментарии, которые обычно даются в кругозоре повествователя из времени, близкого автору и читателю. В романе тоже есть такие фрагменты, но они даны в кругозоре Руматы.

Система персонажей в «Трудно быть богом» построена, как в классическом историческом романе. Здесь есть те, кто осуществляет государственный переворот (во главе с доном Рэбой), жители Арканара и земляне-коммунары. Важно отметить тот факт, что герой оказывается одновременно принадлежащим как Арканару (в том числе и государственной знати), так и землянам. В этом проявляется особое строение образа героя в фантастическом произведении, о котором писал Е.Д. Тмарченко: «ее (социально-философской научной фантастики. – Е. К.) центральные герои

находятся в весьма парадоксальном положении: они одновременно принадлежат двум взаимоисключающим мирам, живут на границе между ними»<sup>12</sup>. Такое пограничное положение героя и есть возможность и условие для его испытания, для осуществления им своего этического выбора.

Теперь мы можем подвести некоторые итоги. «Трудно быть богом» – это действительно исторический роман в его фантастическом варианте. «Фантастичность» произведения трансформирует жанр, вносит в него изменения, касающиеся самых разных аспектов.

Так, если в классическом историческом романе чужим для читателя изображается только время, то в «Трудно быть богом» – и время, и пространство. Как и в классическом романе, базовым типом времени является историческое время, однако фантастические исторические романы имеют принципиальное отличие от нефантастического варианта в том, что сюжет в них строится на возможности вмешательства в ход истории. Таким образом решается еще одна задача фантастического исторического произведения, которая не ставится нефантастическим вариантом жанра, – определение меры вмешательства в историю. Это может быть его полный запрет (как в новелле «И грянул гром» Р. Брэдбери), а может быть сознательное изменение истории (роман В. Гиршгорна, Б. Липатова, И. Келлера «Бесцеремонный роман»). Промежуточные варианты допускают стимулирование истории, как в «Конных варварах» Г. Гаррисона или в «Трудно быть богом», или незначительные изменения в истории под строгим контролем, как в «Патруле времени» П. Андерсона.

Экспериментальность фантастического исторического романа основывается на испытании идеи и человека; при этом выбор героя оказывается неоднозначным, не соответствующим каким-либо традиционным образцам.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
- <sup>2</sup> См., например: Урбан А.А. Фантастика и наш мир. Л., 1972; Переслегин С. Возвращение к звездам: Фантастика и эволюция. М., 2010.
- <sup>3</sup> Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002.
- <sup>4</sup> Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике. М., 1983. С. 39.
- <sup>5</sup> Малкина В.Я. Указ. соч. С. 17.

Жанровая специфика романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом»

- <sup>6</sup> Там же. С. 74.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Здесь и далее ссылки на роман «Трудно быть богом» даются по изданию: *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Трудно быть богом: Роман. Понедельник начинается в субботу. Второе пришествие марсиан: Повести. М.: Текст: ЭКСМО, 1997. С. 5–162. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>9</sup> *Тамарченко Н.Д.* Историческое время // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 88.
- <sup>10</sup> *Тамарченко Н.Д.* Повесть прозаическая // Там же. С. 169.
- <sup>11</sup> Там же. С. 169–170.
- <sup>12</sup> *Тамарченко Е.Д.* Мир без дистанций // Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 101.

### ОБ ОДНОМ СЛОВСОЧЕТАНИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Статья посвящена анализу употребления словосочетания *плюнь на...* в русской поэзии XVIII – начала XIX в.

*Ключевые слова:* А.С. Пушкин, русская поэзия XVIII в., словосочетание *плюнь на...*, прямое и переносное значение, каламбурное употребление.

Речь пойдет об одном словосочетании, унаследованном Пушкиным от древнерусской литературы и литературы XVIII в., – точнее, о комплексе мотивов, выражаемых формулой *плюнь на...*<sup>1</sup>. Все словари русского языка дают примерно одинаковый комплекс значений этого выражения: в прямом смысле – «выбросить изо рта слюну»; в переносном – «полностью пренебречь кем-, чем-нибудь, перестать обращать внимание на кого-нибудь, что-нибудь; оставить, бросить, покинуть кого-, что-нибудь, надоевшее, неприятное, ненужное»<sup>2</sup>.

В случае реакции, выражаемой словосочетанием в прямом значении, – это *действие*; в случае же ответа, выраженного переносным значением, – это, наоборот, отказ от действия как проявление высшей степени брезгливости, по сути, мощный перформатив. В переносном значении это проявление философии «золотой середины», равнодушия к хвале и клевете, высшего презрения к чему-то. Своей амбивалентностью, возможностью выразить презрение разными способами – как действием, так и гораздо более высоко ценимым отказом от действия – формула *плюнь на...* оказывается близка поведенческому стандарту русского человека и нравится русской литературе. Характерно, что именно ее употребляет Ф. Петровский для перевода на русский язык римских сатир Персия:

---

© Довгий О.Л., 2012

Без толку брось подставлять толпе свои жадные уши.  
*Плюнь ты на лживую лесть, прогони подхалимов корыстных...*<sup>3</sup>

Словарь древнерусского языка отмечает случаи употребления этого выражения уже в XII в.<sup>4</sup> В Древней Руси особенно популярными оказываются сюжеты, где на первый план выходит прямое значение выражения: либо изгнание беса посредством плевания: «...яко едина прилежная молитва может такового беса изгнать храпанием и *плеванием* молящегося» (Ефр. Корм., 734. XII в.), либо исцеление слепого с помощью слюны Христа: «*Плюновеньем* от рода слепого исцелив» (Правила, 192. XV в.). В «Житии протопопа Аввакума» встречаем примеры возможности двойного толкования действия: «А што много говорить? *Плюнуть на действо то и службу ту их*, да и на книги те их новоизданныя, – так и ладно будет!»; «Чли в наказе: Аввакума посадить в землю в струбе и давать ему воды и хлеба. И я сопровит тово *плюнул* и умереть хотел, не едши, и не ел дней с восьмь и больши, да братья паки есть велели».

Начиная с XVIII в. словосочетание приобретает особую популярность, что немедленно отражается в литературе. Петр I часто выражал свой гнев, нетерпение непосредственно действием, чему есть многочисленные свидетельства, например: «Петр слушал-слушал хвастуна, наконец, не вытерпел и, плюнув ему прямо в лицо, молча отошел в сторону»<sup>5</sup>.

У Феофана Прокоповича в послании «К сочинителю сатир» дан образец выражения философского взгляда на происки недоброжелателей с помощью непрямого значения формулы:

*Плюнь на их грозы. Ты блажен трикраты.  
Благо, что бог дал ум тебе здравый...*

Феофану вторит его верный сподвижник Кантемир, в чьих сочинениях формула встречается многократно, особенно часто в переносном значении:

Что щеголь, скупец, ханжа и таким подобны  
Науку должны хулить, – да речи их злобны  
Умным людям не устав, *плюнуть на них* можно...  
(Сатира I. «На хулящих учения. К уму своему»)

...Знает он, что с пива те славные остатки,  
Да *плюет на то*, когда не, как пиво, сладки...  
(Сатира II. «На зависть и гордость дворян злонравных...»)

О.Л. Довгий

Кантемир использует и прямое значение формулы *плюнь на...*, показывая, что есть ситуации, когда такой тип поведения не просто извинителен, но является самым правильным:

Если ж кто вспомнит тебе граждански уставы,  
Иль естественный закон, иль народны нравы –  
*Плюнь ему в рожу*, скажи, что врут околесну...  
(Сатира I. «На хулящих учения. К уму своему»)

Таким образом, от петровского времени – фактически от самого Петра – русская литература получает очень важный рецепт слова и дела. Феофан и Кантемир вооружают русских писателей примером философского, презрительного отношения к проявлениям всякого рода злых нравов и дают меткое словесное оружие. Формула продолжает жить как в языке, так и в литературе – причем в разных жанрах.

В.К. Тредиаковский в ранних стихах дает практический совет, как бороться с морской болезнью:

*Плюнь на скуку*  
Морску скуку...  
(«Песенка...»)

Презрение к опасности, отвага должны прийти на помощь путешественнику в морское путешествие – активизация переносного значения налицо.

Ломоносов в «Гимне бороде» употребляет словосочетание в насмешливо-презрительном смысле:

Дураки, ввали, проказы  
Были бы без ней безглазы,  
Им *в глаза плевал бы* всяк...

обыгрывая простонародное выражение: «Иной плюнул бы в глаза, ин плюнет в бороду».

Большим любителем этой формулы был А.П. Сумароков. Его творчество – настоящая лаборатория по проверке разнообразных оттенков ее смысла (и русская поэзия не пройдет мимо его находок). Вот словосочетание в прямом значении:

Борей мой дует,  
Борей мой плюет...  
(«Феб и Борей»)

но переносное привлекает Сумарокова гораздо больше:

Судья ей говорил: «*Плюнь на эту кручину;*  
Стал свет таков, всегда приложат половину».  
(«Эпиграмма», 1756)

О р о н т . *Плюнуть на амбицию*: пускай господин Филатьевич зачнет нам малевать Гименея («Тресотиниус»)  
Д ю л и ж . *Плюнь на него*, господин Критициондиус («Чудовищи»).

В комедии «Чудовищи» встречается и пример игры со значениями:

А р л и к и н . Ты бы на него *плюнула*.  
Ф и н е т т а . На эдакую дурную рожу *плевать* гадко. Скажи-тка лучше, ходил ли ты туда, куда тебя послали?

Арликин советует Финетте проявить презрение, равнодушие к навязчивому поклоннику, а Финетта понимает выражение в буквальном смысле, отчего возникает комический эффект.

А.Н. Радищев в речи крестьянина субстантивирует выражение: «Видно, барин, – говорил он мне, улыбаясь и поправляя шляпу, – что ты на Анютку нашу приварился. Да уж и девка! Не одному тебе она нос утерла... Всем взяла... На нашем яму много смазливых, но перед ней все *плюнь*» («Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Едрово»).

Г.Р. Державин использует выражение в переносном значении для утешения друга, не забывая и любимое слово Феофана «супостат»:

Что ж ты стоишь так мало утешен?  
*Плюнь на твоих лихих супостат*.  
(«Весна»)

Из приведенных примеров можно сделать вывод о жанровой среде обитания формулы: выражение, включающее столь низкое слово, не поднимается выше комедии.

Пушкин подхватывает формулу во всем многообразии употреблений; не забывает привычные значения и добавляет свои<sup>6</sup>. В творчестве Пушкина словосочетание *плюнь на...* чаще всего используется для описания отношений индивидуума (в большинстве случаев поэта) и толпы. Со стороны толпы (критики, литературной

О.Л. Довгий

черни) большинство плевков в сторону поэта и его произведений не фигуральные, а реальные:

*И плюет на алтарь, где твой огонь горит...*  
(«Труд»)

*Дует, плюет на меня...*  
(«Бесы»)

(Здесь Пушкин явно апеллирует к приведенной выше басне Сумарокова про дующего-плюющего Борю; причем особый интерес представляет направление плевка. В древнерусской литературе плюют на беса в целях изгнания, а у Пушкина вконец обнаглевший бес присваивает себе это действие и плюет на лирического героя стихотворения.)

В предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» Пушкин вспоминает, как «увенчанный, первоклассный отечественный писатель (И.И. Дмитриев – О. Д.) приветствовал сей первый опыт молодого поэта следующим стихом:

Мать дочери велит на эту сказку плюнуть».

Реакция Пушкина и его героев – ответный плевок.

В прямом значении у Пушкина это словосочетание, как правило, является знаком злости, досады и служит сигналом к какому-то новому проявлению активности:

*Плюнул царь: «Так лих же: нет»...*  
(«Сказка о золотом петушке»)

Царь не согласен уступить девицу – шамаханскую царицу и готов драться. Есть у Пушкина и совет отказаться от совершения этого действия:

*Не плюй в колодец, милый мой.*  
(«Вот перешед чрез мост Кокушкин...»)

В случае употребления выражения в переносном значении, наоборот, – сигнал отказа от действия и выражения отвращения, безразличия, пренебрежения:



Такие смутные мне мысли все наводит,  
Что злое на меня уныние находит.  
*Хоть плюнуть* да бежать...  
(«Когда за городом задумчив я брожу...»)

В данном случае налицо совмещение прямого и переносного значений; не исключено, что герой и реально плюнет, но главный плевков все-таки фигуральный: бежать.

У Пушкина находится и синоним для выражения «плюнуть на что-то». В письме к М.П. Погодину от 19 февраля 1828 г. Пушкин дает адресату совет, как себя вести с нечистоплотными журналистами, и для убедительности обращается за поддержкой к поэту XVIII в., перефразируя его строчку: «Печатайте ваше возражение, если вы думаете, что *Северная пчела* того стоит, а я не вмешиваюсь, ибо мое правило: не трогать чего знает... – А вы, любезный Михайло Петрович, утештесь и, как говорит Тредьяковский, *плюньте на суку Северную пчелу*». Этот прием дает Пушкину возможность обругать «Северную пчелу» «сукой» как бы устами Тредиаковского и усилить впечатление употреблением известной поговорки, где грубое слово заменено эвфемизмом «чего знает». Таким образом, журнал Булгарина оказывается охарактеризованным очень однозначно (работают на эту прозрачную характеристику и пушкинские слова: «иль в Булгарина наступишь»). Употребление Пушкиным выражения *плюнь на...* (с опорой на XVIII в. и с добавлением перифразы известной поговорки) является манифестацией его брезгливой и пренебрежительной позиции в отношении литературных противников.

В письмах Пушкина словосочетание встречается неоднократно: «Ты, Дельвиг и я можем все трое *плюнуть на сволочь* нашей литературы – вот тебе и весь мой совет» (Л.С. Пушкину, 13 июня 1824 г.); «Ольдекоп, мать его в рифму, надоед! *Плюнем на него* и квит» (П.А. Вяземскому, 29 ноября 1824 г.). Встретим этот совет и в стихах – причем мотив будет усилен каламбурным употреблением выражения, игрой на прямом и переносном значении:

Как уморить Курилку моего? Дай мне совет –  
«Да... *плюнуть* на него».  
(«Как, жив еще Курилка-журналист...»)

Такой же реакции заслуживают от Пушкина и всякого рода житейские неприятности: «У меня большие хлопоты по части

О.Л. Довгий

Болдина. Через год я *на все это плюну* – и займусь своими делами» (Н.Н. Пушкиной, 14 июля 1834 г.); «Дай бог тебя видеть здоровою, детей целых и живых! Да *плюнуть на Петербург*, да подать в отставку» (Н.Н. Пушкиной, 18 мая 1834 г.). И Дельвигу дает такой рецепт обращения с людьми: «Люди сиречь дрянь. *Плюнь на них* да и квит» (2 марта 1827 г.). В творчестве присутствуют те же настроения: реакция на житейские неприятности – тоже плевков, но фигуральный:

Франц. Он меня наследства лишит..  
Альбер. А *ты плюнь* – тебе же будет легче.  
(«Сцены из рыцарских времен»)

Таким образом, данный рецепт пренебрежительного отношения к житейским и литературным неприятностям и всевозможным противникам, выраженный словосочетанием *плюнь на...*, служит Пушкину надежным щитом.

Формула активно живет в литературе и после Пушкина. Но это уже тема другой статьи.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Все выделения курсивом сделаны автором. – О. Д.
- <sup>2</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. член-кор. РАН О.Н. Трубачева. Т. III (Муза–Сят). СПб.: Азбука, 1996; Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. П–Я. М.: Изд-во ЛКИ, 2010; Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 10 (Н–Наятися). М.: Наука, 1983.
- <sup>3</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 15 (Персть–Подмышка). М.: Наука, 1989.
- <sup>4</sup> Персий. Сатиры / Пер. Ф.А. Петровского // Римская сатира. М., 1957. Кн. IV, ст. 50–52.
- <sup>5</sup> Ключевский В.О. Исторические портреты. М., 1991.
- <sup>6</sup> Словарь языка Пушкина. Т. 3. О–Р. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1959; Шоу Дж.Т. Конкорданс к стихам А.С. Пушкина. Т. 2. О–Я. М., 2000.

Т.Г. Шеметова

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ  
В МИФАХ О ПУШКИНЕ И БРОДСКОМ

Основная цель данной статьи – проследить механизмы формирования мифов о Пушкине и Бродском как инвариантов мифа о поэте № 1 – личности, наиболее авторитетной в контексте национальной культурной парадигмы и современной интеллектуальной истории. Материалом служат художественное творчество поэтов, мемуары о них. В результате делаются выводы о влиянии мифологизированных образов поэтов на национальный менталитет.

*Ключевые слова:* Пушкин, Бродский, современный миф, историческая память.

*Однажды, в начале 80-х, Белла Ахмадулина была в Америке в числе других советских писателей приглашена на прием к президенту Рейгану. Он спросил ее: «Кто из ныне живущих в России поэтов – лучший?» Она ответила: «Лучший российский поэт живет не у нас, а у вас – Иосиф Бродский». Кто-то из советской делегации спросил ее, не боится ли она, что ее ответ попадет в газеты и у нее будут неприятности, ибо Бродский считался у нас предателем родины, высланным за границу. Белла улыбнулась: «Боюсь, ужасно боюсь, но все-таки Бродский – лучший!»*

*Архив газеты «Молодежь Эстонии»*

Т.Г. Шеметова

- *Продолжаете ли вы свои изыскания? Не попадалось ли вам в Америке тайных записок Бродского?*
- *Я продолжаю, но не изыскания. «Тайные записки» Бродского пока не попались. Пришлют – опубликую. Но при условии, что не подделка.*

Интервью с автором «Тайных записок Пушкина» М. Армалинским в журнале «Дантес»

Социальная и историческая значимость мифа не подвергается сомнению: на нем может основываться структура знания целой цивилизации. По мысли Ю.В. Шатина, его семиотическое своеобразие в том, что «в мифе нет противопоставления диахронии и синхронии, миф панхроничен, события мифа происходили где-то и давным-давно, но они регулярно повторяются здесь и сейчас»<sup>1</sup>. Поэтому, безусловно, миф становится одной из категорий сознания, интересующих современную интеллектуальную историю, которая, в трактовке Л.П. Репиной, изучает «конкретные способы концептуализации окружающей природы и социума»<sup>2</sup>.

Анализ механизмов формирования современных мифов о Пушкине и Бродском во взаимосвязи с обстоятельствами, их породившими, как нам представляется, вполне в духе современной парадигмы культурно-интеллектуальной истории. Такие категории мифа, как универсализм, схематизм, продуктивность (порождение новых мифологем), позволяют некоторым фигурам истории сохраниться в исторической памяти и делают возможным возвращение влияния того или иного мифа в сферу общественного сознания.

Субъекты мифа – культурные герои нового времени – диктуют моральные традиции, составляющие основу того, что принято называть «душой народа». Это имеет непосредственное отношение к тому, что можно назвать реактивацией исторической памяти, связанной с проблемой исторического воображения как базового уровня исторического сознания. С другой стороны, историческая память не только актуализирована, но и избирательна – она нередко делает акценты на отдельные события, игнорируя другие. Поэтому, по-видимому, историческая память и историческая правда (идеологически ответственное повествование) не тождественны. Наглядным примером могут служить тексты, помещенные в эпи-

граф этой работы. В первом случае – идеологически ответственное высказывание Б. Ахмадулиной, свидетеля событий (со-бытие с «лучшим российским поэтом»), во втором – осознанное мифотворчество М. Армалинского, создателя фикциональных «Тайных записок Пушкина».

Существование социокультурных мифов не ставится под сомнение – очевидно, что мифотворчество не является привилегией только древних эпох. Изучение современных мифов, однако, началось не так уж давно. Пушкинский миф в ряду других отечественных мифов занимает особенное место хотя бы потому, что из всех других «литературных» и даже других персонализированных мифов он единственный принципиально «национальный» (общенародный), выросший в сознание на уровне стереотипической схемы. В похожую ситуацию вступает миф о Бродском.

В сознании многих Иосиф Бродский предстает в ипостаси мифологического существа – либо бога, либо антигероя в зависимости от установки. По мысли В. Куллэ, «реальная полемика раскручивается не вокруг Бродского-поэта, а вокруг Бродского-мифа, точнее – того мифа о Бродском, который зародился еще в советском самиздате <...> он одновременно становится мучеником и стоическим героем, жрецом чистого искусства и воплощением абсолютного Зла, последним имперским поэтом и первым поэтом Провинции»<sup>3</sup>.

Популярность не столько поэзии, сколько мифа о Бродском подтверждается наличием «общих мест» мифа, которые естественно подхватываются массовым сознанием и находят свое отражение в громких интернетовских заголовках: «Бродский и Солженицын», «Бродский и война», «Бродский требует жертв», «Кто сделал биографию “рыжему”?» и т. д. С другой стороны, неоднократное сближение имен Пушкина и Бродского можно наблюдать в недавно вышедшей книге Я. Гордина «Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел», в заглавии которой отражается мысль исследователя о жизнотворчестве писателя и основном сюжете его лирики – поединке со смертью. Сравнение с Пушкиным, которое предпринималось и до него, Я. Гордин не считает ни кощунственным, ни комплиментарным, поскольку осознает эти фигуры как «элементы одной системы»<sup>4</sup>. Осознание творимой судьбы, «величия замысла» не делают поэта «человеком поэты», играющим «в гения». Напротив, согласно Гордину, это осознание глубоко личное, интровертное, по мере сил защищающееся от внешнего воздействия. Но как в случае с биографией Бродского, которую ему в свое время «сделали»

(Ахматова), так и с памятью о нем происходят не зависящие от его личной воли метаморфозы. Миф, как правило, «претерпевается», по выражению М. Виролайнен, а не создается самим субъектом. Но чтобы превратиться в миф, личная история должна быть пережита и осмыслена субъектом.

Именно он – создатель своей неповторимой индивидуальности, ставшей для большого числа реципиентов мифогенной субстанцией, сохраняющей и после смерти энергетику живого объекта, генерирующей возможность продолжения диалога с ним и желание разгадать тайну его личности. В мифе, по мысли М. Элиаде, всегда присутствует сакральный, мистический момент, «экстатический опыт». С другой стороны, нельзя не согласиться с Е. Мелетинским в том, что миф значительно упрощает сложное в целях гармонизации и регламентации знания.

Марина Загидуллина в книге «Миф о Пушкине»<sup>5</sup> впервые поставила вопрос о выявлении механизмов процесса «врастания» писательского мифа в национальное сознание и сформулировала следующие вопросы:

- почему именно он, а не другие;
- как формировался стереотипический план восприятия его творчества;
- какие черты включает в себя мифологический образ Поэта № 1.

Попробуем использовать их как схему для выявления современного «Поэта № 1». С одной стороны, всегда существовал ряд сомнений в правах именно Бродского на это место. Можно апеллировать к «деконструкции» его поэзии А. Солженицыным и Н. Коржавиным или вспомнить, что, по мнению некоторых, на этом месте мог оказаться, например, В. Высоцкий. В свое время Пушкин представлялся слишком несерьезным, легкомысленным и анекдотичным автором, что казалось не соответствующим высокому статусу «Национального поэта» (ср. удивление Е. Баратынского тем, что Пушкин оказался «мыслителем»). Очевидно, что возвышение Бродского на фоне бесконечных сомнений в его «правах» также представляется весьма неоднозначным и даже парадоксальным. Есть и некоторые различия. Пушкин оказался общепризнанным (как в глазах элиты, так и в глазах «третьей публики») королем поэзии. Тогда как миф о Бродском на сегодняшний день устоялся преимущественно в сознании интеллигенции. Она и является основным распространителем и потребителем данного мифа.

Размышляя о «пушкинском феномене», С.А. Фомичев сформулировал самое очевидное его объяснение: русская литература

была ведущим культурным явлением русской жизни – у ее истоков стоял Пушкин, что и определило уникальность его места в национальном сознании<sup>6</sup>. Пушкин выступил «пророком» нормы, т. е. грядущего развития языка. «Инстинктивное» согласие с пушкинским пророчеством обеспечило ему признание при жизни современниками. Бродский – также создатель новой поэтической нормы (не подцензурной в отличие от Евтушенко, Вознесенского и др.) и теории творящей природы языка, инструментом которого является поэт. Можно выделить самые приблизительные черты этой новой нормы (индивидуального стиля): метафизика, внешняя жесткость и скрытая патетика, культурные реминисценции, обценная лексика, анжабеманы, интеллектуальность.

По мысли Я. Гордина, он «резче, чем кто бы то ни было, обозначил рубеж», «качественный рывок»<sup>7</sup> в литературе второй половины XX в. Свобода Бродского от влияния советской и постсоветской культурной ситуации аналогична пушкинской «тайной свободе» и от царя, и от декабристов. У Бродского большое количество «прозрачных» текстов, которые могли бы стать хрестоматийными. При школьном анализе стихотворения «Я вас любил» Пушкина и шестого сонета из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Бродского ученики, как правило, отдают предпочтение стихотворению Бродского. Привлекают их необычное сочетание различных лексических пластов, смелость обращения с хрестоматийным первоисточником, большая психологическая достоверность изображаемых эмоций.

Понятно, что стереотипическое восприятие поэта как «великого» формируется путем его канонизации: школьного изучения, установления памятников, создания музеев и т. д. В свое время установление памятника Пушкину в Москве стало одним из важнейших культурно-исторических событий конца XIX в. С другой стороны, всякая «канонизация», а особенно школьная, несет в себе угрозу уничтожения эстетической феноменальности текстов. М. Загилулина, говоря о пушкинском мифе, указывает, что наряду со стереотипизацией восприятия поэта всегда оставался «непрочитанный» Пушкин, т. е. каждому носителю «стереотипических формул» было известно: весь Пушкин ему неизвестен. «Темная» зона непрочитанного Пушкина формировала пиетет – Пушкин пишет просто и ясно, но есть его «потаенные» произведения, или произведения, смысл которых недоступен.

У Бродского, напротив, среди «недоступных» для массы стихов встречаются «доступные». Л. Лосев в книге «Иосиф Бродский.

Опыт литературной биографии» показал, как рождался, развивался и формировался миф о поэте, как менялось отношение к Бродскому в обществе, в интеллигентских кругах. «Ведь когда-то его стихи считались эстетскими и суперноваторскими. Новаторскими до нечитабельности. Любовь к поэзии Бродского еще в начале восьмидесятых считалась верхом снобизма»<sup>8</sup>. В силу сознательной установки на «обособленность», связанность строк «не логикой, а движением души»<sup>9</sup>, Бродскому меньше, чем Пушкину, угрожает утрата эстетической феноменальности, которая мешает, например, В. Высоцкому достигнуть статуса великого национального поэта: присутствие элемента «массовости» снижает в сознании многих значимость его поэзии.

Сейчас интеллигенция активно включилась в пропаганду наследия Бродского в массах. Один из видов канонизации Бродского – создание памятников: З. Церетели, Г. Франгуляна, К. Симуна. По мысли Загидулиной, оформляясь в элитных кругах, миф о национальном Поэте «сползает» в низовые части общества. Этот процесс наглядно демонстрирует скульптура Церетели, симметрично разделенная на две части: лагерную и «нобелевскую»; памятник Франгуляна решен в виде формы для литья с зеркальным отражением на обратной, вогнутой, стороне; голова Бродского, прикрепленная к чемодану, работы Симуна теряется среди других «камерных» скульптур в дворике филологического факультета СПбГУ. Перевоплотившись в «твердую вещь», как и было предсказано в его стихотворении «Aege regennius», Бродский продолжает нелицеприятный диалог-спор со своими читателями. Если Пушкин надеется «долго быть любезен народу», то Бродский рассчитывает на длинную «в веках борозду», не собираясь «ржаветь живей». Победа Бродского в таком серьезном испытании его творчества, как канонизация, связана с неисчерпаемостью эстетического содержания его произведений.

Принцип рутинизации вполне прослеживается в случаях с Пушкиным и с Бродским: происходит редукция «многомерного» мифа, приведение его к четкой схеме. Омифотворение какого-либо «героя» возможно во все времена, но особенно усиливается этот процесс в кризисные эпохи, когда становится необходим обновленный язык. Здесь особенно важна харизма носителя мифа, «сюжетность» его биографии. Культурной парадигмой жизни писателя для русского самосознания является биография Пушкина.

Ср. **Пушкин:** Лицей – «побежденный учитель» Жуковский – петербургская слава – южная ссылка – утаенная любовь – северная



ссылка – мирный договор» с Николаем I – женитьба на Натали – нагаданный гадалкой «белый человек» Дантес – дуэль и мученическая смерть.

**Бродский:** самовольный уход из школы – работа в геологических экспедициях – «учитель величия» Ахматова – петербургские кружки – признание первым поэтом в своей среде – суд за «тунеядство» – несчастная любовь к Марине Басмановой – друг-соперник Бобышев – выдворение за границу – Нобелевская премия – мировое признание – смерть и вечный покой в Венеции.

Процесс мифологизации включает в себя в качестве одного из этапов демифологизацию, которую можно рассматривать как часть антиутопического сознания XX в. Созидание литературных и культурных «памятников» (мифологизация личностей писателей) и своевременное переосмысление их можно понимать как составляющие эволюции человеческого сознания. Памятник необходим как память о прошлом, как гарант сохранения ценностей человеческой культуры. Но он же, превращая социокультурный миф о писателе в безапелляционный культ его личности, может являться разрушающей и подавляющей силой. Пушкинский Медный всадник, скачущий за бедным Евгением, – пример такого подавляющего свойства «кумира», «бронзового истукана». Негативным влиянием на общественное сознание может обладать сначала мифологизированная, а впоследствии канонизированная личность писателя.

Крушение идеологемы «Пушкин», сложившейся в советскую эпоху, по мнению Ч. Гусейнова<sup>10</sup>, означало и конец советской эпохи. Роль детонатора сыграла книга А. Синявского «Прогулки с Пушкиным», обсуждение которой в «Вопросах литературы» стало последним крупным литературным мероприятием, объединившим на одной арене представителей всех наличных идейных направлений. Аналогичное значение в свое время имела мифологема возвращения Бродского на родину в 90-е годы, которое могло сыграть немаловажную роль в свете истории создающегося на его глазах государства.

В свое время Николай I, вступая на трон, срочно вызвал из Михайловской ссылки Пушкина, признал его «умнейшим человеком России», окружил славой, всенародной любовью. Ср. описание всенародной любви в интерпретации Т. Толстой: «Иосиф, Вы поедете в Россию?» – «Я там никому не нужен». – «Не кокетничайте! Вам там проходу не дадут. Вас будут носить на руках – вместе с самолетом. Толпа навалится, снесет Шереметьевскую таможню и пронесет вас до Москвы на руках с песнями. Или до Петербурга.

Хотите – на белом коне”. – “Вот потому и не хочу. Да и мне там никто не нужен”»<sup>11</sup>.

В книге Я. Гордина «Рыцарь и смерть» рассказано о присвоении поэту звания Почетного петербуржца, прижизненной конференции, посвященной ему, проходившей в Аничковом дворце (место, куда Николай I настойчиво приглашал Пушкина в последние дни его жизни), явной личной заинтересованности первого мэра Санкт-Петербурга А. Собчака в приезде поэта, предоставлении государственной резиденции на Каменном острове (аналогия: предсмертное «островное пророчество» – «Каменноостровский цикл» Пушкина о духовной свободе) – сгущение трагических «знаков», которое не мог не почувствовать поэт. И в очередной раз отказаться от того, чтобы ему «делали» судьбу.

Единственная власть, которую, как известно, признавал над собой Бродский, была власть языка. В данном случае отказ от поступка есть поступок, свидетельствующий об исторической памяти поэта, о попытке «избежать тавтологии», о той особенности творческого поведения Бродского, которую формулирует В. Тюпа: «Бродский настаивает одновременно на “частности человеческого существования”, что предполагает “ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности” и на его при-частности»<sup>12</sup>. Причастность к событиям, происходившим в России, не позволила поэту оказать на них непредсказуемое влияние путем возможной общественной манипуляции мифом о его личности: все, что нужно, уже было сделано его текстами. Такое поведение способствует «реонтологизации искусства путем возлагания на себя ответственности перед онтологическим самодвижением жизни: в ипостаси языка, в ипостаси равнодостоинного автору читателя и, наконец, в ипостаси культурной традиции»<sup>13</sup>.

Сюжет мифа упрощает представление о личности поэта, но вместе с тем делает эту личность влиятельной, способствует культурному диалогу с ней. Этот редуцированный сюжет и представляет собой сюжет мифа, который, как показывает судьба пушкинского мифа в XX в., является одним из важных генераторов энергии литературного, а вместе с тем и культурного процесса. Каждый значимый этап биографии культурного героя становится мифологемой, многократно отрефлектированной в научных и изображенной в художественных текстах. Это позволяет нации осмысливать свою историю не только с помощью анализа социальных факторов, но и с помощью реактивации исторической памяти, персонифицированной в фигурах, повлиявших на ее менталитет.

- <sup>1</sup> *Шатин Ю.В.* Миф и символ как семиотические категории // Язык и культура. Новосибирск, 2003. С. 8.
- <sup>2</sup> *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003. С. 4.
- <sup>3</sup> Цит. по: *Шохина В.* Певец империи и провинции. К юбилею поэта, которого любят не все // Музей Иосифа Бродского в интернете. URL: <http://br00.narod.ru/10660123.htm> (дата обращения: 15.11.2011).
- <sup>4</sup> *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010. С. 190.
- <sup>5</sup> *Загидулина М.В.* Пушкинский миф в конце XX в. Челябинск, 2001.
- <sup>6</sup> Там же. С. 5.
- <sup>7</sup> *Гордин Я.* Указ. соч. С. 190–191.
- <sup>8</sup> *Шенкман Я.* Бродский требует жертв // Новая газета. *Ex libris*. URL: [http://exlibris.ng.ru/subject/2006-09-07/1\\_brodsky.html](http://exlibris.ng.ru/subject/2006-09-07/1_brodsky.html) (дата обращения: 21.11.2011).
- <sup>9</sup> *Гордин Я.* Указ. соч. С. 28.
- <sup>10</sup> *Гусейнов Г.Ч.* Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. М., 2003. С. 26.
- <sup>11</sup> *Толстая Т.* Памяти Бродского // Толстая Т.Н., Толстая Н.Н. Сестры: Сборник. М., 1998. С. 183.
- <sup>12</sup> *Тюпа В.* Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 14.
- <sup>13</sup> Там же. С. 17.

М. Ким

БРАК И СЕМЬЯ  
У В. РОЗАНОВА И Д. МЕРЕЖКОВСКОГО  
(ДВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
«КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ»  
И «АННЫ КАРЕНИНОЙ» Л. ТОЛСТОГО)

В статье рассматриваются концепции пола и брака в творчестве В.В. Розанова и Д.С. Мережковского, отправной точкой для формирования которых стали произведения Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и «Крейцерова соната», а также религиозно-философские дискуссии 1900-х годов.

*Ключевые слова:* Розанов, Мережковский, Л. Толстой, брак, пол, христианство, Религиозно-философские собрания.

Проблема брака и семьи для Розанова и Мережковского была одной из центральных. Оба автора обращали внимание на произведения Толстого, поднимающие эти вопросы. Трактовки произведений великого писателя отражали разные взгляды Розанова и Мережковского. Хотя многие ученые исследовали творчество этих двух философов, работы, которая бы сравнивала их мнения о браке и семье, пока не существует. Наша задача – сравнить их мысли с помощью анализа интерпретаций ими «Крейцеровой сонаты» и «Анны Карениной».

Первая встреча Розанова и Мережковского случилась в доме у Розанова в 1897 или 1898 г.<sup>1</sup> В то время Розанов был уже хорошо известен петербургской интеллигенции своим радикальным мнением о браке. Особенно остро два философа спорили о традиционных христианских ценностях, включая вопросы брака и семьи, на Религиозно-философских собраниях. К примеру, Розанов писал в своей статье «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира», что темами Религиозно-философских собраний, которые в 1902–1903 гг. волновали своих участников, были вопросы о духе и плоти,

---

© Ким М., 2012

«христианской общине» и общественности в широком смысле, т. е. об отношении церкви и искусства, брака и девственности, Евангелия и язычества<sup>2</sup>.

Как известно, Розанов критиковал христианство как религию бесплотной духовности, и суть его критики касалась Христа. Именно поэтому современники Розанова часто сравнивали его с Ницше, а на Религиозно-философских собраниях его радикальное мнение о христианстве часто сталкивалось с противоположными мнениями других участников. Причина того, что доклады Розанова вызывали горячие споры, состояла в особенностях русской философии. Одна из них – воздействие религии на философскую мысль. Что касается европейских стран, то начиная с эпохи Возрождения для философии в них была характерна определенная степень свободы от религии. Русской же философии XIX – начала XX в. была присуща глубокая связь с православием<sup>3</sup>. В связи с этим члены Религиозно-философских собраний пытались искать компромиссы между христианством и миром или между церковью и настоящей жизнью.

Мережковский в своем докладе «Гоголь и отец Матвей» говорил о «совместимости» церкви и искусства, представленного творчеством Гоголя. По его мнению, вполне возможно слушать и читать Евангелие и в то же время зачитываться «Ревизором» и «Мертвыми душами», искренно смеясь над персонажами. Розанов же в своем докладе «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» совершенно опроверг мнение Мережковского, считая христианство противоположным миру.

С его точки зрения, поскольку сам Христос в христианстве имеет самую большую ценность, ничто не может занять центральное положение вместо него. Но после пришествия его радость, сладость и уютность сего мира, все, украшающее нашу жизнь, к примеру, искусство, литература, семья и т. д., – потеряло оживление, осталось «куклами» вокруг него. Одним словом, Розанов отказывается от возможности сосуществования христианства и мира. Поэтому и «трагедией» Гоголя он считает не то, что писатель занимался «литературой» как христианин, а то, что он «со страстью» занимался литературой, внимательно глядя на Иисуса.

Таким образом, как мы видим из интерпретаций гоголевских произведений, авторы высказывают разные мысли об отношении к искусству и христианству. Какими же тогда каждый из них видит брак и семью?

Поскольку философскому размышлению о некоторых проблемах иногда предшествуют литературные образы, отправной точкой

М. Ким

серьезных обсуждений проблем пола, любви и брака оказалась «Крейцерова соната» Л. Толстого, опубликованная в 1891 г. О влиянии этого произведения Розанов сказал, что повесть «взволновала всю Россию», а ее тематический аспект таил в себе два смысла – явный и тайный<sup>4</sup>. Розанов утверждает, что явный смысл виден уже в самом эпиграфе произведения, взятом из Евангелия, и что сам Толстой хотел обсудить этот «вековечный мотив» христианства – «против брака» и «прекращение рода человеческого»<sup>5</sup>.

По словам Розанова, Христос отказался от родового «вертикального» отношения и объявил отношение бескровное и «горизонтальное»: «Кто мать твоя и братья твои?» – «Слушающие слово Мое суть братья Мои и Матерь Моя»; «Кто ради Меня не оставит мать свою и отца своего – несть Меня достоин». Это указывает на противоположность Христа и плоти; отсюда и то, что христианство является религией «Голгофы», из которой раздаются крики «Сораспинаемся Христу», «Распинаем страсть»<sup>6</sup>.

Если явный смысл «Крейцеровой сонаты» относится к религии «Голгофы», то тайный смысл Розанов ищет в Ветхом Завете, в «религии семьи». По словам писателя, в начало и в конец литературной деятельности Толстого проникает тонкая и осторожная педагогика «семьи», «яслей», «Вифлеемской» стороны нашего бытия<sup>7</sup>. Иными словами, тема семьи скрытно развивалась на протяжении творчества Толстого, например, в произведениях «Война и мир», «Анна Каренина» и «Крейцерова соната».

Розанов применяет довольно простую формулу, по которой открывается второй тайный смысл произведения Толстого. Он полагает, что Толстой судит о вине героев, награждая их жизнью или наказывая смертью. Разрушающие семью Анна и жена Позднышева умирают, соответственно, под колесами поезда и от удара ножом, нанесенного мужем<sup>8</sup>. Таким образом, в обеих женских судьбах осуществилось библейское слово «Мне отмщение – и Аз воздам», и Розанов видит новизну Толстого в том, что через свое творчество тот впервые постигнул «ветхую скинию» и исполнил закон «религии семьи»<sup>9</sup>.

То, о чем хотел сказать Розанов, не ограничивается темами «Крейцеровой сонаты». Важнее для него продолжить мысль о метафизическом значении брака и семьи. Евангелие или христианство для него представляют собой религию смерти, а Ветхий Завет – религию жизни. Если Христос отказался от брака и семьи, то Ветхий Завет освятил и благословил их, и в этой ветхозаветной основе Розанов видит их религиозность. Мир и человек, сотворенные по

Единому Образу Бога и посвященные Ему, святы сами по себе, и поэтому также свят брак, т. е. созданная Богом связь мужа и жены. В этом контексте Розанов утверждает, что с помощью брака муж и жена святят друг друга, семья есть «дом Божий» и может «победить смерть» через рождение детей<sup>10</sup>.

Трагедия брака в европейской цивилизации состояла, по мысли философа, в том, что он стал институтом монашества и подчинился формальному закону церкви, потеряв первоначальную истинную религиозность. По этому поводу Розанов замечает, что условие святого брака – любовь: когда пребываешь в истине и в любви, тогда и брак твой есть «святость» и «религия», а без любви, при обмане – «разврат»<sup>11</sup>. Поэтому, когда в браке нет истинной любви и не отражается Образ Божий в нем, наступает отвращение плоти и последующее разложение семьи. Показав эту печальную ситуацию, «Крейцеров соната» поставила вопрос о «реализме» брака, в частности, о возможности целомудренной реализации его. Но, согласно Розанову, Толстой скорее всего недоумевал по этому поводу<sup>12</sup>.

В анализе «Крейцеровой сонаты» Розанов подчеркивает не то, что Позднышев убил свою жену, а то, что после убийства он плакал. отождествляя Позднышева с самим Толстым, Розанов говорит, что это плач о тогдашнем искаженном и пустом браке без любви, а в заключение указывает на необходимость восстановления и возвращения брака в святость и религиозность ветхозаветную. Но при этом необходимо помнить, что сказанное не является мыслью самого Толстого.

По мнению философа, Толстой как великий писатель в своем произведении бессознательно обнаруживает проблемы брака и семьи, связанные с христианством; поэтому критик и выявляет «тайный смысл» произведения. С его точки зрения, Толстому вообще было присуще непонимание христианства, пола, брака и семьи: «Какое страшное, какое полное непонимание Толстым Евангелия (и Библии)»<sup>13</sup>; «Когда я говорил с ним, между прочим, о семье и браке, о поле – я увидел, что во всем этом он не понимает... кроме того, что “надо удерживаться”»<sup>14</sup>. Одним словом, у Толстого – не реальное “устроение брака”, а “поэтизация брака”»<sup>15</sup>.

Духовенство (русская церковь), начиная с «Крейцеровой сонаты», стало усиленно и яростно нападать на Толстого, который предположил, что церковь лишь «допускает» «преступление со-обща двух»<sup>16</sup>. Согласно Розанову, причину того, что брак и семья потеряли святость, надо найти в учении христианства, т. е., в аскетизме. Но Толстой не только не понял эту сущность проблемы, а

М. Ким

усмотрел в браке и семье «унижение» и «стыд»<sup>17</sup>. Розанов считает, что зародыш этого ошибочного воззрения присутствует у великого писателя уже в «Анне Карениной»<sup>18</sup>. Но, к сожалению, философ не сделал никаких особых замечаний о романе «Анна Каренина», и мы только можем догадываться о том, совпадает ли его мнение о браке и семье по отношению к «Анне Карениной» с его анализом «Крейцеровой сонаты».

А какой была интерпретация брака и семьи у Мережковского? То, что писатель говорил о браке, выявляет характерные черты его мысли о поле и плоти, и эти мысли основываются в определенной степени на общении с Розановым<sup>19</sup>. Конечно, как и другие символисты, Мережковский находился под большим влиянием идей Владимира Соловьева, а также Ницше, который восславлял земную жизнь. Сам же Мережковский высоко ценил гениальность Розанова, сравнивая его с Ницше: «Ницше, со своими откровениями нового оргазма, “святой плоти и крови”, воскресшего Диониса – на западе, а у нас в России, почти с теми же откровениями – В.В. Розанов, русский Ницше»<sup>20</sup>.

Оба, Розанов и Мережковский, исходили из того, что необходимо освятить пол и плоть, которыми пренебрегали до того времени, но в дальнейшем заключения их расходились. В то время как рассуждения Розанова о поле, плоти и браке сосредоточивались на святости семьи, для Мережковского брак и семья не были столь важны: «Все-таки для Христа девственность выше брака, да и семью он *только* допустил»<sup>21</sup>; «Вообще не брак, а сладострастие есть глубина противоположная и равная глубине, открываемой Христом»; «Брак есть пошлое, житейское, и механическое (хотя и стихийно) утилизированное соединение целомудрия и сладострастия – Артемиды (невеста) и Афродита (жена)»<sup>22</sup>.

Для Мережковского плоть имеет важное значение только тогда, когда она относится к единству духа и плоти, т. е., к «святой плоти». В этом аспекте книга «Л. Толстой и Достоевский», в которой сопоставлены два писателя, причем первый назван «тайновидцем плоти», а второй – «тайновидцем духа», утверждает общую теоретическую схему философа: дух (тезис) – плоть (антитезис) – святая плоть (синтез).

В своей книге автор очень мало занимается критикой «Крейцеровой сонаты» по сравнению с «Анной Карениной». Но в повести аскетизм Толстого изображен «пронзительнее», чем в предшествующих произведениях, и здесь, по словам Мережковского, Толстой через аскетизм христианства достигал нигилизма, провозглашаю-



щего «ничто»<sup>23</sup>. В «Крейцеровой сонате» Мережковский особенно обращает внимание на тему любви. Любовь Позднышева была по его словам «произведением, с одной стороны, деятельности мамы и портних, с другой – избытка поглощавшейся мной пищи при праздной жизни», и герой даже говорит, что «на практике любовь ведь есть нечто мерзкое, свиное» и «люди делают вид, что мерзкое и стыдное – прекрасно и возвышенно»<sup>24</sup>.

По мнению Мережковского, у Толстого только отрицание, умерщвление, скопческое вытравление пола, и, хотя лицо Позднышева является лицом семейным и законным, на самом деле он блудник, ибо когда уже нет любви, остается блуд. «Мерзкое», «свиное» свойство любви относится, с его точки зрения, к стихии плоти, к разрушительному свойству сладострастия.

Он полагает, что воздействие музыки на Позднышева при прослушивании им «Крейцеровой сонаты» объясняется именно в этом контексте. Позднышев говорит, что действие музыки «не возвышающее, не принижающее, а раздражающее душу», но у него было, по мнению философа, неверное понимание этой музыки. Имея в виду идею Ницше, Мережковский полагает, что действие музыки заключается не в добре и зле, а в «опьяняющей» силе, подобно действию страсти, и она делает человека способным «выйти из себя» и стать «другим». Поэтому любовь есть страсть – нежная и прелестная, но одновременно жестокая и разрушительная, и цинизм Позднышева в любви объясняется тем, что он видел только страшную ее сторону<sup>25</sup>.

Мнение писателя о браке и плоти более ясно выражается в дальнейшем анализе «Анны Карениной», в последней части книги «Л. Толстой и Достоевский». В этой главе Мережковский преимущественно обращает внимание на раздвоение Анны.

Мир, в котором мы живем, постоянно меняется, и поэтому не завершен. Мережковский полагает, что в этой незавершенности есть тайна мира, тайна раздвоения – «Двух в Едином», и Толстой, как «ясновидец плоти», коснулся этой тайны. В Анне «два я»: одна – Анна, любящая Вронского, а другая – любящая мужа; и оба «я» реальны, поскольку Анна истинно любит их обоих. Похожий пример раздвоения героев Мережковский находит в «Идиоте». Мышкин тоже одновременно любит Аглаю и Настасью Филипповну, он не может выбрать ни одну из них и в результате гибнет сам. Мышкин говорил: «Две мысли вместе сошлись... Это очень часто случается, со мной беспрерывно... С этим двойными мыслями трудно бороться»<sup>26</sup>.

Смерть Анны объясняется в том же контексте сосуществования противоположных чувств. Эти чувства Мережковский называ-

ет любовью общенародной или христианской, т. е. бесстрастной любовью-жалостью, и любовью нехристианской, любовью дионисийской вакханки. Любовь к мужу, означающая христианскую любовь и дух, проявляется у Анны сознательно: ее пробуждает материнство. В этой любви Анна представляется «святой матерью» и «мадонной». А в любви к Вронскому проявляется плотское и бессознательное: Анна в ней – «преступная жена», предающаяся сладострастию. Единственным выходом к спасению было бросить Вронского ради мужа и сына, т. е. пожертвовать плотью ради духа, но Анна отказалась от этого и получила Божью кару.

Но, как считал Мережковский, смысл произведения не исчерпывался этой темой. Так же, как Розанов разделял мысль «Крейцеровой сонаты» на две, так и Мережковский говорил, что это только «дневная и явная мысль», а за нею скрывается «тайная и ночная мысль», и именно в этой последней выявляется взгляд писателя на брак. Анна узнает о своей любви к мужу во сне, т. е. в бессознательном или в сфере плоти. Материнство, с которым связана любовь к мужу, тоже принадлежит к сфере «глубины плоти и тайны пола».

Наоборот, в сознании или в действительности Анна любит Вронского. И здесь ситуация становится сложнее. В тот момент, когда Вронский говорит о своей любви к ней, бушует сильная метель, и Анне приятна эта выюга. Проводя параллель между стихийной бурей и страстью Анны, Толстой намекает на то, что страсть – больше, чем буря. Мережковский объясняет это следующим образом: как в природе невозможно определить, где добро и где зло, так и в чувстве Анны есть нечто стихийное, отражающее волю Бога и, следовательно, не имеющее отношения к критериям морали. Иначе говоря, и стихийное явление, и страсть Анны представляются «святыми», и поэтому являются «красотой». В этом контексте можно понять причину того, что метель Анне показалась «прекрасной»<sup>27</sup>.

По Мережковскому, «прелюбодеяние» заключается не в любви Анны к Вронскому, а в любви к мужу, потому что они не были совершенно едины. Анна любила мужа, так как у него были «доброта» и «святость», и здесь можно сказать, что Анна и Алексей Каренин были в «одной душе», но они не были в «одной плоти»<sup>28</sup>. В Анне есть красота, а в ее муже – уродство и даже бесовство. К примеру, Каренин кажется Анне «не человеком, а министерской машиной». Хотя Каренины венчаны в церкви, их законный брак Мережковский считает «законным блудом под названием брака».

Продолжая критиковать тогдашнее христианство, в частности упоминая церковнослужителей, Мережковский говорит следующее:

«О плоти-то и забыли: просто никому в голову не пришла мысль о плоти, то есть, именно главная Христова мысль о браке, о таинстве святой плоти». Далее, по словам мыслителя, тело – это не есть нечистое, а есть сладострастное, которое вначале сотворил Отец и потом благословил Сын, и, следовательно, брак является «святым соединением» двух тел<sup>29</sup>.

Почему же тогда современникам и церковнослужителям хотелось забыть о главной Христовой мысли, т. е. о святой плоти и святом соединении? Причину этого Мережковский ищет в аскетизме или в монашестве, глубоко проникнувшем в христианство и современную культуру. По его мнению, аскетизм является «черным христианством или ошибкой христианства», им было искажено настоящее христианство<sup>30</sup>. Эта ложная религия подавляла Анну и заставила ее умереть; т. е., она погибла не по своей вине, а по причине религиозной ошибки целого мира, касающейся вопроса о поле.

В заключение хотелось бы отметить, что пол и брак и у Розанова и у Мережковского одновременно и телесные и святые. Многие говорили об этом их сходстве. К примеру, в своей статье «Новое христианство» Н. Бердяев писал о том, что «Розанов, несомненно, предупредил подход Мережковского к христианству», очевидно имея в виду пропаганду Розановым «святости пола» или «религии плоти»<sup>31</sup>. Впрочем, несмотря на эту схожесть в отправной точке, у них были разные выводы.

И Розанов и Мережковский, критикуя отношение современной культуры к полу и браку, причину этого ищут в аскетизме. Для Розанова аскетизм является «сутью» христианства, а Мережковский считал его религиозной «ошибкой» в истории христианства. И это несоответствие послужило причиной того, что авторы разошлись в путях разрешения проблемы.

Розанов хочет восстановить святость пола, брака и семьи в соответствии с Ветхим Заветом, который для него – религия жизни и процветания в противоположность Евангелию, призывающему к бесплодному аскетизму. Для Розанова описание пола есть лишь прелюдия к таинству брака и семьи, и дети имеют значение, будучи плодами семьи, потому что родители могут жить вечно в теле своих детей.

В отличие от Розанова Мережковский отстаивает единство Ветхого и Нового Заветов и в единстве духа и плоти, воплощенном Христом, видит разрешение проблемы двойственности человека, имеющего дух и плоть. По идее автора, брак и семья являются временным и несовершенным средством для того, чтобы объеди-

М. Ким

нять разделенные плоть и дух, и поэтому значение детей в его системе идей не так важно, как у Розанова. Перед детьми стоит задача преодолеть (пережить) родителей, которые умирали в плоти, ослепленной похотью, не в «духовной плоти».

Об этом Мережковский высказывался таким образом: «Потому-то является в браке третья личность – ребенок, что две первые – отца и матери – как бы умирают, убывают, ущербляются в похоти. Задача неисполненной любви, непрославленной плоти передается от одного поколения другому, как зажженный факел из рук в руки»<sup>32</sup>.

Отсюда и предположение, что конец романа «Анна Каренина», где происходит сопоставление смерти Анны и родов Кити, Розанов и Мережковский понимают по-разному. Для Розанова смерть Анны символизирует аскетизм Нового Завета, а роды Кити – плодородие Ветхого Завета. По Мережковскому же эти события не противоположны друг другу, они показывают синтез в едином смерти и жизни как духа и плоти, Голгофы и Вифлеема, Отца и Сына.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Гиппиус З.* Задумчивый странник // Гиппиус З. Живые лица. СПб., 2001. С. 151–152.
- <sup>2</sup> *Розанов В.В.* О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В.В. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 417–418.
- <sup>3</sup> *Маслов И.В.* Проблема телесности в русской философской традиции (П. Флоренский, С. Франк, В. Розанов, Н. Бердяев, И. Ильин, В. Соловьев) // Известия Саратов. ун-та. Саратов, 2006. Т. 6. Вып. 1/2. С. 22.
- <sup>4</sup> *Розанов В.В.* Семья как религия // Русский эрос или философия любви в России. М., 1991. С. 120.
- <sup>5</sup> «А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5:28); «Говорят ему ученики его: если такова обязанность человека к жене, то лучше не жениться. Он же сказал им: не все вмещают слово сие, но кому дано. Ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так, и есть скопцы, которые сделали себя сами скопцами для царства небесного. Кто может вместить, да вместит» (Мф. 19:10–12). См.: *Толстой Л.Н.* Крейцера соната // Толстой Л.Н. Собр. соч. Т. 10. М., 1958. С. 267.
- <sup>6</sup> *Розанов В.В.* Семья как религия. С. 121.
- <sup>7</sup> Там же. С. 124.
- <sup>8</sup> Розанов видит вину Анны не в том, что она влюбилась во Вронского и бросила семью, а в том, что она не хотела рожать. В связи с этим виной жены Поздныше-

- ва, по его мнению, являются ее неискренность и нечестность в брачной жизни. Розанов не говорит, что она развратна, но называет супругов Позднышевых «растленными», потому что они загрязняли «дом Отца».
- <sup>9</sup> Розанов В.В. Семья как религия.
- <sup>10</sup> «Смерть есть не смерть окончательная, а только способ *обновления*. Ведь в детях в точности я *живу*, в них *живет моя кровь и тело* и, следовательно, буквально *я не умираю вовсе*, а умирает только мое *сегодняшнее имя*. Тело же и кровь *продолжает жить*; и в *их детях* – снова, и затем опять в детях – вечно!» (Розанов В.В. Люди лунного света. Метафизика христианства: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 53).
- <sup>11</sup> Розанов В.В. Семья как религия. С. 132.
- <sup>12</sup> По словам Розанова, «мы имеем имя семьи, звук семьи, фикцию семьи», но «у нас нет *вещи* семьи, и даже не понятно, как и в цикле каких идей она могла бы установиться». Толстой постиг эту проблему, но он не понял сущность ее и «отверг» возможность целомудренной реализации брака. Розанов говорит, что это свидетельствует о «недоумении» великого писателя.
- <sup>13</sup> Розанов В.В. Собр. соч. Сахарна. Т. 9. М., 1998. С. 8.
- <sup>14</sup> Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 72.
- <sup>15</sup> Розанов при встрече с Толстым хотел просить «классического семьянина» Толстого показать «в лице детей своих и судьбы их, лучшего, менее формального – более любящего, устройства брака». Толстой «вполне выразил, что ни в каких случаях и никогда этого *стыда* не должно происходить», что «физическое право друг на друга» у супругов не должно связываться с обрядом венчания. По мнению Розанова, идея Толстого о том, что физическая близость супругов должна возникать только «в минуты особенного прилива дружбы и нежности», – «превосходная мысль», которая «тянет к поэтизации брака» (Розановская Энциклопедия. М., 2008. С. 1006).
- <sup>16</sup> Розановская Энциклопедия. С. 1009.
- <sup>17</sup> Розанов В.В. Собр. соч. В мире неясного и нерешенного. Т. 10. М., 1999. С. 159.
- <sup>18</sup> Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. М., 1992. С. 166.
- <sup>19</sup> По мнению Е.А. Андрущенко, идея Мережковского о преображенной, т. е., одухотворенной, плоти родилась в общении с Розановым, и в их обсуждении главное место заняла идейная полемика о семье и любви (Андрущенко Е.А. Тайновидение Мережковского // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 523).
- <sup>20</sup> Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 202.
- <sup>21</sup> Суждение Мережковского о браке и девственности похоже на мнение Позднышева: «Переменится это только тогда, когда женщина будет считать высшим положением девственности, а не так, как теперь, высшее состояние человека – стыдом, позором». Позднышев даже утверждает бессмысленность брака и сомневается в истинной любви между мужчиной и женщиной. По

М. Ким

его словам, между ними существует только половая (плотская) любовь (*Толстой Л.Н.* Крейцера соната. С. 299).

<sup>22</sup> *Андрущенко Е.А.* Указ. соч. С. 523–524.

<sup>23</sup> *Мережковский Д.С.* Указ. соч. С. 166.

<sup>24</sup> *Толстой Л.Н.* Крейцера соната. С. 295.

<sup>25</sup> Жену, с ее вызывающей красотой, беспокоящей людей, Позднышев сравнивает с лошастью, «застоявшейся, раскормленной, запряженной, с которой сняли узду», и говорит, что перестать соединяться мужчине с женщиной – «перестать быть свиньями» (Там же. С. 309).

<sup>26</sup> *Мережковский Д.С.* Указ. соч. С. 367.

<sup>27</sup> Там же. С. 446.

<sup>28</sup> Там же. С. 451.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же. С. 452.

<sup>31</sup> *Бердяев Н.* Новое христианство (*Д.С. Мережковский*) // *Д.С. Мережковский: PRO ET CONTRA.* СПб., 2001. С. 331.

<sup>32</sup> *Мережковский Д.С.* Тургенев // *Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т.* М., 1994. Т. 1. С. 432. Здесь опять обнаруживается сходство мнений Мережковского и Позднышева о задаче детей. Позднышев, как Мережковский, ищет значение следующего поколения в преодолении плотской любви предыдущего, которая мешает достижению цели человеческого рода: «Выходит, что плотская любовь – это спасительный клапан. Не достигло теперь живущее поколение человечества цели, то не достигло оно только потому, что в нем есть страсти, и сильнейшая из них – половая. А есть половая страсть, и есть новое поколение, стало быть, и есть возможность достижения цели в следующем поколении. Не достигло и то, опять следующее, и так до тех пор, пока не достигнется цель, не исполнится пророчество, не соединятся люди воедино» (*Толстой Л.Н.* Крейцера соната. С. 291).

Т.В. Ковалевская

### ПОНЯТИЕ *AMBITION* В ТРАГЕДИЯХ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА («ГАМЛЕТ», «МАКБЕТ», «КОРОЛЬ ЛИР»)

В статье рассматривается тема амбиций (тщеславия, честолюбия, коварства, властолюбия, алчности к власти) в трагедиях Шекспира. Чрезмерные амбиции как социальное елизаветинской и яковитской эпох рассматриваются как явление более широкое, философско-метафизическое, как корень устремлений человека к божественности и причина его падения до животного уровня и гибели.

*Ключевые слова:* Шекспир, трагедии, тщеславие, честолюбие, коварство, властолюбие, алчность к власти, божественность.

Понятия амбициозности, тщеславия, честолюбия, коварства, властолюбия, алчности к власти (всеми этими словами в разных контекстах и разных пьесах передается слово *ambition*)<sup>1</sup> сквозной темой проходят через творчество Шекспира. Делая амбициозность одной из существенных тем своего творчества, Бард отражал один из важных аспектов общественной жизни елизаветинской и яковитской эпох. Описывая социальные предпосылки всплеска амбиций среди елизаветинцев, А. Эслер пишет:

Колоссальная социальная мобильность тех лет возникла не только благодаря радикальной смене институтов в 1530-х, экономическим кризисам в 1540-х и политическому противоборству в 1547–1548 гг. Столетиями развивающаяся экономика уравнивала в финансовом отношении различных «новых людей», торговцев и мелких дворян, с древней аристократией. А эти экономические тенденции, в свою очередь, давали нуворишам все бóльшие надежды на будущее социальное

и политическое равенство. Более того, в конце XV – начале XVI в. темп социальных изменений заметно убыстрился. Война Роз почти выкосила старую феодальную аристократию; а новая политика Тюдоров требовала особых талантов и образования, которые деревенский барон не мог обеспечить своим детям. Таким образом, путь к общественному и политическому успеху открывался не только дворянам и удачливым торговцам, но также ученым-гуманистам и юристам. <...> Открывавшиеся возможности и оппортунизм эпохи Генриха VIII дали поколению Елизаветы и Берли настоящие уроки амбициозной социальной мобильности. Однако эти важные годы также научили старшее поколение елизаветинцев тому, как опасна необузданная амбициозность. Ибо в мире крайних амбиций существовали как возможности, так и угрозы – угрозы – угрозой самим амбициозным людям, их соперникам, всему правящему классу. И именно из-за этих опасностей ширилась и росла оборотная сторона парадоксального отношения елизаветинцев к амбициям, робкий консерватизм старшего поколения елизаветинцев<sup>2</sup>.

Английские проповедники обрушивались на новообретенную амбициозность своих современников. В амбициях видели общественное зло, религиозный грех, противоестественный бунт, бесплодную страсть<sup>3</sup>. Точно так же можно охарактеризовать центральные темы шекспировских трагедий. Стоит отметить, что слова *ambition* и *ambitious* отсутствуют в «Ромео и Джульетте». Это говорит о том, что *ambition* прежде всего проявляется в политических притязаниях, тогда как центральная тема самой камерной трагедии Шекспира состоит в том, что в отсутствие осмысленных отношений между человеком и Богом человек начинает искать некую *внешнюю* опору, некий внешний стержень своего существования и, в отсутствие в мире провиденциального Бога, может найти такую опору только в другом человеке. У Ромео нет амбиций, у него есть только желание обрести некий смысл своего существования, который он находит в Джульетте. Смерть Ромео и Джульетты – свидетельство того, что вне осмысленного мироздания, руководимого не случаем, не слепой судьбой, невозможна подлинная, жизнеутверждающая, жизнеподающая любовь. Отношения между людьми, между «я» и «ты», не могут быть полноценными, если за ними не стоит «Ты» личностного Творца, наполняющее смыслом весь мир в целом и индивидуальные отношения двух отдельных людей в частности<sup>4</sup>.

Однако подчеркнута социальные коннотации понятия *ambition* у Шекспира не означают, что социальной стороной вопроса все и ограничивается. Шекспировские амбиции выходят за пределы



исключительно социального явления. Во-первых, амбиции оказываются одной из ключевых составляющих особого барочного сознания, зыбкого, призрачного, существующего на грани между сном и явью и постоянно колеблющегося между этими двумя состояниями<sup>5</sup>. В «Буре», последней пьесе Шекспира, Просперо так описывает суть человеческой жизни:

We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь.

(акт 4, сцена 1, пер. М. Донского)

В более ранних трагедиях сон приравнивается к амбициям. Об этом Гамлет беседует с Гильденстерном и Розенкранцем:

*Hamlet.* ... Let me question more in particular. What have you, my good friends, deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither?

*Guildestern.* Prison, my lord?

*Hamlet.* Denmark's a prison.

*Rosencrantz.* Then is the world one.

*Hamlet.* A goodly one; in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o' th' worst.

*Rosencrantz.* We think not so, my lord.

*Hamlet.* Why, then 'tis none to you; for there is nothing either good or bad but thinking makes it so. To me it is a prison.

*Rosencrantz.* Why, then your ambition makes it one. 'Tis too narrow for your mind.

*Hamlet.* O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

*Guildestern.* Which dreams indeed are ambition; for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream.

*Hamlet.* A dream itself is but a shadow.

*Rosencrantz.* Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow.

*Hamlet.* Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretch'd heroes the beggars' shadows.

Т.В. Ковалевская

*Гамлет* <...> Позвольте вас расспросить обстоятельнее: чем это, дорогие мои друзья, вы провинились перед Фортуной, что она шлет вас сюда, в тюрьму?

*Гильденстерн*. В тюрьму, принц?

*Гамлет*. Дания – тюрьма.

*Розенкранц*. Тогда весь мир – тюрьма.

*Гамлет*. И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших.

*Розенкранц*. Мы этого не думаем, принц.

*Гамлет*. Ну, так для вас это не так; ибо нет ничего ни хорошего, ни плохого; это размышление делает все таковым; для меня она – тюрьма.

*Розенкранц*. Ну, так это ваше честолюбие делает ее тюрьмою: она слишком тесна для вашего духа.

*Гамлет*. О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны.

*Гильденстерн*. А эти сны и суть честолюбие; ибо самая сущность честолюбца всего лишь тень сна.

*Гамлет*. И самый сон всего лишь тень.

*Розенкранц*. Верно, и я считаю честолюбие по-своему таким воздушным и легким, что оно не более нежели тень тени.

*Гамлет*. Тогда наши нищие суть тела, а наши монархи и напыщенные герои суть тени нищих.

(Пер. М. Лозинского).

При том, что Розенкранца и Гильденстерна обычно рассматривают как юных Полониев – не слишком умных, не слишком глупых, безмерно преданных трону и двору, а не конкретному человеку или справедливости, в этом разговоре, намеренно или нет, они очень точно улавливают подтекст реплик Гамлета и отвечают так, что их разговор можно считать либо остроумной, но пустой болтовней, либо завуалированным рассуждением на сугубо философские темы – о природе добра, зла, Бога и человека. Гамлет утверждает полную субъективность мироздания. Человек сам определяет природу окружающего его мира. Только мысль самого человека превращает Данию либо в свободную страну, либо в темницу. Розенкранц дает мысли иное наименование – *ambition*. Гамлет утверждает, что Дания слишком мала для его разума, сознания или духа (здесь важны все значения слова *mind*), он отрицает, что ему присуща какая бы то ни было амбициозность, заявляя, что и в скорлупке считал бы

себя повелителем безграничного пространства. Однако показное смирение Гамлета сформулировано во вполне конкретных философских категориях – Гамлет, по сути дела, утверждает, что он одновременно может быть всем во всем, и непостижимо великим, и непостижимо малым. Неограниченность привычными для человека физическими параметрами, по сути выход за пределы привычного человеку физического мира, косвенно намекает на божественные притязания Гамлета. Таким образом, амбиции шекспировских героев, отталкиваясь от элемента социального, переходят на уровень духовного и метафизического. Амбиции героев шекспировских трагедий состоят в том, чтобы заместить собой божество и стать определяющей силой на всех уровнях бытия – от конкретного датского королевства до всего мироздания.

Тема божественных амбиций продолжается в образе норвежского принца Фортинбраса. Племянник норвежского короля отправляется отвоевывать у поляков бесполезный кусок земли, крохотный клочок, единственная прибыль от которого – возможность числить его среди своих владений.

*Капитан*

Сказать по правде и без добавлений,  
Нам хочется забрать клочок земли,  
Который только и богат названьем.  
За пять дукатов я его не взял бы  
В аренду. И Поляк или Норвежец  
На нем навряд ли больше наживут.

*Гамлет*

Так за него Поляк не станет драться.

*Капитан*

Там ждут войска.

(акт 4, сцена 4)

«Дух, объятый дивным честолюбьем» («Spirit, with divine ambition puff'd»), восклицает Гамлет о Фортинбрасе, распорядившись жизнями своих солдат так, как ему вздумается, без всяких угрызений совести, без сомнений отдающем чужие жизни «ради прихоти и вздорной славы». Буквальный перевод этой фразы – дух, надутый божественными амбициями. Текст Шекспира куда менее восторженно характеризует Фортинбраса, нежели об этом можно судить по переводу. Гамлет недаром называет амбиции Фортинбра-

Т.В. Ковалевская

са «божественными». Во-первых, Фортинбрас, подобно Господу Богу, распоряжается жизнями своего войска. А во-вторых, желание завоевать никчемный клочок земли есть своего рода стремление к чистой власти, без возможности извлечь понятную и доступную простому человеку прибыль, и это признак кощунственных божественных стремлений в человеке.

Связь ambition с чрезмерными, нечеловеческими устремлениями героев четко проявляется в «Макбете». Об ambition здесь говорится трижды – первой о притязаниях мужа заговаривает леди Макбет, противопоставляя амбиции Макбета болезни, их сопровождающей – расплывчатая формулировка, которая может трактоваться по-разному:

Thou wouldst be great;  
Art not without ambition, but without  
The illness should attend it.

Ты не лишен тщеславья, но лишен  
Услуг порочности.  
(акт 1, сцена 5)

Тему амбиций подхватывает сам Макбет.

I have no spur  
To prick the sides of my intent, but only  
Vaulting ambition, which o'erleaps itself  
And falls on the other.

Мне волю  
Пришпорить нечем, кроме честолюбья,  
Которое, вскочив, валится наземь  
Через седло.  
(акт 1, сцена 7)

Переводчик был поневоле вынужден опустить существенный элемент оригинала – идею «overleaping itself». Перевод «...вскочив, валится наземь // Через седло» рисует прежде всего картину неуклюжего, недостаточно умелого честолюбия. Можно подумать, что еще несколько уроков фигуральной верховой езды – и у всадника все получится. Однако английское «overleaping itself» означает, что честолюбец замахнулся на то, что ему в принципе не дано, сколько

бы он ни старался. «Как ни старайся, выше головы не прыгнешь». Тема *overleaping* тесно связана с темой *overreaching* – чрезмерных притязаний, которые неизбежно потерпят крах. Интересно, что словом *Overreacher* называет Гарри Левин свою книгу о Кристофере Марло, предшественнике Шекспира в разработке темы человека, пытающегося выйти за пределы собственной человечности. Именно это слово вспоминает и Кеннет Мьюир, анализируя смысл комических рассказов привратника в «Макбете»:

Смысл историй о фермере, двуличном человеке и портном не просто в том, что они отправляются в ад за свои грехи, но в том, что они попадают туда потому, что выходят за собственные пределы (*they are caught out by overreaching themselves*)<sup>6</sup>.

*Overleaping*, как и *overreaching*, говорит прежде всего о том, что человек обречен на поражение, стремясь к тому, что выше назначенного ему удела, и ведет его к неминуемой гибели именно *ambition*.

Последним об *ambition* заговаривает Росс, верно определяя притязания на власть как мотив убийства Дункана, но ошибочно полагая, что виновны в убийстве сыновья Дункана, Малькольм и Дональбайн. Поэтому для Росса *ambition* есть нечто противоестественное.

'Gainst nature still!  
Thriftless ambition, that wilt ravin up  
Thine own life's means!

Вновь вопреки природе!  
О алчность к власти, жрущая без смысла  
То, чем живешь сама!

(акт 2, сцена 4)

Для зрителя / читателя, впрочем, противоестественность *ambition* не теряет своей значимости и применительно к Макбету – теперь *ambition* в принципе определяется как нечто противоестественное, даже если убийство короля и не совершено его сыновьями, а противоестественно оно потому, что идет против всего мироустройства в целом, против природы как инструмента Творца и, следовательно, против самого Творца. Исполнение *ambition*, которое сулит Макбету судьба, оказывается тоже противоестественным.

Итог пути Макбета в трагедии оказывается исполненным жестокой иронии: стремясь к тому, что доступно лишь тем, кто более,

Т.В. Ковалевская

чем человек, стремясь, понукаемый амбициями, overleap и overreach himself, Макбет, наоборот, приходит к состоянию недочеловечности:

They have tied me to a stake; I cannot fly,  
But bear-like I must fight the course.

Я – как медведь, привязанный к столбу:  
Нельзя бежать, я должен драться с псами.  
(акт 5, сцена 7)

В «Короле Лире» ambition упоминается лишь единожды – Корделия отрицает честолюбие как причину войны Франции с Англией:

Не честолюбье (blown ambition) в бой ведет кровавый –  
Любовь, любовь, отца и старца право.  
(акт 4, сцена 4)

Отметим, что Корделия называет честолюбие «blown» – раздутым, как в «Гамлете» Гамлет называл честолюбие Фортинбраса надутым – «ruff'd». В обеих трагедиях честолюбие оказывается не просто чрезмерным, но еще и ничем не обоснованным, напоминая о воздухе и отсутствии сущности, которое так подробно описали Розенкранц и Гильденстерн.

Интересно, однако, что сам Лир косвенным образом осмысляет свое падение как кару за собственные амбиции. Его реплика

Ты – райский дух, а я приговорен  
К колесованью на огне, и слезы  
Жгут щеки мне расплавленным свинцом.  
(акт 5, сцена 7)

обычно трактуется в христианском духе: Лир воображает себя в аду<sup>7</sup>. Но именно здесь важно увидеть не столько христианские, сколько языческие, мифологические истоки этого образа. Его источник – это миф об Иксионе, распятом на огненном колесе. Иксион убил своего тестя, за что был поражен безумием, однако Зевс сжалился над ним и пригласил на трапезу богов; но вместо благодарности Иксион возжелал Геру, т. е. возжелал заместить Зевса на его супружеском ложе. За это Зевс приковал его к огненному колесу в Тартаре. Таким образом, Лир намекает на то, что он также

стремился присвоить себе неподобающее ему место в мироздании. Трагедия *Лира* – это трагедия безмерных притязаний, которые оказываются пустыми, призрачными, как сон, и губительными как для того, кто притязает на то, что ему не дано (в «Лире», как и практически везде в трагедиях Шекспира, – на то, чтобы, подобно Богу, распоряжаться мирозданием).

И в «Буре» Шекспир снова возвращается к тематике *ambition*, обрамляя этой темой основное действие пьесы – от осуществления противоестественных амбиций Антонио до прощения, которое дарует ему Просперо. Обрамленное этой темой действие включает в себя и другие ключевые темы Шекспира – темы притязаний / устремлений (*ambition*), мести, милосердия, прощения, возможностей человека и пределов человеческой природы, соотношения свободы воли человека и внешних сил, которые, как полагает человек, управляют мирозданием и его жизнью. Все эти темы, а также темы братоубийства, цареубийства, самозванства и ложной божественности, естественности и противоестественности разрабатываются каждая на примере не одного, но нескольких персонажей пьесы.

Первоначальной причиной своих несчастий сам Просперо называет *ambition*, притязания своего брата: «Hence his ambition growing...» (акт 1, сцена 2) (в переводах М. Донского и М. Кузмина вместо притязаний или честолюбия появляется коварство: «И тут, Миранда, твой коварный дядя...»). В конце пьесы, прощая Антонио, Просперо снова возвращается к этой теме:

Ты, плоть и кровь моя, родной мой брат;  
Ты, в ком неистовое честолюбье (*ambition*)  
Попрало совесть и природу; ты,  
Кто думал с Себастьяном (пусть за это  
Казнится вдвое) короля убить, –  
Хоть изверг ты (*unnatural though thou art*), но и тебя прощаю.  
(акт 5, сцена 1, пер. М. Донского)

Здесь снова возникает тема природных качеств человека. В «Макбете» природным свойствам человека противостояло то, что человек именовал судьбой, требуя от него нечеловеческих поступков, в «Короле Лире» вопрос о природных качествах человека дополнительно проблематизировался и проявление природных свойств человека напрямую зависело от мира, в котором жил человек, – наполненного присутствием Бога или, наоборот, богооставленного с точки зрения человека. В «Буре» вопрос разрешается

Т.В. Ковалевская

проще и с большей надеждой на человека, природа которого явно есть природа добра, и зло – извращение этой природы под влиянием ambition – притязаний, честолюбия, коварства.

И в заключение важно отметить еще один аспект амбиций – они не могут сосуществовать с милосердием, которое для Шекспира есть один из ключевых атрибутов Бога. Так, в «Кориолане» читаем:

“He wants nothing of a god but  
eternity, and a heaven to throne in”.  
“Yes – mercy, if you report him truly”.

От божества у него нет только вечности и трона на небе. [Сициний]  
И еще кое-чего – милосердия, если ты верно его описал.

(акт 5, сцена 4; перевод мой, в реплике Менения – буквальный)

В «Юлии Цезаре» сострадание и милосердие являются признаком отсутствия амбиций, честолюбия или, в переводе М. Зенкевича, властолюбия:

When that the poor have cried, Caesar hath wept;  
Ambition should be made of sterner stuff...

Стон бедняка услыша, Цезарь плакал,  
А властолюбье жестче и черствей...

(акт 3, сцена 2)

Ambition есть то, что лишает человека человечности, а тем самым – надежд на то, что сбудется его предназначение. Творчество Шекспира часто связывалось с учением ренессансных гуманистов, в частности с «Речью о достоинстве человека» Пико делла Мирандолы. Именно с этим текстом уже почти традиционно сравнивают (и противопоставляют ему) пессимистические высказывания Гамлета о человеке. В трактате Пико человек рисуется как существо а) самоопределяющееся и б) предназначенное к божественности.

Тогда согласился Бог с тем, что человек – творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: «Не даем тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не



стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные». <...> В рождающихся людей отец при рождении вложил семена и зародыши разнородной жизни, и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды. Возделает растительные – будет растением, чувственные – станет животным, рациональные – сделается небесным существом, интеллектуальные – станет ангелом и сыном бога. А если его не удовлетворит судьба ни одного из этих творений, пусть вернется к своей изначальной единичности и, став духом единым с Богом в уединенной мгле отца, который стоит надо всем, будет превосходить всех<sup>8</sup>.

Амбиции препятствуют человеку быть собственно человеком и тем самым не дают ему исполнить такое заманчивое для него предназначение человека и стать Богом. Вместо этого человек, как Макбет, оказывается на низшей, животной ступени мироздания и гибнет, пусть даже в битве, не как герой, а как затравленный зверь. Презирая свою человечность, претендуя на место и статус Абсолюта, человек неизбежно теряет свою человечность и, как следствие, превращается в ничто.

---

#### Примечания

<sup>1</sup> Переводы Шекспира ставят перед переводчиком немало трудностей, возможно, отчасти принципиально неразрешимых. К числу подобных проблем, на наш взгляд, относится амбивалентность слова у Шекспира. Например, в «Макбете» идет игра на слове *bond*, означающем как залог, так и узы, и в зависимости от конкретного значения слова человек оказывается либо подчиненным судьбе, либо ее господином (I'll take a bond of fate). Переводить Шекспира не менее трудно, чем переводить Льюиса Кэрролла, и даже еще труднее, поскольку амбивалентность слова не интересует Шекспира сама по себе. Игра со словом направлена не на слово как таковое, но на воплощение философии существования, противоположной форме ее воплощения в слове. Амбивалентность должна привести к определенности в силу этой самой амбивалентности. Поэтому амбивалентные понятия у Шекспира нельзя заменять

Т.В. Ковалевская

на столь же амбивалентные, но иные понятия в русском языке. Такая замена была бы возможна где-нибудь в «Алисе в Стране чудес», но она совершенно невозможна у Шекспира. Вторая проблема, которую вполне можно разрешить – это сохранение последовательности переводов одного и того же слова. Так, *ambition* переводится по крайней мере пятью разными способами, каждый из которых акцентирует в сознании русскоязычного читателя совершенно различные коннотации, и, таким образом, в читательском восприятии логика развития художественной мысли Шекспира нарушается. То же относится к не менее важному для Шекспира слову *conscience*, которое переводится либо как «совесть», либо как «сознание», что выводит проблематику шекспировских трагедий из сферы этического в сферу чисто когнитивного.

<sup>2</sup> *Esler A. The Aspiring Mind of the Elizabethan Young Generation. Durham, NC: Duke University Press, 1966. P. 6, 10.*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 24–50.*

<sup>4</sup> Вариацию отношений Ромео и Джульетты Шекспир представит в «Отелло». Отношение Отелло к Дездемоне аналогично отношению Ромео к Джульетте. Брак, заключенный вопреки воле отца Дездемоны (интересно, что в «Ромео и Джульетте» основная драма вокруг тайного брака также разворачивается в семье Капулетти), представляет собой для Отелло то же, что он представлял для Ромео, – воплощение его надежд и упований на мироустройство. Смысл мира для Отелло сужается до Дездемоны. Следует также отметить, что все вышесказанное вовсе не означает, что Шекспир отрицает важность человеческих отношений как таковых. Во все нет. Наоборот, верность, правильность отношения «я – Ты» может быть проверена только на отношениях «я – они». Без взаимодействия с другими людьми человек не может существовать, и осмысленные отношения между человеком и Богом должны подтверждаться и воплощаться в истинно человеческих отношениях между людьми.

<sup>5</sup> Об отражении этих свойств барочного сознания в творчестве У. Шекспира см.: *Dupré L. Passage to Modernity. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 100.*

<sup>6</sup> *Shakespeare W. Macbeth / Ed. by K. Muir // The Arden edition of the works of William Shakespeare. London, 1974. P. 62.*

<sup>7</sup> *Shakespeare W. King Lear / Ed. by K. Muir // The Arden edition... P. 178.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 249.*

И.Б. Казакова

НЕОПЛАТОНИЧЕСКАЯ  
КОНЦЕПЦИЯ СОЗЕРЦАНИЯ  
В «ТИНТЕРНСКОМ АББАТСТВЕ»  
У. ВОРДСВОРТА

Статья посвящена анализу стихотворения У. Вордсворта «Тинтернское аббатство» в контексте неоплатонической философии. Особое внимание уделяется отразившемуся в стихах Вордсворта неоплатоническому учению о созерцании и самопознании.

*Ключевые слова:* неоплатонизм, Вордсворт, созерцание, английский романтизм.

Английский романтик Уильям Вордсворт относится к числу поэтов, чье творчество в литературоведении находило самые разнообразные и зачастую противоположные оценки. По наблюдению М. Абрамса, существуют два подхода к пониманию творчества Вордсворта, две разные точки зрения, которые исследователь характеризует так: «Вордсворт как по преимуществу простой, однозначный поэт элементарных чувств, человечности и жизненной радости, и Вордсворт как по преимуществу сложный поэт странных, парадоксальных, двусмысленных и темных высокопарностей...»<sup>1</sup>. В качестве примера первого подхода исследователь называет работы М. Арнольда и его последователей, как пример второго, проблематичного, подхода М. Абрамс упоминает психоаналитические и культурно-исторические трактовки творчества поэта, в последнем случае его внимание привлекает рассмотрение Л. Триллингом и Г. Блумом поэзии Вордсворта в контексте его религиозных воззрений<sup>2</sup>.

Представляется, что особое место должны занимать интерпретации творчества Вордсворта в духе неоплатонизма – учения, раз-

работанного в III в. философом Плотинем на основе синтеза воззрений Платона и Аристотеля. Такие интерпретации, относящиеся, в соответствии с мнением М. Абрамса, к проблематичному подходу, встречаются в истории литературы нечасто. Например, М. Рейдер, хотя и говорит об интересе Вордсворта к платоновской философии<sup>3</sup>, обращает внимание далеко не на все важные платонические и неоплатонические моменты в его поэзии, ограничившись анализом с этой точки зрения только «Оды бессмертию»<sup>4</sup>. Более тщательно элементы неоплатонической философии в творчестве английского поэта рассматриваются в исследовании одного из крупнейших американских литературоведов-герменевтиков Э.Д. Хирша, который, однако, сосредоточивается на сравнении мировоззрений Вордсворта и Шеллинга, не стремясь возводить взгляды обоих к их общему первоисточнику – неоплатонизму. Э.Д. Хирш относит неоплатонизм к далеко не самым значительным для Вордсворта интеллектуальным традициям<sup>5</sup>, с чем очень трудно согласиться. Рассмотрев только одну из проблем, поднимаемых английским поэтом в его творчестве, мы сможем убедиться, насколько важны для него были неоплатонические представления.

Чтобы лучше уяснить неоплатоническую составляющую мировоззрения Вордсворта, рассмотрим кратко основные моменты этой философской системы, игравшей большую роль в европейской интеллектуальной жизни от поздней античности до Нового времени. Главная особенность философии Плотина, исходный пункт всех неоплатонических построений – это учение о Едином. Единое (Благо) – наивысшая ступень всего бытия, «охват всего существующего в одной неделимой точке»<sup>6</sup>. Единое находится везде и нигде конкретно. Будучи предельным всеединством, оно выше всяких категорий разума, выше всех имен и понятий, не имеет определенных качеств и количества. Его можно понимать как потенцию, возможность всякого бытия и смысла. Единое не оформлено, но является источником всякой формы. Порождая путем эманации последующие уровни, Единое расчленяет свое единство – так возникает Ум, или мир идей, образующий в совокупности софию – идеальный прообраз чувственного мира, затем Душа, в которой идеи Ума оказываются одушевляющими силами или принципами. Единое вместе с Умом и Душой составляют так называемую неоплатоническую триаду. Следующий уровень – Космос, или уровень материальной природы, – это уже область становления, а ставшего, и всякое движение и изменение здесь происходит не само по себе, а от Души. Ценность чувственного мира обусловлена, с

точки зрения неоплатонизма, присутствием в нем оформляющих и одушевляющих материю идей (эйдосов, форм), которые нисходят в этот мир из умопостигаемой сферы (т. е. Единого, Ума и Души) благодаря бесконечным эманациям из высших сфер в низшие. И в этом чувственном мире каждое индивидуальное существо – и, в первую очередь, человек – повторяет в себе структуру мироздания, так как является единством и обладает умом и душой. Иными словами, человеческие ум и душа – это не только часть, но и полное отражение мировых Ума и Души. Именно это делает возможным для человека познание истинного – высшего – мира, поскольку подобное в неоплатонизме познается только подобным. Говоря словами Плотина, «видящее имманентно (*syggenes*) видимому, и если оно создано таковым, то необходимым образом направляется к зрению. В самом деле, никакое око не увидело бы солнца, если бы само не пребывало бы солнцезрачным, и никогда душа не увидела бы прекрасного, если бы сама не стала прекрасной»<sup>7</sup>.

Такова в самых общих чертах неоплатоническая картина мира, интерес к которой возник у Вордсворта во многом под влиянием Кольриджа. Кольридж и Вордсворт обсуждали сочинения и Платона, и неоплатонических авторов, в том числе кембриджских платоников<sup>8</sup>. Привязанность к Платону сохранилась у Вордсворта на всю жизнь, о чем свидетельствуют, например, слова поэта из письма 1844 г., в котором он характеризует философию Канта, Фихте и Шеллинга как «скучные сочинения». «Тем не менее, – добавляет он, – в них есть многое от Платона, и за это я их уважаю; англичане, с их пристрастием к Аристотелю, обладают только половиной истины; в голосе философии должны быть слышны оба – и Платон, и Аристотель»<sup>9</sup>. Иными словами, Вордсворт склоняется здесь не к Платону и не к Аристотелю, а хочет видеть синтез их взглядов, подобный тому, который был достигнут в неоплатонизме.

Знакомство с философией Платона, несомненно, сыграло большую роль в интеллектуальной жизни поэта, однако не стало в ней поворотным пунктом: сочинения Вордсворта и до его платоновских штудий были наполнены духом платонизма. По замечанию исследователя, «Вордсворт познакомился с Платоном в природе, а не по книгам»<sup>10</sup>. Свидетельствами платонических и неоплатонических увлечений Вордсворта являются и его автобиографическая поэма «Прелюдия» (1798–1805), и многие стихотворения разных лет. Одно из таких стихотворений – «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай» (1798), содержание которого

И.Б. Казакова

показывает, насколько органичным для поэта было восприятие мира в духе учения Плотина.

«Тинтернское аббатство» посвящено, в первую очередь, размышлениям поэта о воздействии природы на человеческую душу. Опираясь на фундаментальную для неоплатонизма идею о тождестве познающего и познаваемого, Вордсворт прослеживает эволюцию в восприятии человеком природы, обусловленную духовной эволюцией самого человека. Вспоминая о том, какой для него была природа в юности, Вордсворт пишет:

Тогда была природа  
(В дни низменных, мальчишеских утех,  
Давно прошедших бешеных восторгов)  
Всем для меня. Я описать не в силах  
Себя в ту пору. Грохот водопада  
Меня преследовал, вершины скал,  
Гора, глубокий и угрюмый лес –  
Их очертанья и цвета рождали  
Во мне влечение – чувство и любовь,  
Которые чуждались высших чар,  
Рожденных мыслью, и не обольщались  
Ничем незримым<sup>11</sup>.

Потом для поэта наступило время, когда природа предстала перед ним с другой стороны:

Я теперь  
Не так природу вижу, как порой  
Бездумной юности, но часто слышу  
Чуть слышную мелодию людскую  
Печальную, без грубости, но в силах  
Смирять и подчинять<sup>12</sup>.

Теперь он ощущает природу как антропоморфное – одухотворенное, даже мыслящее начало, видит в ней источник нравственности.

Эта описанная Вордсвортом эволюция в его взаимоотношениях с природой соответствует тому, что Плотин говорит о нашем познании прекрасного (т. е. любви, влечения к нему) в материальном и интеллигибельном мире. Первой ступенью такого познания является влечение к чувственно-прекрасному, к тому, что оживотворено душой, но не к самой душе и ее сверхчувственному истоку – умопостигаемому миру. Влечение к внешней, телесной красоте природы в

приведенных стихах выражено в предпочтении, которое отдавалось поэтом наиболее материальным, менее всего просветленным духовным началом вещам и явлениям – горам, скалам, темным лесам. Но основатель неоплатонизма утверждает, что дальнейшее познание ведет душу от телесного к тому, что ей более родственно, к тому, что действительно прекрасно и потому является истинной целью познания, – к красоте идей. Плотин говорит: «Кто увидел прекрасное в телах, должен не останавливаться на этом, но должен, в сознании, что это – только образы, следы и тени, бежать к тому, в отношении чего это является образами»<sup>13</sup>. Этой следующей ступенью, по словам философа, является познание прекрасного в душах<sup>14</sup>. Единственная возможность для человека увидеть душевно-прекрасное – это смотреть в свою собственную душу, и если человек может обнаружить прекрасное в своей душе, он сможет увидеть его и в окружающем мире<sup>15</sup>. Но следует предположить, что справедливо и обратное: тот, кто способен видеть душевно-прекрасное вне себя, тот понимает, какова его собственная душа, в чем ее ценность и ее предназначение. Согласно Плотину, для того чтобы разглядеть внутренним зрением красоту собственной души, «сначала нужно приучить самую душу видеть прекрасные занятия, потом прекрасные произведения, не те, которые создаются искусствами, но те, которые создаются так называемыми хорошими людьми»<sup>16</sup>. «Потом, – говорит философ, – рассматривай душу тех, кто творит прекрасные дела»<sup>17</sup>. Основатель неоплатонизма видит в познании этого, говоря современным языком, нравственного добра промежуточный этап в приближении к познанию красоты ума и затем к познанию самого сверхпрекрасного и сверхнравственного Единого; по словам А.Ф. Лосева «телесное восходит к душевному, душевное к умному, умное к единому»<sup>18</sup>.

То, что Вордсворт говорит о своем зрелом отношении к природе, более всего напоминает вторую – душевную – ступень неоплатонического восхождения, с тем, однако, отличием, что поэт открывает для себя душевную, нравственную красоту не только в человеческих поступках, но и в природе, глубинный смысл которой становится в его глазах полным соответствием содержанию человеческой души. Вордсворт пишет о том, что воспоминания о прекрасном ландшафте стали вызывать у него особые чувства:

...Чувства  
Отрад забытых, тех, что, может быть,  
Немалое влияние окажут  
На лучшее, что знает человек, –

И.Б. Казакова

На мелкие, невидные деянья  
Любви и доброты<sup>19</sup>.

Таким образом, природа помогает человеку раскрыть самого себя:

...Я рад признать  
В природе, в языке врожденных чувств  
Чистейших мыслей якорь, пристань сердца,  
Вожатого, наставника и душу  
Природы нравственной моей<sup>20</sup>.

Это опосредованное созерцанием природы проникновение в нравственную суть человеческой души становится у Вордсворта, как и познание душевной красоты у Плотина, подготовительным этапом на пути к постижению красоты Ума и его идей. Вордсворт пишет о состоянии, когда открывшаяся для самой себя человеческая душа приобретает способность к подобному познанию:

О, верю я:  
Иным я, высшим даром им обязан,  
Блаженным состояньем, при котором  
Все тяготы, все тайны и загадки,  
Все горькое, томительное бремя  
Всего непознаваемого мира  
Облечено покоем безмятежным,  
Когда благие чувства нас ведут,  
Пока телесное дыхание наше  
И даже крови ток у нас в сосудах  
Едва ль не прекратится – тело спит,  
И мы становимся живой душой,  
А взором, успокоенным по воле  
Гармонии и радости глубокой,  
Проникнем в суть вещей<sup>21</sup>.

В этом фрагменте «Тинтернского аббатства» описанная Плотинном градация познавательных способностей и соответствующих им ступеней познания представлена очень отчетливо: душа начинает постигать мир, когда освобождается от телесных ощущений, и достигнутая гармония внутреннего и внешнего позволяет перейти с душевного уровня на умный, освещенный светом идей. На этом уровне, согласно основателю неоплатонизма, душа начинает видеть



«великое сияние» Ума. Плотин говорит: «Если ты находишься в таком состоянии и видишь самого себя и в чистом виде встретился с самим собою, ...не имея ничего, что, будучи чуждым, примешивалось бы к самому тебе внутри, но будучи всецело только истинным светом... если ты увидел, что ты стал таким, достигшим уже такового внутреннего зрения, то – возмужайся о себе и воспрянь уже отсюда, не нуждаясь больше ни в каком руководителе, и виждь со тщанием. Ибо только такой глаз видит великую красоту»<sup>22</sup>. Комментируя это место, А.Ф. Лосев пишет о таком моменте соединения стихийной, текучей души с неподвижным, собранным умом, что душа «не только собрана воедино вместо обычной распушенности и рассеянности, но еще и несет на себе эйдос ума, поскольку здесь ум обрuchается с душой... Стихийность души зацвела здесь неподвижным, умным эйдосом. ...Красота души есть ее умное безмолвие, величавый покой мудрости, пребывающий в себе и ни в чем не заинтересованный»<sup>23</sup>. Иными словами, индивидуальная душа поднимается над собой и созерцает ум, в котором она узнает себя, но не как вечно текучую и подвижную область, а как застывшую и неизменную в своем совершенстве, и этот процесс восхождения и самопознания человеческой души полностью соответствует тому, что происходит во взаимоотношениях Мировой Души и Мирового Ума.

У Вордсворта, как и у Плотина, душа, успокаиваясь, т. е. приближаясь к уму, приобретает способность к более глубокому познанию интеллигибельного мира:

А взором, успокоенным по воле,  
Гармонии и радости глубокой,  
Проникнем в суть вещей<sup>24</sup>.

Но поэт говорит здесь не о познании эйдосов ума, что следовало бы предположить исходя из неоплатонических представлений. Обозначенный в этом фрагменте Вордсвортом предел познания, которого достигает душа, – это проникновение в «жизнь вещей» (the life of things)<sup>25</sup>. Интеллигибельное интересует поэта лишь в той мере, в какой оно присутствует в чувственной природе – как оживляющая и одушевляющая сила, как смысл и форма отдельных вещей. Именно поэтому у Вордсворта отсутствует здесь завершающая ступень познания – восхождение к Единому, сверхумный экстаз, в котором исчезает покров всего прекрасного и оформленного.

В состоянии просветленного созерцания природы, к которому приходит душа лирического героя в «Тинтернском аббатстве», те

И.Б. Казакова

же самые предметы и явления, что прежде вызывали у него бурную, неосмысленную страсть и потому сами казались ему мало одухотворенными, теперь наполнены духом и смыслом – даже нравственным смыслом. Все это не противоречит неоплатонизму с принципом тождества познающего и познаваемого, но важным для Вордсворта поворотом этой мысли является то, что раскрытие вечности, сферы эйдосов осуществляется у него не как восхождение в сверхчувственную область, а как обретение высшего смысла внутри чувственного космоса. Каждая вещь у Вордсворта потенциально совершенна, но раскрытие ее совершенства связано с самораскрытием совершенства созерцающей ее души. И наоборот, человеческая душа самосовершенствуется (т. е. раскрывает для себя свою сущность) благодаря созерцанию природы:

...Уверен, что Природа не предаст  
Ее любивший дух...  
.....  
...Она способна  
Так мысль настроить нашу, так исполнить  
Прекрасным и покойным, так насытить  
Возвышенными думами...<sup>26</sup>

Таким образом, Вордсворт утверждает, что степень одушевленности природы зависит от степени одушевленности созерцающего ее, что природа открывает человеку свою сущность ровно настолько, насколько он может ее воспринять.

Вордсворт, говоря о раскрытии смысла природы через ее созерцание, вплотную подходит к проблематике платоновского трактата «О природе, созерцании и Едином» (III 8), в котором основатель неоплатонизма размышляет о самосозерцании природы, души и ума. Понимая созерцание как динамически-смысловой процесс, философ утверждает, что «все стремится к созерцанию»<sup>27</sup>. Согласно античной традиции, созерцание – это, с одной стороны, простое, непосредственное рассмотрение предмета, но, с другой стороны, это всегда осмысленное рассмотрение. А.Ф. Лосев пишет: «Грек не знает такого предмета, который был бы начисто бессмысленным и о котором ровно ничего нельзя было бы сказать. Всякий предмет для него всегда есть нечто, то есть нечто так или иначе осмысленное... А отсюда и вытекает у греков подлинное понимание данного термина. Это есть просто интуитивное представление о том или ином осмысленно сформированном и всегда наглядно данном пред-

мете»<sup>28</sup>. Кроме того, для греческой философии характерно, по словам А.Ф. Лосева, «не отрывать мысли о бытии от самого бытия»<sup>29</sup>, т. е. говорить о вещах как о мыслящих самих себя, подразумевая под этим их оформленность, наличие в них смысла.

Плотин в своем трактате говорит о самосозерцании природы, т. е. о том, что природа, обладая неким смыслом, или потенцией (по словам философа, «в животных и растениях смыслы суть творящие принципы»<sup>30</sup>), и создавая посредством материи разнообразие своих форм, остается при этом самостоятельным смыслом, не растворяется в своих творениях. Для Плотина «сама природа есть смысл, который творит другой смысл в качестве собственного порождения, хотя и давая нечто субстрату, но сам пребывая в себе»<sup>31</sup>. Таким образом, смысл природы разделяется на «смысл сам по себе и смысл, воплощаемый в материи»<sup>32</sup>, а это и означает, что природа созерцает сама себя: «Противопоставление смыслом себя самого себе же самому есть взаимоотраженность смысла, или созерцание...»<sup>33</sup> Это созерцание, как следует из вышесказанного, является одновременно и творчеством, и бытием. Поясняя мысль о том, как созерцание в природе может быть творчеством, Плотин говорит в трактате устами самой природы: «Акты созерцания творят созерцательную данность, как геометры чертят на основании созерцания. Но я не черчу, а созерцаю, и линии тел возникают как эманулирующие из моего созерцания. И свойственно мне страдание матери и родивших меня, потому что и они возникли из созерцания, и мое происхождение – не потому, что они действовали, но я произошла в силу высших смыслов, самих себя созерцающих»<sup>34</sup>. То есть, созерцая заложенные в ней формы, природа соединяет их с материей и создает отдельные вещи.

В приведенных словах природы из платоновского трактата содержится также мысль о необходимости для нее существования более высокого уровня созерцания. Философ подчеркивает, что самосозерцание (или творчество) природы недостаточно, несовершенно: «И созерцание это бесшумно, но все же оно достаточно сумрачно. Действительно, другое созерцание яснее его в смысле видения. Оно же только отображение иного созерцания. По этой же причине и порожденное им во всех отношениях слабо, поскольку слабое созерцание творит и слабую созерцательную данность»<sup>35</sup>. Природа у Плотина может только развивать и возвращать заложенные в нее смыслы, но сами эти смыслы приходят в нее из созерцающей ее души. Если вернуться к «Тинтернскому аббатству», становится очевидно, что человеческая душа у Вордсворта, созерцая

природу, сама конструирует предмет своего созерцания, подобно тому, как в неоплатонизме Мировая Душа созерцает чувственный космос, порождая тем самым его смысл.

Дальнейший ход рассуждений Плотина также весьма близок мыслям английского поэта. Следующий уровень самосозерцания у Плотина – это самосозерцание души. Душа является смыслом, логосом, но этот смысл переходит во внешнее действие, когда душа создает чувственный космос, и потому забывает себя. Задача души – вернуться от созерцания внешнего объекта (природы) к самой себе. Но Плотин подчеркивает, что этот уровень самосозерцания невозможен без чего-то, находящегося за пределами души, – без инобытия, бытия вне интеллигибельного мира. Философ так объясняет эту особенность созерцающей себя души: «Она ведь еще не полна, но имеет недостаток в отношении того, что раньше нее. ...Оттого, что она несовершенна, она более стремится иметь научение созерцавшего и созерцание из наблюдения. Поэтому, если она покидает [свое прежнее состояние] и возникает в ином, а затем возвращается снова, то она созерцает при помощи той части себя самой, которая была покинута»<sup>36</sup>. Иными словами, душа начинает видеть, а значит и понимать себя, лишь при условии своего обращения вовне; она обнаруживается, раскрывается для самой себя только в созерцании чего-то внешнего.

Следующие уровни самосозерцания у Плотина – самосозерцание в Уме и в Едином – казалось бы, не нашли отражения в стихотворении Вордсворта, где предел созерцания – это самосозерцание души, всегда связанное с ее проникновением в «жизнь вещей». Однако если отвлечься от платоновской онтологии и посмотреть на трактат «О природе, созерцании и Едином» как на описание процесса познания, становится ясно, что в «Тинтернском аббатстве» неоплатоническая гносеология отражена не частично, а полностью. Самосозерцание в Уме – это созерцание Умом жизни (т. е. софии – идеального прообраза оформленного мира) в самом себе, возможное благодаря тождеству бытия и мышления<sup>37</sup>; наконец, самосозерцание Единого – это сам принцип созерцания или мышления, в котором отсутствует (и в то же время присутствует в потенции) субъектно-объектная разделенность созерцающего и созерцаемого<sup>38</sup>. На уровне индивидуального сознания эти построения выглядят иначе. А.Ф. Лосев пишет о «субъективно-психической» (а не «объективно-реальной») стороне неоплатонического учения о самосозерцании: «Иерархия самосозерцания в природе, в душе, в уме и в Едином оказывается не чем иным, как иерархией того самого простейшего и вполне бытового отождествления предмета

с ним самим... Можно сказать, что в этом мировом самосозерцании с логической точки зрения у Плотина ровно нет ничего таинственного или непонятного. Это просто самый обыкновенный и бытовой процесс познания вещей, то есть установление их как существующих»<sup>39</sup>. Если посмотреть на платоновский трактат с этой точки зрения, всякое созерцание – или, иначе, познание – единичной вещи является поэтапным восхождением от ее первоначального выделения «из бесконечного хаоса вещей»<sup>40</sup>, ее узнавания, обусловленного присутствием в нас ее идеи, и, наконец, полного единения ума с созерцаемой вещью – единения, в котором эта вещь постигается не через категории мышления, а через прикосновение к ее сущности. Таким образом, когда Вордсворт говорит:

И мы становимся живой душой,  
А взором, успокоенным по воле  
Гармонии и радости глубокой,  
Проникнем в суть вещей<sup>41</sup>, –

с неоплатонической точки зрения это означает, что постижение вещей чувственного мира, на котором, казалось бы, поэт и останавливается, все равно неизбежно связано с приближением к Единому – источнику и мышления, и бытия.

Итак, анализ только одного стихотворения Вордсворта показывает, насколько проблематика его творчества близка неоплатонической философии. Помещенная в контекст платоновской онтологии и гносеологии, поэзия английского романтика предстает перед исследователями как своеобразное духовное явление, как результат глубокого и органического взаимопроникновения античной и новоевропейской – в данном случае романтической – мысли.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Abrams M.H.* The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism. N. Y.; London: W.W. Norton, 1984. P. 147.
- <sup>2</sup> *Ibid.* P. 149–157.
- <sup>3</sup> *Rader M.* Wordsworth: A Philosophical Approach. Oxford: The Clarendon Press, 1967. P. 71–78.
- <sup>4</sup> *Ibid.* P. 169–171.
- <sup>5</sup> *Hirsch E.D.* Wordsworth and Schelling: A typological Study of Romanticism. New Haven: Yale University Press, 1960. P. 11.

И.Б. Казакова

- 6 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 222.
- 7 *Плотин.* О прекрасном (I 6) // Лосев А.Ф. История античной этики... С. 559.
- 8 *Rader M.* Op. cit. P. 72–76.
- 9 Ibid. P. 41.
- 10 Ibid. P. 72.
- 11 *Вордсворт У.* Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай / Пер. с англ. В. Рогова // Вордсворт У. Избранная лирика: Сборник. М.: Радуга, 2001. С. 217.
- 12 Там же. С. 219.
- 13 *Плотин.* Указ. соч. С. 557.
- 14 Там же. С. 557–558.
- 15 Там же. С. 558–559.
- 16 Там же. С. 558.
- 17 Там же.
- 18 *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 566.
- 19 *Вордсворт У.* Указ. соч. С. 215.
- 20 Там же. С. 219.
- 21 Там же. С. 215.
- 22 *Плотин.* Указ. соч. С. 558.
- 23 *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 565.
- 24 *Вордсворт У.* Указ. соч. С. 215.
- 25 Там же. С. 214.
- 26 Там же. С. 221.
- 27 Цит. по: *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 535.
- 28 Там же. С. 532.
- 29 Там же. С. 533.
- 30 Там же. С. 535.
- 31 Там же. С. 535–536.
- 32 Там же. С. 536.
- 33 Там же.
- 34 Там же. С. 537.
- 35 Там же. С. 538.
- 36 Там же. С. 539.
- 37 Там же. С. 540.
- 38 Там же. С. 542–543.
- 39 Там же. С. 547.
- 40 Там же.
- 41 *Вордсворт У.* Указ. соч. С. 215.

Г.И. Модина

## «АГОНИИ» ФЛОБЕРА: ТРЕВОГИ СУДЬБЫ И СМЕРТИ

Фрагменты, озаглавленные «Агонии, скептические мысли», принадлежат к юношеским, не опубликованным при жизни Флобера произведениям и открывают цикл ранних автобиографических его сочинений. В данной работе предпринята попытка прочтения первой литературной исповеди писателя сквозь призму тревог судьбы и смерти, связанных со становлением творческой индивидуальности Флобера.

*Ключевые слова:* Флобер, Ле Пуатвен, Бальзак, судьба, смерть, творчество.

Ранние сочинения Флобера поражают жанровым богатством, сложностью проблематики, стремительно растущим мастерством автора. Он размышлял о властных силах мироздания, о бытии Бога и бессмертии души, о творчестве. Ему важно было определить свое место в мире и ответить на вопрос «кто я?». Начиная с 1838 г. в творчестве Флобера особенно явственно звучат автобиографические мотивы. Семнадцатилетний писатель размышляет о судьбе, призвании, смысле собственного существования. Произведения, созданные в 1838–1845 гг., составили автобиографический цикл, в нем Флобер, по его признанию, «положил все силы ума на изучение своей природы, ее глубин и особенно ее пределов»<sup>1</sup>.

Поиск самоидентичности определен был самим характером времени. Романтическая эпоха особенно благоприятствовала расцвету автобиографического жанра. В 1770–1840-е годы возникает новый психологический и социальный феномен: обостренное осознание своего «я». В этот исторический период индивид получает

статус субъекта, а писатель, повествуя от первого лица, утверждает его как личность с исключительной внутренней жизнью<sup>2</sup>. Юный Флобер много читал, образцом для него были Гёте, Руссо, Шатобриан, Байрон, Ламартин, Гюго и Мюссе. Его обращение к автобиографической форме повествования – это самоанализ, подражание мастерам и эксперимент.

Первым автобиографическим опытом Флобера стали «Агонии, скептические мысли». За ними последовали «Мемуары безумца» (1838), «Дневник 1840–1841 гг.», повесть «Ноябрь» (1842) и «Первое “Воспитание чувств”» (1845). Эти произведения составили автобиографический цикл. Жан Брюно назвал его самым значительным и совершенным среди всех ранних произведений Флобера<sup>3</sup>.

В настоящее время обнаружена бо́льшая, чем это представлялось ранее, ценность иных юношеских сочинений Флобера, но этот цикл остается наиболее известным и изученным. Повести «Мемуары безумца», «Ноябрь» и «Первое “Воспитание чувств”» давно были известны французским читателям. Они опубликованы не только в собраниях сочинений Флобера, но и отдельными изданиями. Однако первый автобиографический опыт Флобера – «Агонии, скептические мысли» – издатели и ученые часто обходили вниманием. Причиной тому и особый характер текста, и его судьба.

Рукопись «Агоний» была посвящена и подарена самому близкому и любимому другу писателя – Альфреду Ле Пуатвену. Больше, чем другу, – крестному брату. Альфред был крестником доктора Флобера, а крестным отцом Гюстава стал отец Ле Пуатвена. Альфред был старше на пять лет, обладал философским и независимым складом ума и оказал серьезное влияние на младшего друга. Талантливый философ, требовательный к себе поэт и прозаик, Ле Пуатвен уже публиковал свои произведения в руанских журналах. Молодых людей связывала особенная дружба, свойственная романтической эпохе: дружба «требовательная, в откровенности не знающая границ. Она изошряла навыки психологического анализа. Это было своего рода взаимное отражение, отвечавшее потребности разросшейся личности в непрестанном самоосознании, самораскрытии»<sup>4</sup>. В письмах Флобер не раз признавался в том, что между ним и Альфредом была «тайна мыслей и чувств, недоступных для остального мира»<sup>5</sup>.

Альфред умер в 1848 г., и его смерть была для младшего друга глубокой утратой. «Я не расстаюсь с памятью о нем, – писал Флобер его сестре Лауре через пятнадцать лет. – Теперь я знаю тех, кого принято назвать “умнейшими людьми нашей эпохи”. Я сравниваю



их с ним и нахожу посредственными. Никто из них не производил на меня такого ослепительного впечатления, как твой брат. <...> С восторгом и грустью вспоминаю я наши бесконечные беседы, где дурачество соседствовало с глубокомысленными рассуждениями, наши разговоры, наши мечты и наши высокие упования! Если я чего-то стою, то несомненно лишь благодаря этому»<sup>6</sup>.

Флобер посвятил другу не только «Агонии», но и повесть «Мемуары безумца» (1839), новеллу «Похороны доктора Матюрена» (1839) и, посмертно, книгу, которую называл «трудом всей своей жизни» – «Искушение святого Антония» (1874)<sup>7</sup>.

В 1838 г. Ле Пуатвен изучал право в Париже, и весной, на пасхальной неделе Гюстав послал ему в дар свои «Скептические мысли», начатые еще два года назад. Рукопись была сложена так, как складывали письма, на первой странице остались следы красного сургуча. После смерти Ле Пуатвена рукопись оставалась в его семье до 1901 г., потом попала к библиофилу Пьеру Дузу, опубликована была только в 1914 г., но не полностью<sup>8</sup>.

Состоит она из двух частей. Первая озаглавлена «Тревоги», в этой части двадцать два разных по форме фрагмента: диалоги, нравоописательные сцены, притча, рассказ о священнике-прелюбодее, история об обращении к равнодушному священнику за духовной помощью, видение. Во второй части девять фрагментов – «мыслей», им предшествует обращение автора к читателю. Эта вторая часть озаглавлена «Агонии, скептические мысли». О нумерации страниц Флобер не позаботился. Первый издатель посчитал вторую часть основной, а первую принял за черновики, случайно оказавшиеся вместе с основным текстом, и долгое время флюбероведы воспринимали «Тревоги» как черновые наброски, а издатели не считали нужным публиковать эту часть. В «Агониях» же видели незавершенный и несовершенный «пролог» к автобиографическому циклу и порой, говоря о ранней прозе, об этом произведении не упоминали<sup>9</sup>.

Ги Сань, готовя к печати первый том нового собрания сочинений Флобера, реконструировал композицию «Скептических мыслей». «Обе части пронизаны общим настроением и дополняют друг друга», – полагает ученый, – и нельзя рассматривать первую часть («Тревоги») как приложение к «Агониям». Обе они обладают внутренним единством и большим, чем это казалось ранее, значением<sup>10</sup>. Однако исследователь не считает этот текст «личным»: «Речь в «Агониях» идет не столько о духовной жизни Флобера, сколько о «жизни вообще», с ее противоречиями, относительностью добра

и властью нищеты и несчастья. Здесь виден ученик Мольера и Монтеня»<sup>11</sup>.

Это справедливо лишь отчасти. Действительно, Флобер в «Агониях» размышляет о мире, но вместе с тем это итог его внутренней жизни, в них, по признанию автора, «говорят его сердце и ум»<sup>12</sup>. «Агонии» обращены к тому, кого он считал своим вторым «я», т. е. почти к самому себе. Текст был понятен автору и адресату, но во многом неясен «другому» – читателю. Это своеобразный код, требующий ключа. Одним из таких ключей может быть личность адресата – Альфреда Ле Пуатвена.

В посвящении Флобер упомянул, что посылает «Агонии» другу в память о тех беседах, что вели они в ушедшем году. Позже в письме к Луизе Коле сам Флобер назовет источник, позволяющий судить, о чем говорили тогда друзья: «Читала ты повесть Бальзака под названием “Луи Ламбер”? <...> Она вонзилась в меня тысячью шипов, Ламбер этот – почти копия моего бедного Альфреда»<sup>13</sup>.

Бальзак признавался, что повесть «Луи Ламбер» (1832–1835) он написал «для себя и немногих других», собираясь «померяться силами с Гёте и Байроном, с “Фаустом” и “Манфредом”»<sup>14</sup>.

Герои повести – юный философ Ламбер и его младший друг – говорят о силе воображения, таинственном взаимодействии слова и мысли, об отношениях материи и духа, об основах психической организации и творческих возможностях человека, о смерти и бессмертии, о судьбе художника. «Я, – пишет Флобер, – нашел там наши фразы (времен оных), почти дословно: беседы двух друзей в коллеже – это те, что вели мы, или очень схожие»<sup>15</sup>.

Подобно Ле Пуатвену, герой Бальзака – спиритуалист, верящий в «двойственность человеческой природы и ангелов Сведенборга», склонный к мистическим размышлениям, сосредоточенный на жизни духа<sup>16</sup>. Ламбера отличают те колебания между материализмом и спиритуализмом, что свойственны были Ле Пуатвену. Рассуждения Луи Ламбера о «потустороннем существовании усовершенствованных человеческих способностей»<sup>17</sup> созвучны идее Ле Пуатвена о вечном совершенствовании человеческой души. Он писал об этом в повести «Прогулки Белиала»<sup>18</sup>.

Луи Ламбер «религиозен “по природе”, его идеи особенно близки к идеям святой Терезы, Фенелона, многих отцов церкви и некоторых святых, <...> Он никогда не был так поэтичен, как в те моменты, когда во время наших вечерних бесед начинал рассуждать о чудесах, сотворенных силой воли в эпоху великой веры. Он находил самые яркие доказательства своей теории почти во всех

историях о мучениках в первом веке церкви, который он называл «*великой эрой мысли*»<sup>19</sup> – так говорит рассказчик в повести Бальзака, не разделяющий полностью мистицизма Ламбера, но восхищенный силой его интеллекта<sup>20</sup>.

Духовные искания героя Бальзака могли напомнить Флоберу о религиозных сомнениях старшего друга: 21 августа 1836 г. в журнале «Колибри» было опубликовано стихотворение Альфреда Ле Пуатвена «Час тревоги». В нем звучит безнадежная тревога смерти: напрасны упования на милость Творца, он суров, равнодушен к мольбам, жестоко карает людей достойнейших. Страдания – общий удел в порочном мире, сомнение губит веру, и герой готов принять смерть бесстрашно, как древний стоик. Но все же он взывает к Богу с просьбой о милости, и «высший свет» озаряет его душу, воскрешая в ней надежду<sup>21</sup>.

«Агонии» стали своеобразным ответом младшего друга на это стихотворение. Именно тогда пишет он первую часть и называет ее «Тревоги».

Ле Пуатвен в первых строках «Часа тревоги» пишет: «Вечное горе – вот жизнь в этой бездне», Бог «забавляется, глядя на слезы»<sup>22</sup>, и Флобер в своих «Тревогах» словно вторит ему: «Нищета и несчастье правят людьми», «Бог развлекается, мучая людей, чтобы узнать, до какого предела можно довести страдания»<sup>23</sup>.

И все же Флобер не подражает старшему другу. «Тревоги» – это продолжение их беседы и спора, в котором младший занимает свою позицию. Эта часть открывается диалогом. Звучат два голоса, возможно, это Ле Пуатвен и сам Флобер.

«Так ты ни во что не веришь?» – спрашивает один из собеседников (Ле Пуатвен). – «Нет», – отвечает ему другой (Флобер).

- А слава?
- Вспомни о зависти.
- Щедрость?
- А скупость?
- Свобода?
- А ты не замечаешь деспотизма, что гнетет народы?
- Любовь?
- А проституция?
- Бессмертие?
- Не пройдет и года, как черви растерзают труп, потом он станет пылью, потом превратится в ничто. А после небытия... Существует только небытие<sup>24</sup>.

Здесь определены главные темы первой части: греховность и смертная обреченность мира, религиозные сомнения, безнадежность и власть Небытия.

Эти темы становятся содержанием небольших «глав» первой части. После слов: «существует только небытие» помещена сцена эксгумации тела «великого человека», со зрителями, циничным могильщиком и всеми жуткими подробностями, напоминающая новеллу в духе «неистового» романтизма. В финале автор восклицает: «И где ж теперь великий человек? Где его слава? Его доблесть? Его имя? Неужели и вправду, после жизни кончено все, и кончено навеки? И существует лишь небытие?»<sup>25</sup>

Отчаяние сменяется надеждой, и в следующем фрагменте Флобер задает вопрос о душе: «Горько думать, однако, что после смерти исчезнет все! О, нет, нет! Скорей к священнику! Он скажет, уверит, убедит меня, что есть душа в теле человеческом»<sup>26</sup>.

В поисках духовника герой сталкивается не только с равнодушным, но и с пороками пастырей: один бросает распятие в грязь у порога проститутки, «как театральную маску, как плащ Арлекина»<sup>27</sup>, другой так озабочен приготовлением ужина, что не может выслушать героя. Духовные сомнения остаются неутоленными: «Я искал, но тщетно. Я стучал в двери – никто не открывал мне. Меня оставили страдать от равнодушия и тоски так, что смерть была бы лучше»<sup>28</sup>.

Индивидуальный опыт убеждает повествователя в том, что жизнь – это гнусный фарс: «Священник швыряет в грязь образ Сына Божьего, чтобы войти к блуднице. <...>. Жизнь – маска, а смерть истина. Набожность – маска продажной девки, добро – ложь, а зло – истина»<sup>29</sup>.

Юный автор стремится придать личному опыту обобщающий смысл и в композиционный центр первой части помещает притчу об одиноком страннике, гибнущем в пути. Этот фрагмент интертекстуально связан с книгой Робера Ламенне «Речи верующего» (1834), оказавшей серьезное влияние на раннее творчество Флобера<sup>30</sup>.

В главе VII своей книги Ламенне рассказывает о путнике, что поднимался на гору и достиг места, где огромный обломок скалы преградил ему дорогу, так что обойти его было нельзя. Но на помощь ему пришли другие странники, вместе они отодвинули гигантский камень и продолжили путь. Сам Ламенне так объяснял притчу: «Путник – это всякий человек, странствие – его жизнь, а камень – трудности, какие он встречает в жизни»<sup>31</sup>.

В притче Флобера иной финал – трагический: «Долго ждал он, что кто-то придет на помощь, но пришли тигры и напились его кро-

ви. <...> а он ведь такой же, как вы, – так же стремился к свободе. Отчаявшись в собственных силах, вы ждете, что кто-то поможет вам. Но никто не придет, нет! Явятся тигры, растерзают вас, как несчастного странника, и также выпьют вашу кровь»<sup>32</sup>.

И следующие фрагменты повествуют о горе и нищете, власти страстей, порока и смерти; они в миниатюре воспроизводят ситуации исторических и психологических новелл. Завершается же эта часть сокращенным вариантом написанного тремя годами раньше видения «Путешествие в Ад».

Вновь, как и в «Путешествии в Ад», перед повествователем возникает Сатана, с ним повествователь возносится в небеса, видит Европу, видит, как «брат убивал брата, мать продавала дочь, писатели лгали людям, священники предавали верующих, чума пожирала народы и война снимала жатву»<sup>33</sup>.

В «Тревогах», созданных в 1836–1837 гг., выражено представление о состоянии мира, определяющие мотивы этой части – власть небытия и тревога смерти. Они звучат и во второй части, написанной весной 1838 г., но в ней преобладает иной мотив – тревога судьбы.

Заметим, что для старшего друга она не была такой острой. Ле Пуатвен изучал право, получил степень, женился и продолжал писать стихи и прозу, но творческая деятельность не была для него судьбой, предназначением, как для Флобера. Само название стихотворения Ле Пуатвена «Час тревоги» подчеркивает краткий и преходящий характер сомнений и тревоги, название же, объединяющее «скептические мысли» Флобера говорит о предельном страдании, кризисе, состоянии между жизнью и смертью.

Флобера страшат не только смерть и небытие, в это время более всего его волнует будущее, судьба. Год спустя он напишет другу Эрнесту Шевалье: «Вопрос “кем ты будешь?”, брошенный человеку, – это бездна, зияющая перед ним и приближающаяся с каждым его шагом. Кроме будущего метафизического <...> есть еще будущее в жизни»<sup>34</sup>.

Тревога судьбы звучала уже в новелле «Смертный час» (1837), где герой задавался вопросами о смысле бытия и цели собственного существования: «Часто, обратившись к себе, я спрашивал: “Для чего существуешь ты?”»<sup>35</sup>. Тот же вопрос задает Флобер в «Агониях»: «Я часто спрашивал себя для чего я жил, зачем пришел в этот мир, но лишь бездна открывалась передо мною, бездна позади, вверху и внизу – всюду тьма»<sup>36</sup>.

Ответ на вопрос о будущем связан с проблемой выбора: быть ему писателем, о чем думал он сам, или юристом, как видел его бу-

дущее отец, впрочем, не принуждая к этому. Выбор сделать должен был сам Гюстав. И свобода выбора, сомнение в своих творческих возможностях рождали тревогу. «Я чувствую в сердце тайную, невидимую силу», – признается Флобер в одном из фрагментов «Агоний». Но «сила критическая», как скажет он об этом позже, превышала в нем «силу воображения»<sup>37</sup>.

В «Агониях» он называет себя поэтом: книга его – «нечто смутное, неопределенное, навеянное кошмарами, презрительным смехом, слезами и бесконечными грезами поэта»<sup>38</sup>. И тут же автор сомневается, поэт ли он: «Могу ли я дать это имя тому, кто холодно, с жестоким сарказмом и иронией все клянет и смеется, говоря о душе»<sup>39</sup>. Скепсис «скептических мыслей» обращен не только к проблемам мироздания, но и к собственным творческим возможностям. «Неистовые» ноты «Агоний» определены этими сомнениями, ведь жизнь без творчества представлялась ему невозможной: «Не понимаю, как ухитряются жить люди, которые не находятся с утра до вечера в состоянии эстетической увлеченности», – напишет он позже Луизе Коле<sup>40</sup>.

В максимах «Агоний» Флобер, говоря о бесконечности мироздания и бесконечности человеческой мысли, формулирует свой эстетический идеал: «Для меня предел возвышенного в искусстве – это мысль, то есть ее выражение столь же стремительное и духовное, как она сама»<sup>41</sup>.

Столь же важно для него единство рационального и иррационального: «Кто из нас не ощущал в себе бремени чувств и идей противоречивых, наводящих ужас, пламенных? Они неподвластны анализу, но книга, соединившая их, была бы самой природой»<sup>42</sup>. Абсолютное единство мысли и слова кажется ему желанным и недоступным. В самом названии – «Агонии» – отражено мучительное стремление к творчеству и столь же мучительное сомнение в себе: «Я чувствую в сердце тайную, никому не ведомую силу. Неужели это проклятие на всю жизнь – быть немым, желать говорить и чувствовать, как вместо слов на губах от ярости вскипает пена. Вряд ли бывают положения более отчаянные», – терзается он<sup>43</sup>.

Однако Флобер тут же замечает, что «вместил в эти несколько страниц бездонную пропасть скепсиса и безнадежности»<sup>44</sup>, т. е. осуществил все-таки сложный замысел, заключив в конечную форму бесконечную мысль.

В посвящении, обращаясь к другу, Флобер пишет, что на этих страницах «говорят его сердце и ум»<sup>45</sup>, он стремится рационально осмыслить то, что трудно поддается логической упорядоченно-

сти – жизнь сознания. Через сто лет в предисловии к своей книге «Внутренний опыт» французский философ Жорж Батай скажет: «Я не в силах обеспечить однородность произведения <...> Выражение внутреннего опыта должно каким-то образом соответствовать его порыву, оно не может быть сухим, упорядоченным словесным изложением»<sup>46</sup>.

Исследователи указывают на фрагментарность «Агоний» как свидетельство незавершенности и художественного несовершенства первого автобиографического опыта Флобера<sup>47</sup>. Сам же Флобер определил его жанр как «мысли». А фрагмент – это «субъективная форма художественного мышления, материализующая в тексте идею незавершенности и диалогичности мысли, картина рождения и угасания безначальной и бесконечной мысли»<sup>48</sup>.

Важнейшей чертой фрагмента называют его «протеизм», возможность трансформации в сказку, новеллу, сон, видение, как это было в творчестве ранних романтиков<sup>49</sup>. И в «Агониях» Флобера фрагменты представлены разными жанровыми формами.

Фрагмент, как заметил В.И. Грешных, «с одной стороны, работает на разрушение классических жанров, с другой – возвращает литературу к изначальным формам, к художественному синкретизму, когда произведение начинает подражать природе, ее формам, а не конструируется согласно правилам поэтики»<sup>50</sup>. Это свойство фрагмента отвечает мысли Флобера о сущности искусства: «Ведь что такое поэзия, – пишет он в “Агониях”, – если не единство божественной природы, чувства и мысли?»<sup>51</sup>

И потому, возможно, фрагментарность и внешняя несвязность «Агоний» не случайны. Флобер, владевший к тому времени разными литературными жанрами, сознательно придает это свойство первому исповедальному тексту. «Это не поэзия, но проза, не проза, но крики», – пишет он во вступлении ко второй части и называет «Агонии» книгой «причудливой и неопределенной, как жуткие гротескные маски»<sup>52</sup>.

Заметим, что фрагментарность свойственна «Мемуарам безумца», мистерии «Смар», философской драме «Искушение святого Антония», т. е. тем произведениям, в которых Флобер выступает и автором и объектом наблюдения одновременно. И к названию повести «Ноябрь», признанному шедевру его юношеской прозы, он добавил подзаголовок «Фрагменты в неопределенном стиле».

Известно, что фрагмент был излюбленной формой ранних немецких романтиков, известно также, что Флобер в то время не был знаком с их произведениями<sup>53</sup>. Обращение к этой форме было

связано скорее с традициями французской литературы XVII в., в частности с «Опытами» Монтеня – любимой книгой Флобера. Внешне в ней нет определенного плана, но композиция подчинена опыту самонаблюдения и личность автора определяет ее единство<sup>54</sup>.

«Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их [мыслей], во всех зигзагах<sup>55</sup>, – писал Монтень. – Мои мысли следуют одна за другой, – правда, иногда не в затылок друг другу, а на некотором расстоянии, но они все же всегда видят друг друга хотя бы краешком глаза. И если кто теряет нить моих мыслей, так это нерадивый читатель, но вовсе не я»<sup>56</sup>.

«Агониям» Флобера придают единство мотивы тревоги судьбы, смерти и угрозы небытия. Испытывая тревоги, Флобер одновременно подвергает их рефлексии, как форму духовного опыта. Сартр в книге «Бытие и Ничто», продолжением которой станет его многолетний труд о Флобере, связывает понятия свободы и тревоги: «Именно в тревоге человек имеет сознание собственной свободы, тревога является способом бытия свободы, как сознания бытия, как раз в тревоге свобода стоит под вопросом для самой себя»<sup>57</sup>. И «Тревоги» Флобера возникли в его стремлении к «свободе быть собой». Это та тревога, которую Сартр назвал тревогой перед собой: «Тревога это и есть я», – утверждает он<sup>58</sup>. В «Агониях» впервые обнажается «я» Флобера, в мучительных сомнениях открывающего свое предназначение.

«Агонии» – первая попытка Флобера рассказать о жизни «сердца и ума». Это история внутренней жизни писателя, выражение экзистенциальной тревоги и вместе с тем «история» его литературных опытов, своеобразный эпилог к ранним историческим, психологическим и философским произведениям, итог размышлений о состоянии мира, его властных силах и миниатюрная энциклопедия тех жанров, которыми он к тому времени владел. Но «Агонии» еще и пролог к автобиографическому циклу, открытие новой темы – жизни своего сознания, и поиск новой формы, в которой можно рассказать об этом.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма; Статьи: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. С. 99.

<sup>2</sup> *Vernant J.-P.* L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimar, 1989. P. 215–216.



- 3 *Bruneau J.* Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831–1845. Paris: Armand Colin, 1962. P. 70.
- 4 *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. С. 36.
- 5 *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 300. Выделено Флобером.
- 6 Там же. С. 19.
- 7 Там же. С. 108.
- 8 *Flaubert Gustave.* Premières œuvres. Т. II (1838–1842). Paris: Fasquell, coll. «Bibliothèque Charpentier», 1914. 401 p.
- 9 *Bruneau J.* Op. cit. P. 232; *Реизов Б.Г.* Творчество Флобера. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 524 с.; *Descharmes René.* Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. Paris: Ferroud, 1909. 613 p.
- 10 *Sagnes G.* Agonies. Notice // Flaubert G. Œuvres complètes. Т. I. Œuvres de jeunesse / Edition présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch et G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 1326–1327.
- 11 Ibid. P. 1327.
- 12 *Флобер Г.* Агонии // Флобер Г. Мемуары безумца. М.: Текст, 2009. С. 37.
- 13 *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 238.
- 14 *Бальзак О. де.* Письмо Лоре Сюрвиль от 20 июля 1832 года // Бальзак О. де. Собрание сочинений: В 24 т. Т. 19. М.: Правда, 1960. С. 322.
- 15 *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 300.
- 16 *Бальзак О. де.* Луи Ламбер // Бальзак О. де. Собрание сочинений: В 24 т. Т. 19. С. 236, 243.
- 17 Там же. С. 249.
- 18 *Le Poittevin A.* Une promenade de Béal et Œuvres inédites. Paris: Les Presses Françaises, 1924. 234 p.
- 19 *Бальзак О. де.* Луи Ламбер. С. 261.
- 20 Там же. С. 236.
- 21 *Le Poittevin A.* Op. cit. P. 67–70.
- 22 Ibid.
- 23 *Флобер Г.* Агонии. С. 49, 59.
- 24 Там же. С. 37.
- 25 Там же. С. 42.
- 26 Там же.
- 27 Там же.
- 28 Там же. С. 43.
- 29 Там же. С. 44.
- 30 *Bruneau J.* Op. cit. P. 49–50.
- 31 *Lamennais F.R. de.* Les Paroles d'un Croyant. Paris: A. Colin, 1949. P. 50.
- 32 *Флобер Г.* Агонии. С. 49.

Г.И. Модина

- <sup>33</sup> Там же. С. 55.
- <sup>34</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 32.
- <sup>35</sup> *Флобер Г.* Философские новеллы // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 270.
- <sup>36</sup> *Флобер Г.* Агонии. С. 58.
- <sup>37</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 163.
- <sup>38</sup> *Флобер Г.* Агонии. С. 56.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 92.
- <sup>41</sup> *Флобер Г.* Агонии. С. 60.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Там же.
- <sup>44</sup> Там же. С. 57.
- <sup>45</sup> Там же. С. 37.
- <sup>46</sup> *Батай Ж.* Внутренний опыт. СПб.: Аксиома: Мифрил, 1997. С. 22.
- <sup>47</sup> *Bruneau J.* Op. cit. P. 232; *Unwin T.* Introduction // Flaubert G. *Memoires d'un fou / Memoirs of a madman / Parallel translation and critical edition by T. Unwin.* Liverpool, 2001. P. VII–XXVII.
- <sup>48</sup> *Грешных В.И.* Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 10.
- <sup>49</sup> Там же.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> *Флобер Г.* Агонии. С. 60.
- <sup>52</sup> Там же. С. 56.
- <sup>53</sup> *Bruneau J.* Op. cit. P. 18–39, 208.
- <sup>54</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 292.
- <sup>55</sup> *Монтень М.* Опыты. В трех книгах. Книга вторая. М.: Наука, 1991. С. 356.
- <sup>56</sup> Там же. Книга третья. С. 200.
- <sup>57</sup> *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2004. С. 66.
- <sup>58</sup> Там же.

В.Д. Кастрель

РЕЦЕПЦИЯ СЮЖЕТА  
О ВЕНЕРЕ И ТАНГЕЙЗЕРЕ  
В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.  
(Р. ВАГНЕР, О. УАЙЛЬД)

Цель статьи – осветить историю возникновения и бытования сюжета о Венере и Тангейзере от Средних веков до рубежа XIX–XX вв. и тем самым представить контекст восприятия легенды во второй половине XIX в. С помощью сравнительного анализа немецкой народной баллады «Тангейзер» с музыкальной драмой Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» и сказки О. Уайльда «Рыбак и его Душа» предпринимается попытка наметить основные этапы в истории восприятия фольклорного сюжета в литературной традиции.

*Ключевые слова:* «бродячий сюжет», Венера, «Тангейзер», Р. Вагнер «Тангейзер и состязание певцов в Варбурге», «вечный герой», О. Уайльд «Рыбак и его Душа», музыкальная драма, литературная сказка.

Средневековая легенда о Тангейзере отражает борьбу древних верований и мифологических представлений с восторжествовавшим христианством. Сюжет легенды следующий. Язычница Венера заманивает Тангейзера, рыцаря-христианина, в свой грот, где он проводит семь безоблачных лет. Однако, пресытившись сладострастным покоем, Тангейзер раскаивается в связи с «дьяволицей» и в облике пилигрима идет к Папе Римскому просить искупления греха. Но как ни цвести цветам на папском посохе, так не будет прощен столь тяжелый грех – таков вердикт Папы Урбана IV. Тангейзеру ничего не остается, как уйти обратно к Венере, которая его радостно встречает. Но не прошло и трех дней, как случилось чудо, и на папском посохе распустились цветы. Но поздно уже было искать Тангейзера, он навечно остался в объятиях Венеры.

Генетически сюжет о Венере и Тангейзере связан с мифами об умирающем и воскресающем боге и с архетипическим сюжетом о плене героя в чертогах красавицы (Одиссей у Калипсо, легенды о Грезельской горе, о Сибиллиной горе и т. д.). В первоначальных вариантах интересного нам сюжета говорится о романтических отношениях человека со сверхъестественным существом, затем сверхъестественное существо наделяется дьявольскими чертами, а в позднейших вариантах, когда христианство начинает играть важную роль, легенда приобретает дидактический смысл. В этих вариантах сюжет заканчивается серьезным или шутивным поучением пастырям прощать грешников. Очевидно, что на определенном этапе баллада образовалась соединением двух отдельных сюжетов. Первая часть повествует о плене человека в чертогах иноприродного существа, вторая часть – о походе раскаявшегося грешника к Папе, об отказе Папы простить его и о чуде с зацветшим посохом, возвестившем о прощении Тангейзера. Мотив зацветшего папского посоха отсылает нас к ветхозаветной легенде о жезле Аарона (Числа 17:1–9) и апокрифическому сказанию о процветшем посохе Иосифа, избранного в мужа Марии из числа других претендентов. Судя по всему, уже приняв устойчивую составную форму, легенда «пристегнула» к себе имя популярного миннезингера (ни в песнях исторического Тангейзера, ни в других источниках нет указаний на события легенды, возникшей в народе в XIII–XVI вв.). В таком виде с небольшими изменениями сюжет бытовал в народной традиции<sup>1</sup>. Насчитывают множество редакций легенды на разных германских языках и диалектах<sup>2</sup>, однако наибольшую популярность получила немецкая народная баллада, или песня, «Das Lied von dem Danhewser», самые ранние письменные источники которой, «народные летучие листки» (Liedflugschrift), датируются началом XVI в.

В XVIII в. немецкие романтики, возродившие интерес к старинным памятникам, активно собирают народные предания и легенды и, перерабатывая, издают их. Так Ахим фон Арним и Клеменс Брентано включают легенду о Тангейзере в сборник немецких народных песен «Чудесный рог мальчика»<sup>3</sup>, а братья Гримм – в свой сборник 1816 г. «Немецкие предания»<sup>4</sup>. Некоторые мотивы легенды о Тангейзере использует Л. Тик в новелле «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799), в ироническом ключе балладу «переписывает» Г. Гейне («Der Tannhäuser», 1844)<sup>5</sup>. Особую популярность сюжет приобрел после того, как лег в основу музыкальной драмы Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» («Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg»). Хотя премьера

оперы состоялась в Дрездене уже в 1845 г., ее сценическая история оказалась непростой, и только в начале 1860-х годов, после выхода в свет нашумевшего эссе Ш. Бодлера «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже»<sup>6</sup>, опера полюбилась французской богеме. Под влиянием бодлеровской интерпретации опера входит в сознание современников как декадентское произведение. Сомнение в нравственных абсолютах, изображение конфликта между духом и плотью, поиск новых художественных форм – все это способствует популярности оперы в декадентских кругах<sup>7</sup>. К сюжету о Венере и Тангейзере обращаются А. Суинбрн<sup>8</sup>, О. Уайльд, О. Бердслей («The story of Venus and Tannhauser», 1897), А. Лундегорд<sup>9</sup>. В рамках данной статьи невозможно сказать о каждом из них, поэтому остановимся на О. Уайльде и проследим эволюцию сюжета о Венере и Тангейзере от народной баллады к музыкальной драме Вагнера, а затем к произведениям О. Уайльда.

Взяв за основу перевод Л. Гинзбурга<sup>10</sup>, проанализируем композицию баллады. Всего в тексте 26 строф, и в первой строфе рассказчик, или певец, сразу настраивает нас на восприятие назидательного рассказа о «чуде» с Тангейзером, а во второй строфе тут же вводит читателя в курс дела: «Семь лет в пещере он провел / Возлюбленным Венеры / И вот задумал под конец / Уйти из той пещеры». Далее следует длинный диалог между Венерой и Тангейзером, занимающий целых 13 строф. Венера всячески пытается удержать возлюбленного, прельщая его плотскими утехами, а Тангейзер, душа которого затосковала по духовности, настаивает на своем и все-таки уходит из грота. Тангейзер пересекает пространственно-временную границу и перемещается из «другого» мира, потустороннего и опасного, в «здешний мир», из безвременья – в пространство «нормального» хода времени. Он приходит к Папе Урбану IV и кается в грехах, но не получает прощенья, из чего Тангейзер делает вывод, что «здешний» мир для него навеки потерян. Тангейзер «...возвращается назад / Исполнен твердой веры, / Что сам господь его ведет / В объятия Венеры». Снова происходит пересечение пространственно-временных границ, и герой снова оказывается в «другом» мире, уже навсегда. В последних двух строфах баллады говорится о чуде с процветшим посохом и дается назидание Папе: «Вот это диво! – не попал / Тангейзер к черту в лапы <...> Так Бог жестоко посрамил / Четвертого Урбана!». Таким образом, композиция баллады трехчастная (герой в гроте – герой у Папы – герой возвращается в грот). При этом характер баллады явно развлекательный, большую часть текста занимает диалог меж-

ду Венерой и Тангейзером, призванный комично изобразить отношения влюбленных. И хотя Тангейзер и произносит фразу «Навек с тобой я разлучен, // Мария пресвятая!», трагического противопоставления Венеры и Девы Марии как двух взаимоисключающих сущностей в балладе еще нет, конфликт дан лишь в зародыше.

Р. Вагнер соединяет легенду о Венере и Тангейзере с легендой о состязании певцов в Вартбурге, а также вводит в действие второй женский образ – Елизавету, символизирующую истинную любовь, в основе которой лежит христианская мораль. Если до Вагнера сюжет о Тангейзере так или иначе укладывался в юмористическое назидание священнослужителям, то Вагнер значительно усложняет его. Венера, символ плотской любви и страсти, и Елизавета, символ духовной и чистой любви, вступают в борьбу за душу героя. Конфликт, который был лишь намечен как возможность в исходной балладе, у Вагнера становится основой сюжета. С помощью контрастных символов композитор изображает мечущуюся душу героя, раздираемую конфликтом между страстью и духовностью. Тангейзер символизирует всю европейскую цивилизацию, в основе которой лежит трагическое противоречие между язычеством и христианством. Так трагедия Тангейзера соотносится с трагедией чувственности Дона Жуана, которого охватывает то всепоглощающая чувственность, то святой экстаз, или с трагедией духа Фауста, раздираемого противоречием между разумом и верой. Для современников оперы и для последующей литературы Тангейзер действительно становится в ряд с такими «вечными героями», как Дон Жуан или Фауст, и продолжает оставаться очень популярным образом во второй половине XIX в.

Сюжет о Венере и Тангейзере был одним из излюбленных сюжетов О. Уайльда. Во-первых, аллюзия на музыкальную драму Р. Вагнера встречается в его романе «Портрет Дориана Грея»<sup>11</sup>. Дориан любил слушать оперу «Тангейзер» и видел в образе главного героя трагедию собственной души. В эссе О. Уайльда «Критик как художник» протагонист автора соотносит историю Тангейзера с собственной жизнью. Слушая увертюру к опере «Тангейзер», он нередко «чувствует, что она говорит со мной о тысяче разных вещей, обо мне, может быть, и о моей жизни, и о жизни других, которых однажды любили, но утомились их любовью, или о страстях, которые человек познал, или не познал, но искал их»<sup>12</sup> (перевод мой. – В. К.). Мотив процветшего посоха и волшебного зацветших цветов очень важен для художественного мышления О. Уайльда. Зацветает персиковое дерево над телом Великана в сказке «Великан-эгоист»

в знак того, что Великан, позволивший детям играть в своем саду, окажется в раю. Зацветает миндаль над могилой Кентервильского привидения в одноименном рассказе, символизируя то, что душа привидения наконец обрела успокоение. Наиболее прямо Уайльд говорит о понимании этого символа в балладе «Рэдингская тюрьма», в произведении отчасти художественном, отчасти публицистическом, где лирический герой выражает несогласие с правом людей судить о преступлении и вине человека перед Богом. Тем более люди не в праве осуждать преступника на смерть. Доказывая эту мысль, Уайльд как раз ссылается на чудо с процветшим жезлом Тангейзера: «Им кажется, что кровь убийцы – / Отрава для стеблей. / Неправда! Нет, земля – от Бога, / Она добрей людей, – / Здесь краска роз была б краснее, / И белых роз – белей. / Из сердца – стебель белой розы, / И красной – изо рта! / Кто может знать пути господни, / Веления Христа? Пред папой – посох пилигрима / Вдруг все одел цвета» (перевод К. Бальмонта)<sup>13</sup>. Интересно, что в трактовке О. Уайльда зацветает не папский жезл, а посох странника – акцент переносится на человека, бедняк становится королем в Царстве Божьем. Так происходит и в сказке «Молодой король», когда лохмотья юного короля превращаются в королевское платье, сухой посох – в великолепный скипетр с лилиями, терновый венчик – в корону<sup>14</sup>.

Скажем подробнее о сказке О. Уайльда «Рыбак и его Душа» («The Fishman and His Soul»), вошедшей во второй сборник сказок 1898 г. «A House of Pomegranates». В ней диалог с народной балладой и драмой Р. Вагнера разворачивается не только на мотивном, но и на композиционном уровне. В центре повествования находится молодой Рыбак, который полюбил русалку – Морскую Деву. Чтобы Рыбак мог жить с ней в морском царстве, ему нужно прогнать собственную душу. «Душа есть самое святое в человеке и дарована нам Господом Богом, – предостерегал Рыбака Священник. – Забудь свои помыслы, ибо это неискупаемый грех. А Обитатели моря прокляты, и прокляты все, кто вздумает с ними знаться. <...> Мерзостна плотская любовь!.. И мерзостны и пагубны те твари языческие, которым Господь попустил блуждать по своей земле»<sup>15</sup>. Но Рыбак не поверил Священнику и не послушался его совета. Удивляет то, что в сказке Уайльда нет отрицательных коннотаций, связанных с любовью человека к иноприродному существу. Наоборот, все средства художественной выразительности направлены на создание по-детски чистого, идеального образа Девы Морской и образа безоблачной и чистой любви героев. Так ли беспорна

христианская концепция души? Дополнительное напряжение в ситуацию вносит типичный для уайльдовской поэтики парадокс: Священник говорил Рыбаку, что душа бесценна, а торговцы на рынке тут же заявляют, что душа не стоит и гроша.

Так в сказке в миниатюре разыгрывается ситуация баллады о Венере и Тангейзере, но Уайльд идет дальше и, как и в «Русалочке» Андерсена, ставит под вопрос справедливость привычного противопоставления христианской и языческой любви. Более того, Уайльд вводит в повествование эпизод с ведьмой, живущей в пещере у входа в залив. Ведьма оказывается помощницей самого дьявола и заманивает Рыбака на шабаш. Образы Девы Морской и Ведьмы создаются по принципу портретного контраста. Таким образом, в сказке Уайльда, как и у Вагнера, важную роль играют контрастные женские образы, но с одной очень важной поправкой. Иноприродное существо Уайльд неожиданно убирает с той стороны бинарной оппозиции, которая традиционно была за ним закреплена в христианской традиции, и перемещает на противоположную сторону оппозиции. Если говорить о композиции сказки Уайльда, то она в общем виде повторяет схему вагнеровской драмы: герой покидает «другой» мир, но вернуться в него уже не может. Финал сказки очень напоминает развязку оперы. У Вагнера по пути в грот Венеры Тангейзер встречает процессию с гробом возлюбленной и погибает у гроба Елизаветы. Тут же приходит весть о процветшем посохе, что у Вагнера символизирует невозможность истинной любви на земле и обозначает ее торжество на небесах. В сказке «Рыбак и его Душа» море выкидывает на берег мертвое тело Морской Девы, сердце Рыбака разрывается от любви, и он умирает у ног своей возлюбленной. Священник проклинает их и приказывает похоронить влюбленных как великих грешников: «Проклятие Обитателям моря и тем, которые водятся с ними!.. Возьмите тело его и тело его возлюбленной и схороните их на Погосте Отверженных...»<sup>16</sup>. Следуя первоначальной схеме народной баллады и структуре вагнеровской драмы, Уайльд вводит мотив чудесно зацветших цветов, символизирующих божественное прощение. Прошло три года, и на Погосте Отверженных зацвели невиданные цветы со сладостным ароматом. Когда этими цветами украсили алтарь, Священника охватила безотчетная радость и «заговорил он не о гневе Господнем, но о Боге, чье имя – Любовь»<sup>17</sup>, а на следующее утро «всем созданиям Божьего мира дал он свое благословение; и народ дивился и радовался. Но никогда уже не зацветают цветы на Погосте Отверженных...»<sup>18</sup>.



В разговоре о переосмыслении сюжета о Венере и Тангейзере в произведениях тех или иных авторов нельзя обойти стороной особенности жанров, в которых они работают. Опера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» – музыкальная драма, которую Р. Вагнер считал высшей формой искусства, призванной органично соединить музыку и слово и осуществить идею синтеза искусств<sup>19</sup>. Теургические интенции толкали Р. Вагнера на поиск новых форм и сделали его предтечей символистской драмы.

Оскар Уайльд работает в уже известном жанре литературной сказки<sup>20</sup>, важнейшей особенностью которой является структурная соотнесенность с народной волшебной сказкой: проходя испытания и претерпевая определенные изменения, герой переходит в качественно иное состояние. Однако в сказках Уайльда превращения происходят не в материальной сфере, как в фольклорной сказке, а в духовной. Следующая особенность – это характерные для волшебной сказки оппозиции, который Уайльд видоизменяет. Например, в оппозиции «добрый – злой» он не персонифицирует зло, ведь оно лежит внутри мироустройства и героя. Именно поэтому Рыбак и Душа – это не противостоящие друг другу герои, а герои-двойники, в образах которых раскрывается полная внутренних противоречий жизнь человека. Таким образом, сам жанр литературной сказки дает Уайльду возможность использовать прием обманутого читательского ожидания. Сюжетная схема и функции персонажей народной волшебной сказки все время переинтерпретируются. На идейно-эстетическом уровне схематичность в распределении красок и простота народной волшебной сказки сменяются неоднозначностью и противоречивостью мироздания в авторской сказке.

Итак, мы видим, что народный сюжет о Венере и Тангейзере очень востребован в литературе второй половины XIX в. В первоначальной балладе и ее ранних рецепциях начала XIX в. пространственно-временная структура и, соответственно, авторская позиция были вполне традиционны для развлекательных и нравоучительных баллад в духе *exempli*. Под пером Р. Вагнера и О. Уайльда сюжет значительно усложняется, кольцевая модель пространства и времени размыкается, появляется трагический конфликт между духом и плотью, не решаемый однозначно ни одним из авторов. Данная статья, содержащая в себе локальные выводы о функционировании легенды всего в трех текстах, представляется нам отправной точкой в дальнейшем исследовании характера и особенностей рецепции сюжета о Венере и Тангейзере в литературе второй половины XIX в.

- <sup>1</sup> Обзор научной литературы по проблеме происхождения и бытования легенды о Тангейзере см.: *Barto Ph.S.* Tannhäuser and the Venusberg: A Study in the Legend of the Germanic Paradise. N. Y.: Cambridge University Press, 1916. P. 7–13; *Remy A.F.* The origin of the Tannhäuser-legend: The present state of the question // The Journal of English and Germanic philology. 1913. Vol. 12. № 1, Jan. P. 32–77; *Clifton-Everest J.M.* The tragedy of knighthood: origins of the Tannhäuser-legend. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1979; Тангейзер // Энциклопедический словарь. Т. 32а / Изд. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. СПб., 1901. С. 593–594; *Дейч А.* Сказание о Тангейзере: Историко-литературный очерк // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива» на 1914 год. Т. 1. СПб, 1914. С. 272–307.
- <sup>2</sup> Варианты баллады на различных языках и диалектах с комментарием см.: *Grässe Dr.J.G.Th.* Der Tannhäuser und Ewige Jude. Dresden, 1861.
- <sup>3</sup> Der Tannhäuser // Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder / Gesammelt von Ludw. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Berlin: Gustav Hempel, 1806–1808. S. 125–129.
- <sup>4</sup> Der Tannhäuser // Deutsche Sagen / Herausgegeben von den Brueder Grimm. Berlin, 1816. S. 246–247.
- <sup>5</sup> О рецепции легенды о Тангейзере в немецкой литературе см.: *Белоусов М.Г.* Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII–XX веков: К проблеме «вечных героев» европейской литературы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 179 с.; *Ишимбаева Г. Г.* «Страсти по Тангейзеру» в XX веке: немецкая и английская версии // Всемирная литература в контексте культуры: Сборник материалов и статей. М.: МПГУ, 2004. С. 66–67.
- <sup>6</sup> *Baudelaire Ch.* Richard Wagner et Tannhäuser à Paris // Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Vol. 3: L'art romantique. Paris: Michel Lévy Frères, 1869. P. 207–253.
- <sup>7</sup> Подробно о влиянии Р. Вагнера на литературу см.: *Raymond F.* Wagner and Literature. Manchester: Manchester University Press, 1982. 165 p.; *Sessa A.D.* At Wagner's Shrine: British and American Wagnerians // Wagnerism in European Culture and Politics. Ithaca: Cornell University Press, 1984. P. 246–277.
- <sup>8</sup> *Swinburne A. C.* Laus Veneris: And other poems and ballads. London, 1871. 328 p.
- <sup>9</sup> *Лундегорд А.* Новый Тангейзер: Пер. со швед. СПб., 1898. 119 с.
- <sup>10</sup> Тангейзер // Немецкие народные баллады. М.: Радуга, 1983. С. 315–318.
- <sup>11</sup> *Wilde O.* The picture of Dorian Grey. Paris: Charles Carrington, 1908. P. 217.
- <sup>12</sup> *Wilde O.* The Critic as Artist // Wilde O. The collected works of Oscar Wilde. London; Wordsworth Editions Limited, 2007. P. 985.
- <sup>13</sup> *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 61. В оригинале см.: The Ballad of Reading goal. N. Y., 1909. P. 29.

Рецепция сюжета о Венере и Тангейзере...

- <sup>14</sup> Связь «Баллады Реддингской тюрьмы» и сказки «Молодой король» с сюжетом о Тангейзере уже отмечалась. См.: *Shewan R.* Oscar Wilde: Art and Egotism. N. Y.: Barnes & Noble Books, 1977. P. 53; *Hanson E.* Decadence and Catholicism. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1997. P. 97.
- <sup>15</sup> *Уайльд О.* Указ. соч. Т. 1. С. 286.
- <sup>16</sup> Там же. С. 309.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Там же. С. 310.
- <sup>19</sup> Подробно о философско-эстетических взглядах Р. Вагнера см.: *Лихтенберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: Творческая мысль, 1905. 477 с.
- <sup>20</sup> Об особенностях жанра литературной сказки см.: *Липовецкий М.Н.* Поэтика литературной сказки: На материале русской литературы 1920–1980-х гг. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 140 с.; *Решетов В.Г., Валова О.М.* «Счастливый принц» и другие сказки об Оскаре Уайльде. Киров: Моск. гуманитар.-экон. ин-т, Киров. фил., 2000. 158 с.

Ю.Ю. Данилкова

МЕЖДУ ПРЕДАНИЕМ И ЛЕГЕНДОЙ:  
НОВЕЛЛА Т. ШТОРМА  
«ВСАДНИК НА БЕЛОМ КОНЕ»

Статья посвящена подробному рассмотрению структуры новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне», исследованию художественных функций как «рамочного повествования», так и рассказчиков в тексте. Цель работы состояла в изучении жанровых модификаций в рамках одного текста. Акцент сделан на проблеме литературной саморефлексии.

*Ключевые слова:* легенда, предание, рамка, рассказчик, фольклор, литературная саморефлексия.

«Всадник на белом коне» – это одно из самых значительных произведений Т. Шторма, в котором тесно переплетены мифы и реальность.

Последняя новелла Т. Шторма создается в 1885–1888 гг., когда писатель был смертельно болен. В основу новеллы положены реальные факты. В ночь с 3 на 4 февраля 1825 г. на Северном море произошло сильнейшее наводнение. Восьмилетний Т. Шторм видел страшные события своими глазами<sup>1</sup>.

Природа Северной Германии, где вырос и долгое время прожил сам Т. Шторм, была сурова по отношению к населявшим ее людям: постоянные наводнения на Северном море создавали у них ощущение неукорененности в бытии, связи, подчас трагической, жизни отдельного человека со стихией. Т. Шторм описывает именно такой социум – почти полностью зависящий от природных катаклизмов.

Образ, вынесенный в заглавие, как и сюжет новеллы, Т. Шторм черпает из легенд и поверий, которые бытовали в Европе. Центральная фигура, связанная с общемировой мифологией в новелле

---

© Данилкова Ю.Ю., 2012

Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

Т. Шторма, это, конечно, белый конь. Несмотря на то что в качестве источника Шторм использовал не северо-фризское сказание, а легенду, возникшую на берегах Вислы, представления о белом коне как о «коне-призраке» было известно и на родине Т. Шторма, в Северной Германии. В собрании известного фольклориста К. Мюлленхофа засвидетельствовано сказание такого рода<sup>2</sup>.

XIX век, век мистификаций, предлагал, в том числе и искусственным читателям, большое количество подделок, имитирующих древние, фольклорные тексты. Новелла Т. Шторма ни в коем случае не претендует на мистификацию. Она, как мы попытаемся показать, представляет собой уникальный повествовательный эксперимент, в котором сосуществуют и подвергаются рефлексии интенции фольклора и литературы.

Исследователями в области немецкой литературы достаточно подробно изучена система персонажей новеллы, лейтмотивная структура, но жанровая природа текста, причины его «многослойности» остаются за пределами многих исследований<sup>3</sup>.

Литературный эксперимент обусловил и сложность повествовательной структуры, которая остается практически неизученной. С самого начала мы видим довольно странный зачин – сразу три рассказчика, которые попеременно ведут повествование: перед нами три «рамки». «Рамочная» конструкция и заканчивает повествование, с той лишь только разницей, что «рамочек» уже не три, а две, таким образом, перед нами структура, характерная для новеллы<sup>4</sup>.

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

Цель статьи – проследить жанровые модификации на протяжении всей новеллы и соотнести их с изменением повествовательных ситуаций.

Проследим основные повествовательные ситуации. С самого начала рассказ о всаднике на белом коне апеллирует к устной памяти, нежели к письменному источнику: рассказчик № 1 вспоминает, что когда-то в детстве он слышал историю о всаднике, причем сейчас он не может «ни поручиться за подлинность <...> рассказа, ни отстоять достоверность приведенных здесь фактов, если кому-то вздумается их оспорить»<sup>5</sup>.

Первый рассказчик оказывается связанным с современностью, с сознанием, близким XIX в., он, возможно, современник самого Шторма. Первый зачин включает в себе присутствие именно литературных категорий: «я» рассказчика, апелляцию к его личной,

Ю.Ю. Данилкова

а не коллективной памяти («историю эту я узнал более полувека назад...»), к письменному, хоть и потерянному, источнику. Первый зачин содержит все приметы времени цивилизованного. Интересно, что именно эта, первая, рамка оказывается в конце опущенной.

Далее спираль времени раскручивается назад, рассказчик № 2 является одновременно и героем иной повествовательной ситуации, назовем ее условно «эпической». На этом этапе структура новеллы Т. Шторма становится удивительным образом сходной со структурой некоторых древних текстов. В тексте используется форма «вопрос-ответ». Таким образом построены, например, некоторые части «Младшей Эдды»<sup>6</sup>. Для подобной структуры обязателен герой незнающий, задающий вопросы, и в таком положении оказывается второй рассказчик-путешественник. Именно он поставлен в позицию заинтересованного слушателя, рассказ учителя (рассказчик № 3) призван объяснить незнающему человеку, кто такой всадник на белом коне, которого тот повстречал. Именно вопрос непосвященного, случайно оказавшегося в этой местности человека, вызывает к жизни рассказ учителя. Перед нами ситуация, имитирующая акт инициации, передачи знания от посвященного непосвященного, ведь рассказ учителя приобщает новичка к устной традиции коллектива. Саму повествовательную ситуацию можно назвать «эпической», так как основной рассказчик, учитель, подобно древнему сказителю, выступает перед группой людей, собравшихся на постоялом дворе, и все они, кроме одного, слушают историю хорошо знакомую. Услышанное для них не есть откровение, а лишь повторение давно известного старого. «Эпическая» ситуация сохраняется в течение почти половины рассказа учителя, затем она кардинально меняется: люди постепенно покидают постоялый двор, учитель и путешественник остаются наедине, из «сказителя» учитель становится классическим рассказчиком XIX в., каких мы можем встретить у Л. Толстого, Ф. Достоевского. Таким образом, «эпическая» ситуация рассказывания сменяется «литературной», а учитель, главный рассказчик, чувствует себя комфортно в них и владеет обеими.

У рассказчика-путешественника, «новичка», есть еще одна немаловажная функция. Впервые в новелле всадник в своей легендарной ипостаси встречается именно ему. Вот как пишет он об этой встрече: «...при чахлом свете прорезавшегося полумесяца обозначился силуэт, по мере приближения становившийся все отчетливей, и скоро я уже различил всадника на длинноногом поджаром коне; темный плащ бился у незнакомца за плечами; на скаку он

Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

повернул ко мне бледное лицо с горящим взором»<sup>7</sup>. Итак, в данном описании подчеркнуты такие детали, как бледное лицо и горящий взор, отсылающие к книге Апокалипсиса, эти детали появятся в описании внешности Хауке Хайена начиная с того момента, как тот возглавил строительство новой дамбы. Формула «всадник на белом коне» здесь еще не появляется, герой не знает легенды, с всадником связанной, и поэтому воспринимает его непосредственно. Непосредственность восприятия в данном случае дает легенде о всаднике иной статус – статус объективного повествования: легенда не может лгать, если и непосвященный, незаинтересованный человек видел всадника своими глазами.

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

Важно, что повествовательная инициатива в тексте отдана именно этому третьему рассказчику, повествование о Хауке Хайен представляет собой по большей части рассказ школьного учителя. Учитель – наиболее загадочная фигура во всей новелле. Хотя он и подчеркивает связь своего рассказа с коллективным преданием, в историю вплетается его личная интерпретация рассказываемых событий. Восприятие же Хауке Хайен этим героем в целом отличается от общественного мнения, строитель плотины не воспринимается учителем как фигура легендарная: способного парня, по словам учителя, превратили «в пугало, в приведение»<sup>8</sup>. Учитель, с одной стороны, дистанцирует свою точку зрения от общественной, с другой – считает себя скорее транслятором традиции, а не сочинителем в современном смысле этого слова: «...до сих пор я вам пересказывал истории, которые в течение сорока лет работы здесь, на побережье, слышал от сведущих людей либо от их внуков и правнуков. Но о том, что я буду рассказывать вам теперь, дабы вы могли сопоставить окончательную развязку с повествованием в целом, болтала в те времена вся деревня»<sup>9</sup>.

Рассказ учителя полностью отменяет легендарное начало, посмертное чудо, а легендарные, «чудесные мотивы» вплетаются в текст предания как поданные с чужих слов.

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

Так, для коллективного сознания релевантной оказывается легенда о всаднике на белом коне, описывающая посмертное

Ю.Ю. Данилкова

бытие Хауке Хайен. Рассказчик № 2 своей историей о встрече с непонятным ему явлением заставляет вспомнить легенду о всаднике. Легенда же – это «жанр фольклора и литературы, в котором с установкой на достоверность представлены чудесные события, небывалые обстоятельства, лица, предметы»<sup>10</sup>. Легенда о посмертном бытии всадника принадлежит коллективу.

Как раз эту установку на чудо и чудесное полностью отвергает учитель. Своим рассказом учитель переориентирует жанровую систему новеллы. Порвав с легендой, он предлагает слушателям предание, т. е. «созданный устно и имеющий установку на достоверность рассказ, основное содержание которого составляет описание реальных или вполне возможных фактов»<sup>11</sup>. Учитель всегда следует исторической точности, упоминая даже точную дату центрального события в новелле – потопа (1756 г.).

Восприятие учителем Хауке Хайен отражается даже и в именовании им последнего.

Проследим, когда впервые употребляется поименование «Schimmelreiter» («Всадник на белом коне»), вынесенное в заглавие произведения. «Schimmelreiter» – так называет Хауке Хайен анонимный персонаж из толпы на постоялом дворе: из этого видно, что такая номинация укоренилась в рамках определенного коллектива, она возникла внутри особенной общности людей. Легенда о всаднике на белом коне – явление коллективной памяти. Поименование «всадник на белом коне» возникает, как показывает учитель, еще при жизни Хауке Хайена. «Der Schimmelreiter kommt!» – говорит один из рабочих. В русском переводе: «Вон всадник на сивке!»<sup>12</sup>

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

Иногда учитель называет Хауке Хайена «смотрителем на белом коне»<sup>13</sup>. «Всадником» (Reiter) Хауке назван лишь в конце: «...как ни вглядывался всадник, он ничего уже не мог различить», «Пошел! – приказал всадник, и конь, повинувшись хозяину, рванулся вперед»<sup>14</sup>. Итак, Хауке Хайен школьного учителя становится «всадником» лишь под знаком страшных событий потопа, до этого он – «смотритель».

Действительно, описанная учителем до мельчайших подробностей жизнь Хауке Хайен более всего напоминает именно предание, а сам учитель в своем рассказе сознательно избегает номинации, принятой всей деревней.



Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

Но смог бы учитель собрать вокруг себя кружок верных слушателей, если бы имел свою версию предания, чуждую остальным? Смог бы он удерживать внимание слушателей, создав «эпическую» ситуацию? Вероятно, нет.

Центральная для новеллы история приобретения героем белого коня подана с чужих слов как «рассказ в рассказе». И тут можно говорить об апелляции к четвертому рассказчику, полностью анонимному, так как этот рассказчик – коллектив деревни. Предание, таким образом, не удерживается в рамках строгой фактографии, избегая легендарности.

Учитель интерпретирует историю о Хауке Хайен в христианском ключе, но является ли он при этом антагонистом всей остальной деревни? Исследователь Ч.Г. Браун (Ch.G. Browne) предлагает свое видение системы персонажей новеллы: он делит героев на две группы в зависимости от их отношения к вере и суеверию. Нам такое деление кажется необоснованным<sup>15</sup>.

Существенной чертой мира, описываемого учителем, является двоеверие, языческие представления соседствуют с представлениями христианскими. В календаре жителей маленького фризского селения существенное значение имеют христианские праздники. Практически все важные события соотнесены с ними. Так, «утром, после Пасхи смотрителя Теде Фолькертса нашли мертвым в постели»<sup>16</sup>, «когда на Троицу отзвонили по всему краю церковные колокола, начались строительные работы»<sup>17</sup>, «в четвертое воскресенье Великого поста порывом ветра сбросило с колокольни золоченного петуха»<sup>18</sup>, потоп случился «незадолго до дня Всех Святых, в октябре»<sup>19</sup>. Итак, время в новелле учитель организует в соответствии с христианскими представлениями.

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

В одной из сцен новеллы Хауке Хайен сравнивается с архангелом Михаилом [С. 50]. Наконец, упоминается, что жители деревни посещают религиозные собрания протестантского толка.

По-иному дело обстоит с организацией пространства в новелле. Именно она напоминает организацию пространства в мифах. Пространство это дуально: оно делится на хаос (водная стихия) и космос (обжитое пространство). По сути дела, жители деревни

существуют на границе хаоса и космоса, строя дамбы и отвоевывая сушу у моря.

В организации пространства значительную роль играют реликтовые, мифологические образы, например образ ясеня<sup>21</sup>. Все значительные события новеллы маркированы присутствием этого дерева. Дом смотрителя плотины выделен на мифологическом уровне: он находится на возвышении, «рядом с ним росло самое высокое в деревне дерево, огромный ясень»<sup>22</sup>; серьезный разговор о том, что Хауке Хайен будет смотрителем плотины, происходит под ясенем; под ясенем похоронен и предыдущий смотритель плотины; под ясенем главный герой останавливается с конем, приводя того домой; в последней сцене потопа говорится, что «старый ясень скрипел, словно грозился вот-вот рухнуть»<sup>23</sup>.

Вряд ли нужно напоминать о том, какое значение имеет ясень в германской мифологии. Ясень Иггдрассиль – мировое дерево, чьи корни прорастают в разные миры.

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

Амбивалентность – один из основных принципов новеллы. Двояким может быть прочтение и основного образа новеллы – белого коня. Этот образ в новелле имеет как языческие, так и христианские коннотации. С одной стороны, с ним в новелле связывается демоническое начало, образ коня всецело принадлежит фольклору. Истоки этого образа следует искать в древности. Согласно мифологическим представлениям древних германцев, восьминогий конь бога Вотана, так же как и белый конь в греческой и персидской мифологических системах, является существом особого порядка, о нем слагаются легенды. Изначально фигура белого коня ассоциировалась с присутствием милости Бога, с позитивным началом. Поворотным моментом в интерпретации этого образа стал миф о коне бога Вотана, с этого момента конь стал интерпретироваться как существо, связанное с нечистой силой, как персонификация или предвестник смерти. Согласно одному из таких представлений в образе коня скрывается сам черт. Однако со времен Геродота существовало и другое представление о коне – как о жертвенном животном, которое Т. Шторм также использует в конце новеллы<sup>24</sup>.

По представлениям людей непросвещенных конь Хауке Хайен имеет инфернальное происхождение.

Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

В новелле присутствуют практически все традиционные фольклорные мотивы, связанные с образом коня: мотив выкармливания коня, связь его с потусторонней сферой, с огненной («auf dem feurigen Schimmel») и водной стихиями – на всех этих фольклорных мотивах делает акцент учитель<sup>25</sup>.

С другой стороны, важен намек на книгу Откровения, где говорится о белом коне и всаднике как об одном из знамений Апокалипсиса (Откр. 6:8; 19:11). В рассказе учителя явление всадника на белом коне знаменует наступление Апокалипсиса: «На дворе заржал белый конь; сквозь вой шторма это прозвучало как зов трубы»<sup>26</sup>. Немаловажно, что последние события новеллы, в которых описывается потоп, поданы в интерпретации школьного учителя, который является носителем христианского мировоззрения. Прорыв плотины и потоп коррелируют в тексте с событиями Апокалипсиса: «...это был потоп, пришедший в наказание за грехи людей!»<sup>27</sup> Это не что иное, как комментарий школьного учителя. И все же нельзя говорить о прямых отсылках к тексту книги Откровения, ведь в главе шестой, среди описания всадников ни разу не встречается номинация «Schimmelreiter», таким образом, аналогии здесь могут быть только приблизительными.

В лютеровском переводе книги Откровения для обозначения белого коня используется другое слово – «ein weißes Pferd»<sup>28</sup>. Более того, словом «Schimmelreiter», согласно словарю братьев Гримм, обозначен не кто иной, как Один<sup>29</sup>. Становится понятно, почему учитель избегает этого поименования.

Учитывая многозначность слова «Schimmel», становится ясно, что перевод слова «Schimmelreiter» – едва ли не самая значительная трудность, а буквальный перевод практически невозможен. Обратимся к толковому словарю братьев Гримм. Одно из значений слова «Schimmel», как показывает словарь, – «лошадь белого или серого цвета»<sup>30</sup>. Таким образом, Теодор Шторм, акцентируя в заглавии цветовую символику, ставит переводчика перед проблемой ее интерпретации.

Современный немецко-русский словарь рекомендует переводить слово «Schimmel» двояко: 1. белая лошадь; 2. сивая лошадь<sup>31</sup>. Нужно ли говорить о том, что каждое из этих значений, передаваемое одним немецким словом, может вызвать у русского читателя самый разный круг ассоциаций? О семантике образа белого коня мы говорили выше. Толковый словарь В.И. Даля толкует это слово так «сивый – темносизый, серый и седой, темный с сединою, с примесью белесоватого, либо пепельного»<sup>32</sup>.

Ю.Ю. Данилкова

А.С. Бакалов, автор второго перевода, в комментариях делает замечание: «...русскоязычный перевод заглавия новеллы не совсем точно передает нюансы немецкого названия “Der Schimmelreiter” (дословно: “Всадник, едущий на сивой лошади”), ибо словосочетание “белый конь” теснейшим образом связано для русских с победой и триумфом (“въехать в город на белом коне”), чего у Шторма нет». Для немецкого читателя таких ассоциаций вообще не возникает. Напротив, всякая попытка пафосного восприятия названия свелась бы на нет вторым значением слова «der Schimmel» – «плесень»<sup>33</sup>. Сам Бакалов в своем переводе варьирует цвет коня от «сивого» до «белого». В эпизоде покупки тот предстает как «сивый» (в то время как В. Розанов худого и тощего коня, каким мы видим его с самого начала, торжественно именуется «белым»). Затем, после того как главный герой выкармливает и выхаживает животное, происходит мифологическое превращение сивого коня в белого.

Так Т. Шторм задает переводчикам одну из сложнейших загадок.

Своему главному герою Т. Шторм придает черты мифологического «культурного героя», который борется со стихией, стремится победить природу с помощью разума. О главном герое новеллы следует говорить как об инварианте «фаустианского» героя, героя, который бросает вызов природе и обществу и стремится к познанию, чего бы это ни стоило. Но, как следует из рассказа учителя, увлекавшегося теологией, природу победить невозможно, потоп – явление не столько природного, сколько божественного характера. Хауке (в интерпретации учителя) проходит путь от безусловного утверждения рационального начала к вере в иррациональное: он бросается в разбушевавшуюся водную стихию, веря, что его жертва способна спасти людей.

В то же время образ Хауке Хайена соотносится и с образом Христа: в экстремальной ситуации потопа герой, чье отношение к религии ранее было прохладным, говорит о возможности принести в жертву свою жизнь и об искуплении. Еще раньше, как уже было сказано, Хауке Хайен сопоставляется с архангелом Михаилом.

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

Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

ствующего знания – в рассказе, как мы видим, присутствует точка зрения учителя.

Но учитель, отвергая посмертную легенду о всаднике, создает предание, используя коллективную память и опыт. В конце же это предание в целом предстает сквозь призму христианского вероучения, но в большей степени «авторского» взгляда третьего рассказчика.

Учитель, конечно, «олитературирует» предание. Что происходит с фольклором в литературной обработке? В случае Т. Шторма факты из биографии Хауке Хайена, получившие в фольклорной легенде иррациональное объяснение, приобретают в рассказе учителя психологическую мотивировку. Так, согласно легенде, Хауке Хайен в своем стремлении построить плотину неизбежно связывается с демоническим миром. Исследователь М.Т. Пайшль (Margaret T. Peischl) в своей работе называет Хауке подлинно демонической фигурой<sup>34</sup>. Этот «демонизм» объясняется психологическими причинами, его «демон» – высокомерие, презрение к остальным членам общины, тщеславие, гордыня: «Вереница лиц скользила перед внутренним взором Хауке, и все глядели на него злобным взглядом; тогда юноша, вскипев от гнева, протягивал вперед руки, будто желая схватить врагов, оттеснявших его от должности, которая была ему, и только ему предназначена!»<sup>35</sup> Молитва, которую он в отчаянии возносит над заболевшей женой, тоже может рассматриваться как проявление гордыни<sup>36</sup>. Еще пример: «Новая плотина казалась теперь ему едва ли не восьмым чудом света; во всей Фрисландии не сыщется ничего ей равного. Конь танцевал под ним; и всаднику уже казалось, что вот он стоит над всеми фризами, выше всех на голову, и озирает соотечественников сочувственным и проницательным взглядом»<sup>37</sup>.

Другой демон, по мнению того же исследователя, – это пренебрежение к собственной работе, которое чувствует Хауке по завершении постройки дамбы, когда он почти полностью полагается на Оле Петерса, своего противника. Далее в факте самоубийства Хауке Хайена прочитывается суд героя над самим собой<sup>38</sup>.

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

В чем же суть литературного эксперимента Т. Шторма?

Языческое и христианское в новелле, переплетаясь, взаимодополняя друг друга, трансформируются. Языческая легенда о коне-призраке как предвестнике несчастья получает впоследствии

Ю.Ю. Данилкова

неожиданное разрешение: всадник на белом коне играет не губительную, а спасительную роль, он предупреждает несчастье, таким образом спасая жизнь людям. Языческая легенда избавляется от демонического оттенка. В свою очередь, христианская концепция Страшного суда и обновления мира также смягчается в тексте, всадник на белом коне приходит не судить, а, напротив, предупредить несчастье. Он спасает человечество здесь, на земле, спасает греховное человечество, не уповая на его духовное совершенствование и полное обновление.

Но, видимо, не только в этом лежит суть эксперимента. Т. Шторм, создавая в новелле несколько рамок, предпринимает попытку рефлексивного взгляда на природу литературного творчества. Ведь источником рассказа о Хауке является память коллектива, а кульминацией его – личная, христианская интерпретация учителя. Т. Шторм фиксирует сам момент зарождения литературного творчества в новелле. Ведь если автор «верит в правдивость своего рассказа, фактически вымышленного им, то процесс формирования сюжета есть процесс бессознательного художественного творчества»<sup>39</sup>.

Таким образом, нами была исследована структура новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне». Мы связали смену жанровых приоритетов внутри нее со сменой повествовательных ситуаций, показали, как функционируют «олитературенные» предание и легенда в рамках одного текста. Литературный эксперимент Т. Шторма представляет собой в то же время, как мы пытались продемонстрировать, и опыт литературной саморефлексии, принятый одним из авторов XIX в.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Бакалов А.С. Теодор Шторм // Шторм Т. Всадник на белом коне. М.: Ладомир: Наука, 2005. С. 232–233.
- <sup>2</sup> Browne Ch.G. Theodor Storm: das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen. N. Y.: Peter Lang Publishing, 2002. S. 130.
- <sup>3</sup> Ibid; Peischl M.T. Das dämonische im Werk Theodor Storms. Frankfurt a/M, Bern: Peter Lang Publishing, 1983; Jackson D.A. Theodor Storm: Dichter und demokratischer Humanist. Eine Biographie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001; Laage K.E. Theodor Storm. Biographie. Heide: Verlag Boyens, 1999; Reichelt G. Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.

Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне»

- 4 *Полубояринова Л.Н.* Новелла // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 146; *Шайтанов И.О.* История зарубежной литературы. Эпоха возрождения: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: ВЛАДОС, 2001. С. 89. О рамке подробнее: *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart: Metzler, 1962. S. 187–204.
- 5 *Шторм Т.* Всадник на белом коне. С. 7.
- 6 Младшая Эдда. СПб.: Наука, 2005. С. 14–15.
- 7 *Шторм Т.* Указ. соч. С. 9.
- 8 Там же. С. 161.
- 9 Там же. С. 85–86.
- 10 *Каравашкин А.В.* Легенда // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. С. 107.
- 11 *Азбелев С.Н.* Русская народная проза // Народная проза. М.: Русская книга, 1992. С. 6.
- 12 *Шторм Т.* Указ. соч. С. 108.
- 13 Там же.
- 14 Там же. С. 159–160.
- 15 *Brogne Ch.G.* Op. cit. S. 133.
- 16 *Шторм Т.* Указ. соч. С. 69.
- 17 Там же. С. 107.
- 18 Там же. С. 146.
- 19 Там же. С. 148.
- 20 Там же. С. 102.
- 21 *Brogne Ch.G.* Op. cit. S. 133.
- 22 *Шторм Т.* Указ. соч. С. 30.
- 23 Там же. С. 150.
- 24 *Brogne Ch.G.* Op. cit. S. 130.
- 25 *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 171–181.
- 26 *Шторм Т.* Указ. соч. С. 150.
- 27 Там же. С. 158.
- 28 Die Bibel oder die ganze heilige Schrift Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, 1901.
- 29 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neunter Band. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1899. S. 158.
- 30 Ibid. S. 156.
- 31 Большой немецко-русский словарь. Т. 2 / Под ред. О.И. Москальской. М.: Русский язык, 1997. С. 301.

Ю.Ю. Данилкова

<sup>32</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1863–1866.

<sup>33</sup> *Бакалов А.С.* Указ. соч. С. 210.

<sup>34</sup> *Peischl M.T.* Op. cit. S. 92.

<sup>35</sup> *Шторм Т.* Указ. соч. С. 66.

<sup>36</sup> *Peischl M.T.* Op. cit. S. 92.

<sup>37</sup> *Шторм Т.* Указ. соч. С. 124.

<sup>38</sup> *Peischl M.T.* Op. cit. S. 93.

<sup>39</sup> *Азбелев С.Н.* Указ. соч. С. 13.



Ю.В. Красовицкая

ИЗМЕНЕНИЕ БИБЛЕЙСКОГО ОБРАЗА  
«НОВОГО ЧЕЛОВЕКА»  
В ДРАМАТУРГИИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА  
(НА ПРИМЕРЕ ДРАМ ГЕОРГА КАЙЗЕРА)

Цель статьи – показать изменения, произошедшие с библейским образом «нового человека» в литературе экспрессионизма. Анализ проводится на материале двух пьес Г. Кайзера.

Пьесы представляют различные варианты поведения человека. В драме «Граждане Кале» в процессе внутреннего обновления герой подает пример и возвышается над окружающими, в драме «С утра до полуночи» поведение героя больше напоминает бунт. Используемые в драмах библейские мотивы и образы намеренно снижаются. В результате исследования автор приходит к выводу о том, что показанные различия являются проявлениями единого, начавшегося задолго до эпохи экспрессионизма процесса обмирщения сакральной и сакрализации профанной сфер, в результате чего «обновление» человека в экспрессионизме приобретает совсем другую коннотацию.

*Ключевые слова:* «новый человек», экспрессионизм, обновление, снижение библейских мотивов, возвышение статуса человека.

Экспрессионизм в Германии отличался от многих авангардистских течений в других странах Европы страстным стремлением к изменению мира, к абсолютным духовным ценностям, прорыву в новые сферы жизни. Экспрессионисты разработали свой особый художественный метод, иначе показали положение человека в современном мире. В годы Первой мировой войны в экспрессионизме парадоксально сочетались разочарование и отчаяние с верой в грядущее преображение человечества.

Ю.В. Красовицкая

Возвеличивание человека началось задолго до экспрессионизма. «Поднятие человеческого до божественного уровня»<sup>1</sup> стало особенностью модерна<sup>2</sup>.

Начавшийся задолго до экспрессионизма отказ от религиозности в ее прежнем понимании сочетался в этой литературе с глубинной верой: испытывая отвращение к действительности, экспрессионисты возлагали надежды на внутренне преображенного «нового человека», способного изменить мир. Его образ появился еще в библейских текстах, но претерпел к началу XX в. серьезные изменения.

В Священном Писании человек признавался венцом творения, что свидетельствовало не столько о его высоком положении, сколько о возлагаемой на него ответственности. Под обновлением человека в Новом Завете понималось очищение и освобождение от грехов, ведущее к последующему спасению и вознесению в конце времен<sup>3</sup>. Христос – «последний Адам... дух животворящий» (1Кор. 15:45) – дарил жизнь всем уверовавшим в Него. Носившие земной образ получали в воскресении образ небесный. Спаситель являл собой «пример» первого «нового человека» (Рим. 8:29) – близкий и в то же время недостижимый. Обновление человека традиционно понималось церковью не как акт воли, но как милость Бога, данная верующим во Христа.

Понимание этого основополагающего религиозного догмата существенно изменилось в эпоху Возрождения и особенно радикально в культуре рубежа XIX–XX вв., ориентированной на «посюстороннее бытие» человека и соответственно с этим его новый статус в обществе, природе и космосе. На месте «традиционной» формировалась новая «секулярная» религия, которую отличало возвышение человека. Идея обновления не потеряла своей актуальности, однако путь к преображению мира виделся в земном преображении человека и человечества<sup>4</sup>.

Это не могло не оказать влияния на экспрессионистское представление об обновлении человека. Несомненным было и влияние Фридриха Ницше, провозгласившего смерть Бога и рождение «нового человека», освободившегося от религиозных и моральных ограничений.

Особый характер экспрессионистского «обновления» человека убедительно демонстрируют две пьесы виднейшего драматурга эпохи экспрессионизма Георга Кайзера.

\* \* \*

Георг Кайзер (1878–1945) писал: «Все есть видение, оно едино и заключает в себе небо и землю, и небесно-земного человека. Носители видения – фигуры. Образ видения сверкает все ярче, становится труднодостижимым. Однако существует только одно видение – видение обновления человека. Человек современности – лишь переходное звено по отношению к грядущему человечеству. Ему еще чужда всеохватность, но познать ее крайне важно. Именно творчеству дано выразить эту еще не проявившуюся в полной мере человеческую мощь»<sup>5</sup>.

Важным был сам путь обновления человека. В небольшом сочинении «Формирование драмы» Кайзер пишет, что драма – это наилучшая возможность выплеска энергии. В процессе письма драматург фактически уподобляется Богу, герой драмы осуществляет прорыв (Aufbruch), а затем угасает под тяжестью достигнутого<sup>6</sup>.

«Новых людей» в драмах Кайзера объединяет стремление пробудить остальных, однако своей цели они пытаются добиться по-разному. Эсташ де-Сен-Пьер («Граждане Кале») приносит себя в жертву ради других. Кассир («С утра до полуночи») пытается пробудить в окружающих страсти, спровоцировать эмоциональный взрыв. Герои выбирают разные способы воздействия и в итоге добиваются различных результатов.

### Растерянность «нового человека»

Драматург считал «С утра до полуночи» («Von morgens bis metternachts», 1916) одной из самых удачных своих пьес. Одним из лучших произведений, написанных Кайзером между 1912 и 1915 гг., называли ее и исследователи.

Сюжет, по признанию автора, возник неожиданно. Однажды перед отъездом в Италию он обратился в банк за выдачей аккредитива. Оформлением занялся немолодой и, очевидно, очень бедный кассир. Кайзер подумал, что этот человек, вероятно, мог бы с легкостью присвоить себе аккредитив и уехать на юг: он имел столько же прав наслаждаться жизнью, что и его клиент<sup>7</sup>.

Драма состоит из двух частей. Действие развивается стремительно: герой пьесы решает на то, на что не решился обслуживавший автора кассир. Начинается стремительная смена декораций – непрекращающийся бег совершившего прорыв, вырвавшегося из обыденности человека.

Кайзер неоднократно использует библейскую символику. Аллюзии и реминисценции особым образом оттеняют суть происходящего. Однако все образы и мотивы кажутся намеренно «сниженными», «приземленными».

В драме упоминается картина немецкого художника эпохи Ренессанса Кранаха Старшего, изображающая Адама и Еву в райском саду. Один из персонажей восхищается живописным полотном: для него это «первое и единственное эротическое изображение первой человеческой пары...»<sup>8</sup>.

Глядя на картину, Кассир отмечает сходство между прельстившей его клиенткой банка, ради которой он совершил ограбление, и Евой. Он убежден, что Дама намеренно его искушала. Дама родом из Тосканы, но Кассир произносит название этой итальянской области как «Тос-канаан» – подобно «Ханаану»<sup>9</sup> [С. 174]. Вскоре он разочаровывается в своей надежде, но все же Дама вызывает у него чувство благодарности за произошедшее пробуждение: «Я обязан вам жизнью! <...> Во мне вы, шурша, все перевернули. Прыжок вслед за вами поставил меня в центр неслыханных событий» [С. 171]. Следующим в череде неслыханных событий оказывается краткое посещение собственной семьи, а затем бег в морозную ночь, в неизвестность – дальше!

Первая часть заканчивается встречей со Скелетом, олицетворяющим смерть, но Кассир видит тут не предостережение, а знак «обновления». Он вырывается из прежней оболочки, преступает все прошлые правила и ограничения, отказывается от былой жизни. Деньги придают ему уверенность, он пускается на отчаянные авантюры. Своими действиями Кассир провоцирует окружающих, что приводит к непредсказуемым последствиям. В нем, как и во всем обществе, накапливается взрывоопасная энергия, грозящая коллапсом.

«С утра до полуночи» он мчится по кругу. Этот «бег» героя намеренно дублируется в пьесе гонкой велосипедистов по кругу в спортивном дворце, где Кассир, провоцируя нарастающее возбуждение публики, все время поднимает ставки.

Простор, однако, постепенно сужается. Последняя сцена драмы разыгрывается в узком длинном зале с одной дверью. До этого в описании всех помещений, где происходит действие, подчеркивалось наличие нескольких дверей, будто символизирующих переход и выход. Из последнего зала выход лишь через единственную притворенную дверь.

Мотив обольщения и обмана повторяется в финале. Снова женщина, на этот раз девушка из Армии Спасения<sup>10</sup>, выдает Кассира

полицейским и, будто тридцать сребреников, требует от них заслуженную награду. Этот эпизод перекликается с предательством Иудой Искаротом Иисуса Христа (Мф. 26: 14–16; Мк. 14: 10–11; Лук. 22: 3–6). Однако вместо Спасителя в драме изображается преступник, поверивший в собственную безнаказанность.

Завершающим событием бурного дня становится сцена в зале Армии Спасения. Она как будто напоминает последний суд, где каждому предоставляется возможность признаться в своих грехах и, тем самым, заслужить место на скамье покаяния. Тромбоны и литавры сопровождают каждое выступление. На занавесе нашит большой крест, как будто ждущий распятого человека. Четвертым исповедующимся становится Кассир. Он уже не равен себе в начале пьесы. Испытание людей деньгами, попытка пробудить в них живые страсти приводит к разочарованию. В подтверждение своих слов о ничтожности денег Кассир выбрасывает кредитные билеты и монеты в зал. И тут «загорается жаркая свалка... Наконец, сплетенная толпа в судорогах докатывается до дверей и выкатывается из залы» [С. 198]. Деньги оказываются для большинства важнее спасения души.

Сцена заседания Армии Спасения, по мнению Г.П. Кнаппа, представляет «суррогат организованной религиозности», которая на самом деле не может стать убежищем и не может указать путь к спасению<sup>11</sup>. Это именно та религиозность, которую высмеивали за ее бессилие и искусственность другие драматурги-экспрессионисты.

Тема бунта проходит через всю пьесу. Бунт связан с отказом от прошлого, попыткой взбудоражить окружающих, намерением дать свободу страстям. «Земля корчится в родильных муках – весенние бури. Дело идет на лад... Я знал, что я звал не напрасно», – восклицает Кассир [С. 171]. Но его действия – это не служение людям, а провокация. Кассир рушит привычный жизненный уклад, не заботясь о последствиях. Упоминание весенних бурь, хаоса, урагана подчеркивает стихийность происходящего.

Поступки героя доводятся до предела. События в пьесе, меняющееся пространство и время сжаты. Все происходит «на бегу». Герой стремится к уничтожению «последних покровов», обнажению всего скрытого, к пробуждению страстей, к «ревушей наготы» [С. 181], но его действия лишь пробуждают в людях зверя.

В последней сцене Кассир фактически признает свое бессилие. Но и раньше перед зрителем предстает растерявшийся человек, готовый пойти на любую авантюру. Героя не останавливают ни смерть матери, ни гибель человека на велосипедных гонках, ни

Ю.В. Красовицкая

несчастье официанта в публичном доме. В самом конце Кассир стреляет в себя и оказывается распостертым на кресте, нашитом на занавесе, за его «распятием» не следует ничего. Со стоном вырываются последние слова: *Ессе Номо* – «се Человек»<sup>12</sup>.

### Возвышение «нового человека»

Фактически одновременно с первой была написана пьеса «Граждане Кале» («*Bürger von Calais*», 1912–1914)<sup>13</sup>, совсем иначе изображающая человека. Показательно, что если пьеса «С утра до полуночи» была посвящена современности, то «Граждане Кале» посвящены событию давнего прошлого.

В «Гражданах Кале» Кайзер отказывается от распространенной в экспрессионизме техники *Stationendrama* с ее фрагментарностью и абстрактностью. Действие происходит в середине XIV в. во время Столетней войны в осаждаемом английскими войсками французском портовом городе Кале. Измученные долгой осадой жители должны решить: защищать ли Кале с оружием в руках или принять требование английского короля раскрыть ворота и, тем самым, спасти город от кровопролития и разрушения. При этом шесть знатных граждан должны быть выданы англичанам и публично казнены. В пользу второго варианта высказывается главный герой Эсташ де-Сен-Пьер, он же становится первым добровольцем. Вскоре находят еще шесть, однако Эсташ де-Сен-Пьер решает подвергнуть их стойкость дополнительной проверке. Кайзер намеренно вносит свою поправку: добровольцами становятся не шесть, а семь человек. Это способствует усилению интриги: необходимо решить, кто же лишний, кто может выйти из «игры» и сохранить свою жизнь.

Дюгесклен – главнокомандующий крепости Кале, антагонист Эсташа де-Сен-Пьера – убеждает граждан до последней капли крови защищать город, а следовательно, и честь Франции. Он молод и решителен, однако более необходимыми в данной ситуации оказываются мудрость и опыт 70-летнего Эсташа де-Сен-Пьера. Смирение и жертвенность возвышают героя. Он наделен большим мужеством. Он готов отдать себя в жертву ради спасения других и принять смерть.

В основу конфликта положен принцип непротивления злу насилием. Эсташ де-Сен-Пьер – «новый человек» – призывает своих шестерых товарищей к преображению через смирение. Без этого их жертва, их подвиг теряют смысл. Не ярость, но спокойная

решимость должна руководить этими людьми. В противном случае отказ от сопротивления расценивался бы как трусость. В Новом Завете говорится об обновлении верой в Бога. В «Гражданах Кале» обновление достигается смирением человеческих страстей.

Накануне сдачи города семеро героев, готовых пожертвовать своей жизнью, собираются за общим столом. Этот эпизод приобретает особое значение, поскольку отсылает к Тайной Вечери в Новом Завете (Мф. 26:17–35; Мк. 14:12–26; Лук. 22:7–39; Ин. 13–14; 1Кор. 11:23–25). Разделяя с добровольцами фрукты и вино во время общей трапезы, Эсташ де-Сен-Пьер говорит: «Мы сидим вокруг стола – мы преследуем одну и ту же цель – у нас общее стремление – разделим же и общую трапезу!» [С. 275]. Он делит плод на семь частей и наливает вино в бокал, пуская его по кругу. Трапеза знаменует объединение людей ради общего дела. Она не несет в себе смысла Тайной Вечери, основным содержанием которой был священный акт установления таинства евхаристии и заключения нового – внутреннего – завета между Богом и человеком (Иер. 31:31,33). В «Гражданах Кале» договор заключается между людьми ради достижения общей цели – спасения города. Описание трапезы в пьесе снижает смысл событий, описанных в Евангелиях, однако для окружающих происходящее здесь и сейчас имеет гораздо большее значение.

Эсташ де-Сен-Пьер ночью выпивает яд, призывая, таким образом, остальных без страха следовать за ним и верить в свою избранность. Эту смерть можно считать неоправданной, ненужной. Однако она подчеркивает, что окончательное обновление достигается полным отказом человека от самого себя, самопожертвованием. Герой не ждет какого-либо воздаяния после смерти. Самым важным оказывается то, что он делает на земле.

Отец Эсташа де-Сен-Пьера обращается к собравшимся на площади горожанам: «Я пришел из ночи – я не возвращусь в нее. Мои глаза открыты – я их не закрою более... – я видел нового человека – он родился в эту ночь!» [С. 296]. Первым «новым человеком» назван Эсташ де-Сен-Пьер. Он тот, кто сумел поставить себя на службу другим, не требуя почестей и признания.

После того как старик замолкает, все собравшиеся на площади замечают, что уже рассвело и солнечный свет осветил двери церкви. Свет играет в драме важную роль. Дюгесклена – «старого человека» – Эсташ де-Сен-Пьер считает слепцом. Призывая сограждан к подвигу жертвенности и смирения, он пророчит наступление «светлого утра» [С. 263]. Это и происходит, когда старик-отец

Ю.В. Красовицкая

заканчивает свою речь. В финале тело Эсташа де-Сен-Пьера поднимают на светлый церковный алтарь. Свет символизирует начало нового, он же является символом святости.

Драма заканчивается триумфом «нового человека», возвысившегося едва ли не до самого Спасителя. Заключительная ремарка, описывающая фрески «Положение во Гроб» и «Вознесение из Мертвых» Спасителя, окруженного шестью учениками, указывает на высокую оценку автором поступка «нового человека». Подтверждение тому – слова старика-отца: «...тот, кто лежит здесь, стоит на моих плечах и над всеми вами! <...> Достигает ли до вас голос с такой вышины <...> Чувствуете ли вы еще страдание – и шипы, и острые пытки истязания? – Он победил их – он исцелил раны вашего тела! Вы стоите рядом с ним – его нет и он более живой, чем каждый из вас... Не цветет ли берег обетованной земли? Он, ликуя, возвещает его – он увлекает последнего из вас в челн» [С. 295].

\* \* \*

Перед нами две совершенно разные драмы Г. Кайзера. В «Гражданах Кале» главный герой Эсташ де-Сен-Пьер переживает глубокое внутреннее преобразование и обновление. В противоположность ему Кассир пускается на авантюру и в итоге разочаровывается и гибнет. Попытка пробудить людские страсти оказывается бесполезной, публичное покаяние и призыв отказаться от денег приводят к ожесточенной драке. Очевидным становится бессилие человека. Ему лишь кажется, что он сумел вырваться из своего прошлого мировоззрения и жизненного уклада. На деле «обновление» оборачивается провокацией.

Различие двух разобранных пьес свидетельствует не только о многообразии тем и сюжетов в творчестве Г. Кайзера, но и о процессе поиска экспрессионистами выхода из критического состояния жизни. Экспрессионизм был устремлен в будущее, к обновлению мира и человека, но сам путь обновления оставался, как правило, неясным для большинства писателей этого направления и их современников.

Несмотря на то что важнейшим принципом творчества экспрессионистов было сохранение и возрождение духовности, новозаветные представления об обновлении человека претерпевали серьезные изменения. Мотивы и образы, взятые из Священного Писания, как правило, снижались до «земного» уровня. В то же время человек – слабый и подверженный влиянию страстей – брал на себя ответственность за обновление мира и уже обновленный и



просветленный («Граждане Кале») возносился чуть ли не до божественного уровня.

Подобная двойственность – обмирщение сакрального и возвышение профанного – стала особенностью экспрессионистской драматургии, а затем нашла продолжение и в последующей литературе.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Ruprecht E.* Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892 / Hrsg. von Erich Ruprecht. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1962. S. 147.
- <sup>2</sup> В современном немецком литературоведении модерн (die Moderne) – макро-эпоха, идущая от Нового времени (*Kemper D.* Ineffabile. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004. 496 s; пер. на рус. яз.: Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Пер. А.И. Жеребина. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 16).
- <sup>3</sup> Lexikon für Theologie und Kirche. 2., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg im Breisgau; Basel; Wien: Herder, 1957–1968.
- <sup>4</sup> *Küenzlen G.* Der Neue Mensch. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 94–98.
- <sup>5</sup> *Kaiser G.* Werke in drei Bänden. Bd. 3. Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte / Hrsg. von K. Kändler. 1. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. S. 535–536.
- <sup>6</sup> Ibid. S. 554–556.
- <sup>7</sup> Ibid. S. 566–567.
- <sup>8</sup> *Kaïzer G.* Драмы / Вступ. ст. А.В. Луначарского. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 164. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>9</sup> Ханаан – сына Хама и внук Ноя (Быт. 9:22). По преданию, имя Ханаан имеет негативную окраску, отзвук греха, нарушения запрета.
- <sup>10</sup> Организация, существовавшая с середины XIX в., ее целью была помощь духовному и физическому возрождению людей.
- <sup>11</sup> *Knapp G.P.* Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung, Bestandsaufnahme, Kritik. München: Beck, 1979. S. 54.
- <sup>12</sup> Промежуточный эпизод Страстей Христовых. Согласно Евангелию от Иоанна, эти слова были сказаны Понтием Пилатом: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек!» (Ин. 19:5). Впоследствии «Ессе Номо» стало крылатым выражением, обозначающим человека, достойного сострадания.
- <sup>13</sup> Премьера состоялась 29 января 1917 г. в Новом театре во Франкфурте-на-Майне.

Н.В. Морженкова

ПОЛИФОНИЗМ РОМАНА Г. СТАЙН  
«БРУЗИ И ВИЛЛИ»

Цель статьи – анализ полифонической формы организации «военного» романа «Брузи и Вилли» Г. Стайн. В работе рассматривается авторская авангардистская игра с «чужим» словом, в результате которой композиционно-речевая форма диалога становится ключевым принципом романа. В статье анализируется западная рецепция этого произведения и предпринимается попытка доказать, что авторская идеологическая позиция не нивелируется в романе, а выражается посредством языковой и идеологической плюралистичности. Исследование поэтики «Брузи и Вилли» позволяет лучше понять специфику поэтики писательницы в целом.

*Ключевые слова:* Г. Стайн, военный роман, полифонизм, разговорность, солдатская речь, внелитературные жанры.

Существует точка зрения, что в контексте американской национальной литературы американские романы о Второй мировой войне демонстрируют сильное влияние таких авторов, писавших о Первой мировой, как Э. Хэмингуэй и Дж.Р. Дос Пассос. Говоря о некой вторичности этих романов по отношению к более ранней американской «военной» прозе, М. Каули пишет о том, что во многих романах о Второй мировой войне «коллективный» герой изображается в духе Дж.Р. Дос Пассоса, настроение заимствуется у С. Фитцджеральда, юмор – у Дж. Стейнбека, а диалог – у Э. Хэмингуэя<sup>1</sup>. Американский роман, написанный по «горячим следам» Второй мировой войны, представлен следующими произведениями: романом «Нагие и мертвые» (1948) Нормана Кингсли Мейлера, романом «Молодые львы» (1949) Ирвина Шоу, романом «Уил-

---

© Морженкова Н.В., 2012

ливо» (1946) Гора Видала, романом «Отсюда в вечность» (1952) Джеймса Джоунса. Как отмечает Дж. Олдридж, с одной стороны, эти авторы во многом продолжают развивать способы художественного осмысления войны, заимствованные у писателей «потерянного поколения», но с другой – они оказались лишены очень важного преимущества своих предшественников, которые первыми увидели все ужасы современной войны<sup>2</sup>. В отличие от авторов «потерянного поколения» они уже не переживали крушение своих романтических представлений о войне и военной славе. Это отношение к войне, лишённое изначально всякого идеализма, сделало невозможным для них ощутить то трагическое крушение надежд, которое пронизывает романы их предшественников.

В этом контексте «военно-бытовые» романы Г. Стайн, лишённые страшной военной событийности, занимают особое место. Будучи свидетельницей обеих мировых войн, которые она пережила на территории Европы, Г. Стайн неоднократно обращалась к теме войны. О своих военных впечатлениях она пишет в своих автобиографических произведениях «Автобиография Алисы Б. Токлас» (1933), «Войны, которые я видела» (1945), «Париж Франция» (1940). Военной тематике посвящены и последние два романа – «Миссис Рейнольдс» (1942) и «Брузи и Вилли» (1945). Для Г. Стайн война – это прежде всего разговоры о войне, словесно конструируемый образ войны. Не случайно в мемуарах «Париж Франция» она сравнивает войну с романом, утверждая, что и в том и в другом случае мы имеем дело с «изобретением», возникающим на основе реальности («war is more like a novel than it is like real life <...>. It is a thing based on reality but invented <...>»)<sup>3</sup>.

Это понимание войны обнаруживается и в последнем романе «Брузи и Вилли», представляющем собой поток голосов и мнений солдат американской армии, которых окончание Второй мировой войны застало в Париже<sup>4</sup>. Кстати, сама писательница в это время много общалась с американскими солдатами, проявляя особый интерес к их речевой манере. Она «впитывала» их голоса, сленг и истории из жизни<sup>5</sup>. Современность этого экспериментального романа актуализируется не только на уровне темы, но и на уровне слова; он соткан из «живого» речевого материала. В лексике, в построении фраз, в синтаксическом рисунке проступает «живая» речь простых американских солдат, обсуждающих заканчивающуюся войну и свои мысли относительно послевоенного будущего. Разговорность акцентируется Г. Стайн с самого начала романа, который открывается драматизованным диалогом между солдатами Брузи и Вилли.

Ключевым для рецепции этого произведения является вопрос об аутентичности речи американских солдат в романе. Иллюстративны точки зрения следующих исследователей. Как замечает Дж.М. Бриннин, Г. Стайн не смогла точно уловить и передать ни ритм солдатской разговорной стихии, ни тематику солдатских бесед<sup>6</sup>. М.Дж. Хоффман, напротив, видит в стайновском тексте чуть ли не художественную стенографию солдатского дискурса, «подслушанного» писательницей<sup>7</sup>. Он рекомендует всем тем, кто сомневается в ее мастерстве создавать реалистичные диалоги прочитать именно «Брузи и Вилли», ибо здесь, по мнению исследователя, писательница выказывает удивительную способность улавливать «живую» речь. Подчеркивая, что в речи стайновских солдат слышны региональные различия, Р. Бридгман пишет о стилизованной аутентичности диалогов в романе<sup>8</sup>. По мысли Дж. Абрахам, расходясь в своих оценках романа, критики рассматривают его лишь с точки зрения геройного речевого плана, упраздняя из текста голос самой Г. Стайн<sup>9</sup>. На присутствие же голоса автора в романе, по наблюдению исследовательницы, указывает его финальная фраза «we are Americans», в которой автор солидаризируется со своими героями [С. 778].

Существует точка зрения, что Г. Стайн намеренно выбирает форму диалога, которая позволяет ей не высказывать прямых суждений по щекотливым вопросам, касающимся умонастроений послевоенной Америки. Р. Бридгман полагает, что диалог позволяет писательнице вставлять в роман рассуждения и мнения американцев, в которых воплотились беспокойные умонастроения, при этом избегая прямой формулировки своей собственной позиции<sup>10</sup>. Точку зрения Р. Бридгмана разделяет и М.Дж. Хоффман<sup>11</sup>. После Второй мировой войны США утратили статус изолированной страны. Об этих изменениях Г. Стайн упоминает в романе «Миссис Рейнольдс»: «Говорят, что в сентябре 1940 Соединенные Штаты Америки из безгранично распластанной страны, к берегам которой в 1492 г. причалил Христофор Колумб, превратились в часть круглого мира, беспрестанно крутящегося и крутящегося»<sup>12</sup>. У многих американцев новое ощущение сопричастности всему миру вызывало тревогу и неуверенность в будущем. Американцы не могли просто вернуться домой к прежней довоенной жизни. Теперь они были тесно связаны с внешним неамериканским миром<sup>13</sup>. Сама комбинация имен главных героев задает тему будущего (ср. имя Willie с глагольной формой будущего времени «will»), осмысляемого в свете травматичного военного опыта (ср. имя Brewsie и англ. «bruise» (синяк, ушиб)).

В свете вышесказанного представляется, однако, что вопросы о том, насколько правдоподобно звучат стайновские солдаты и почему Г. Стайн уходит от прямого выражения своего отношения к политической ситуации, не столь важны для понимания глубинного художественного смысла этого произведения, в котором писательница наглядно раскрывает именно технику своего романного «ремесла». В «Брузи и Вилли» она буквально показывает, как из диалога, из живой речи современных ей людей рождается роман. Г. Стайн демонстрирует, что мыслить романно для нее означает мыслить современно и диалогично. Если посмотреть на это произведение через призму бахтинской концепции романа, то становится очевидным, что отчетливо высказанная авторская позиция, в отсутствие которой вышеупомянутые критики обвиняли автора, подчинила бы себе иные голоса, «обесценила» бы их. По мысли М.М. Бахтина, авторская позиция в полифоническом романе «не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли»<sup>14</sup>. В бахтинском понимании романное сознание связано с «радикальным скептицизмом в оценке прямого слова и всякой прямой серьезности, граничащего с отрицанием возможности нелживого прямого слова»<sup>15</sup>. Романное мышление предполагает «диалогическое противостояние» людей, «стремящихся к пределу взаимного непонимания» и «говорящих на разных языках»<sup>16</sup>.

Не случайно стайновские солдаты постоянно спорят между собой. Постоянное столкновение различных точек зрения оказывается конструктивным принципом романа. Так, Джо описывает всеобщие умонастроения как утрату иллюзий («we're disillusioned») [С. 716]. С ним спорит Брок, утверждающий, что пока его мать любит цветы, готовить и есть, он никогда не испытает разочарования («I am not disillusioned, as long as my mother is fond of flowers, and she is and fond of cooking as she is and fond of eating as she is <...>») [Там же]. Брок – самый старший из солдат, он любит вспоминать прошлую жизнь. Вилли раздражает ответ Брока, и он гневно кричит: «Уберите его прочь, этот парень выводит меня из себя» («Take me away, that man makes me crazy») [Там же]. Ключевая фраза дискурса Вилли в спорах о будущем и о том, что их ожидает по возвращении в Америку – «не будет никакого ответа, не было никогда никакого ответа, вот это и есть ответ» [С. 730]. Но тут же рядом с голосом Вилли звучат слова более уверенного Ричарда, рассказывающего о том, что он с женой купил двести акров земли, на которой они собираются построить дом и выращивать виноград («I got a home to go to, my wife and I have bought two hundred acres <...>»)

[С. 731]. Ричард рад, что, будучи собственником земли, он может на ней работать самостоятельно и не ждать помощи от правительства. Его голосу вторит Эд, утверждающий, что им нечего бояться, так как даже во время великой депрессии у его брата всегда была работа («nothing to be scared about, my brother lived through the depression and he always had a job») [Там же]. Но этой уверенности противопоставлена позиция Вилли. Он думает, что позаботиться о себе самостоятельно, без правительства и «тех богатых парней» они теперь не могут. Если Джо полагает, что работа на заводах серийного производства – это ложный путь к счастью, по которому американцы не пожелают идти, то Вилли утверждает, что за такой работой их соотечественники будут выстраиваться в очередь («we will stand in line till we get a job to make gadgets») [С. 732]. Солдаты обсуждают законы потребительской экономики, построенной на работе людей, по производству ненужных вещей, которые они сами же и приобретают. Ричард видит спасение в своих двухстах акрах земли, на что Джо ему отвечает: «...да ты здорово устроился, но мы не можем все быть фермерами, что тогда, черт возьми, мы будем делать» («we cant all be farmers, what the hell can we do <...>») [С. 734]. Как отмечает Д.К. Уотсон, идеи о негативных последствиях индустриализации, являющиеся ключевой темой бесед солдат в романе Г. Стайн, перекликаются с мыслями немецко-американского философа и социолога Герберта Маркузе<sup>17</sup>. Согласно Г. Маркузе, развитие промышленности и техники в капиталистическом обществе дает возможность господствующему классу посредством навязанных потребностей сформировать массового «стандартизованного» человека, неспособного к активной социально-критической оценке и действиям. Так, дерзко отвечая Броку, Вилли говорит: «...они дадут тебе работу, чтобы ты заткнулся» («they give you work to shut you up») [С. 735]. Поэтика «Брузи и Вилли» строится именно по модели речевого жанра спора. Романная «ткань» рождается в результате постоянного движения между тезисом и антитезисом.

В романе нет никакой описательности. Мы не знаем ни как выглядят герои, ни что представляет собой окружающая их обстановка. Есть лишь этот полифонический речевой поток, в котором совмещены контрастные темы; разговоры о женщинах переплетаются с разговором о войне и индустриализации Америки. Хронотоп «Брузи и Вилли» – это хронотоп жизненного перелома. Война уже почти закончилась, а мирное существование еще не началось. Бесконечные беседы и разговоры – основное занятие героев романа. Их полилог – это сама себя проговаривающая становящаяся новая

жизнь, утверждающая свою многоголосую «правду» и не верящая газетам, которые Вилли называет «bunches of lies» [С. 723]. Не случайно Вилли противопоставляет разговор той механистической работе, которой им придется заниматься по возвращении на родину («talk is good I like talk I like to listen to you Brewsie, but when we get home <...> we got to have have a job, job, job») [С. 726]. Очевидно, что стайновское понимание романа очень близко бахтинской концепции. Сопоставляя в «Брузи и Вилли» различные «полюса» жизни и мысли, она акцентирует многоголосие бытия. Здесь кипит сама жизнь с ее страхами, надеждами, разочарованиями и недоумениями, которую автор не пытается втиснуть в резюмирующие рамки. Авторская позиция не отсутствует в романе, а выражается как раз в этой языковой и идеологической плюралистичности, ценность которой очевидно так живо ощущалась именно в момент крушения монологического авторитарного гитлеровского режима.

Само построение текста поддерживает это многоголосие. В первых главах романа Г. Стайн активно использует драматические диалоги между героями, в которых перед репликами, следующими друг за другом в порядке чередования и прерывания, даны имена говорящих, отделенные от самих слов двоеточием. Организация этих фрагментов текста напоминает организацию драматического произведения. Но начиная с четвертой главы в тексте доминирует иной способ организации реплик. Они «стягиваются» вместе с маркерами чужой речи в «сплошной» текст, в котором, однако, часто при наличии этих маркеров трудно понять, кому точно принадлежит высказывание и к кому оно обращено. Иллюстративен следующий пример: «Do you fellows, have you fellows been listening. No, said Willie, we have been talking. Well, said Brewsie, I was talking to Donald Paul. Oh that fellow, said Willie, Brewsie, yes he said he want to. He's married. Well, said Jo, aint we all married, werent we just forgetting about being married, yes of course, yes I know about being married, well that is what I say, Donald Paul, said he wanted the government to take over everything»<sup>18</sup> [С. 729]. Очевиден контраст между экспериментальной формой этого фрагмента, в котором «смонтированы» в единый поток разные голоса, и простотой, безыскусностью составляющего его речевого материала. Перед нами необычно оформленная прямая речь, а точнее прямая речь, данная через призму «чужого» отстраняющего взгляда, речь, приращенная иным голосом.

Подобные фрагменты, состоящие из реплик и маркеров речевых субъектов, стянутых в «сплошной» не разделенный на абзацы текст,

разрастаются в романе до целых глав. Трансформация речевого материала от подчеркнуто отчетливых «контуров» «чужой» речи до «склеивания» в единый текст-говорение происходит в романе постепенно. Если в начале первой главы доминирует драматический диалог, в котором даны имена говорящих, отделенные от самих слов двоеточием, то затем начинает нарастать модель диалога, типичная для прозаического повествования, в которой реплики героев сопровождаются фразами с глаголами говорения и маркерами субъекта речи («он сказал»). Ряд диалогов из «Брузи и Вилли» напоминают диалоги из реалистического романа. Часто наблюдается интересное смешение, когда одна реплика по организации напоминает реплику диалога из драмы, а вторая – реплику из романного диалога. Но начиная с пятой главы все эти диалоги утрачивают свои контуры, сопрягаясь в «необузданный» текст-говорение, который, однако, иногда прерывается небольшими фрагментами диалогов, организованных по модели диалогов в драме. Экспериментальный текст на мгновение словно возвращается к своей исходной точке – простому бытовому разговору. Показательна организация шестой главы, текст которой формально можно разделить на следующие фрагменты, отсылающие к разным жанрам: 1) рассказ Ричарда о его планах обзавестись фермой, написанный от первого лица и вводимый фразой «сказал Ричард»; 2) вводимые фразой «сказал Эд» реплики Эда, обращающегося к слушателям и рассуждающего о том, что даже во время великой депрессии была работа; 3) диалог между Вилли и Брузи, состоящий из коротких реплик и построенный по модели диалога в драматическом произведении; 4) многоголосый «сплошной» текст, занимающий две третьих главы и состоящий из «смонтированных» реплик разных персонажей, который неожиданно прерывается в середине «ясным» кусочком драматического диалога. В тексте романа Г. Стайн осуществляется «монтаж» контрастных художественных ракурсов, соплагаются инаковые по отношению друг к другу возможности работы с разговорностью. Натуралистическое, «стенографическое» копирование разговорного языка монтируется с авангардистской игрой в разговорность, в результате чего происходит их взаимное приращение.

«Брузи и Вилли» – последнее произведение писательницы. Пять дней спустя после его публикации Г. Стайн умерла от рака. Не мистифицируя роман, можно предположить, что он является своеобразным художественным завещанием автора. К сожалению, актуальная тематика, связанная с самоопределением Америки в поствоенном мире, несколько увела исследователей от его поэтики.



В отличие от других романов писательницы, традиционно причисляемой к самым сложным модернистским авторам, «Брузи и Вилли» – очень «наглядный» текст «со швами наружу», содержащий поэтологические «ключи» к художественному методу Г. Стайн. Роман демонстрирует то, как она экспериментально «остраняет» бытовые речевые жанры, как «переплавляет» жанровый материал, в результате чего рождается многоголосая романная ткань. Здесь писательница буквально показывает, как она «делает» (ее любимое слово «making») роман. Сама антитетичная тема военного быта чрезвычайно близка ключевому принципу художественного мира Г. Стайн, ориентированного на «остранение» обыденного. В рамках военного быта, как авторского варианта концепта «хаосмоса», упорядоченность соседствует с хаосом, страшное и непривычное преодолевается посредством обыденного, через которое в свою очередь просвечивает распад, разлад устоявшегося уклада жизни.

Примечания

- <sup>1</sup> *Cowley M.* The Literary Situation. N. Y.: Viking Press, 1958. P. 41.
- <sup>2</sup> *Aldridge W.J.* Classics and Contemporaries. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992. P. 131.
- <sup>3</sup> *Stein G.* Paris France. N. Y.: Liveright paperback, 1996. P. 38. Здесь и далее перевод мой.
- <sup>4</sup> *Stein G.* Brewsie and Willie // Idem. Writings 1932–1946. N. Y.: Library of America, 1998. P. 713–778. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- <sup>5</sup> *Watson D.C.* Gertrude Stein and the Essence of What Happens. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. P. 170.
- <sup>6</sup> *Brinin J.M.* The Third Rose: Gertrude Stein and Her World. Gloucester: P. Smith, 1968. P. 391.
- <sup>7</sup> *Hoffman M.J.* The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1966. P. 128.
- <sup>8</sup> *Bridgman R.* Gertrude Stein in Pieces. N. Y.: Oxford University Press, 1971. P. 336.
- <sup>9</sup> *Abraham J.* «We Are Americans»: Gertrude, Brewsie and Willie // Modern Fiction Studies. 1996. Vol. 42. № 3. P. 508–527.
- <sup>10</sup> *Bridgman R.* Op. cit. P. 336.
- <sup>11</sup> *Hoffman M.J.* Op. cit. P. 102.
- <sup>12</sup> *Stein G.* Mrs. Reynolds. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1987. P. 57.
- <sup>13</sup> См.: *Ferrarotti F.* Social theory for old and new modernities: essays on society and culture, 1976–2005. Lanham, MD: Lexington Books, 2007. P. 19.

Н.В. Морженкова

<sup>14</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 212.

<sup>15</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 212.

<sup>16</sup> Там же. С. 104, 168.

<sup>17</sup> *Watson D.C.* Op. cit. P. 186.

<sup>18</sup> Эй, парни, вы слушаете, парни. Нет, сказал Вилли, мы разговариваем. Ну, сказал Брузи, я разговариваю с Дональдом Полом. А с тем парнем, сказал Вилли, Брузи, да он сказал, он не против. У него есть жена. Ну, сказал Джо, а у нас что, нет, что ли, только мы подзабыли немного, что мы женаты, ну конечно, ну я-то знаю, как быть женатым, а я про то и говорю, Дональд Пол, сказал он, хочет, чтоб правительство все переправило.

Н.А. Бакши

## МИСТЕРИЯ БЕДНОСТИ: ГЕНРИХ БЕЛЛЬ И ЛЕОН БЛУА

В статье рассматривается религиозная специфика творчества Генриха Белля. Автор относит его к французской традиции *renouveau catholique*, воплощенной в творчестве Леона Блуа. Эта близость объясняет отсутствие характерного для немецкой христианской литературы теологического дискурса и заменяющее его единство слова и жизни.

*Ключевые слова:* Генрих Белль, Леон Блуа, *renouveau catholique*, религиозный дискурс, католицизм, бедность.

Среди литературоведов до сих пор не умолкают споры о том, к какой традиции следует отнести Генриха Белля – одного из самых популярных послевоенных немецких писателей, любимого в Советском Союзе левого католика-антиклерикала. Как известно, в «левое крыло» Белль никогда полностью не вписывался из-за своего католицизма, однако и христианским писателем в классическом понимании этого слова никак не мог считаться из-за своего ярко выраженного антиклерикализма. В статье будет предпринята попытка найти и объяснить истоки подобной, нехарактерной для немецкой литературы позиции.

Обратимся к первому послевоенному роману Белля, опубликованному только в 2002 г., – «Крест без любви». Как считает Н.Т. Рымарь, «его можно рассматривать по сути как христианский роман»<sup>1</sup>. В нем описывается становление молодого человека Кристофа, верующего католика, во времена национал-социализма. В результате войны Кристоф постепенно теряет всех близких ему людей – от ставшего нацистом брата до отца, матери и, наконец, жены. Одна

из основных тем романа – человеческое достоинство, «достоинство страдать ради Бога»<sup>2</sup> [С. 237]. Тем самым понятия «человек» и «вочеловечение» оказываются неразрывно связаны. Это видно в одной из ключевых сцен романа, когда Кристоф на вопрос командующего в униформе «Что вы за существо такое?» отвечает: «Я человек» [С. 231]. Этот ответ, с одной стороны, напоминает о вочеловечении Христа, с другой – эпизод, когда в Библии произносится «Ессе homo», а именно перед распятием. Таким образом, в этом эпизоде соединены две важнейшие идеи для Белля: достоинство человека в его уподоблении Христу и его абсолютная экзистенциальная бедность. Главные герои романа «Крест без любви» – Кристоф и его мать, Йозеф и Корнелия – живут с Богом, который дает им силы противостоять всему злу. Противопоставленные им персонажи «любили свою униформу» и были не в состоянии «понять великий закон свободы» [С. 293]. Под свободой здесь понимается свобода живущего с Богом, следовательно, также свобода от «общества, отдавшего дьявольской власти государства» [С. 294], свобода быть изгнанным и принять на себя презрение рабов вплоть до «бичевания» (Рымарь). Рымарь говорит о «бичевании», поскольку, как мы увидим дальше, здесь возникают достаточно явные аналогии с Христом. Белль не просто заставляет своих героев страдать, он приводит их к последней грани страдания – к самоуничтожению, асоциальности. Очень важна тема отворачивания по отношению к «асоциальному» герою, как считает Рымарь; она возникает впервые в этом романе, где не только «лишенные чувства юмора фигуры в униформе», но и молодые «слишком усердные» католики в униформе с отворачиванием отворачиваются от Кристофа после того как узнают, что всю вечернюю зарю и всю ночь, когда не переставая звучали сигналы тревоги, он провел «в объятиях актрисы» [С. 293]. Самоуничтожение и унижение от «людей в униформе», асоциальное, отчасти безразличное дистанцирование от добродетелей «этого мира» означает особое, «связанное с тайной свободы» «человеческое достоинство» [С. 293] – важные слова в романе, в котором об «асоциальных типах» говорится как о «великих апостолах свободы» [С. 294].

Первый роман сильно отличается от всего последующего творчества Белля. Как считает Рымарь, если в первом романе христианско-антропологическую основу составляет идея *imitatio Christi*, то в последующих романах ее заменяет антропологическая идея юродства. *Imitatio Christi* начинается с момента попадания в армию, которая открывает путь страданий для Кристофа, путь,

неизбежно ведущий на Голгофу, как говорит мать главного героя [С. 338]. «Благодаря вере она видит свой путь страданий и путь своего сына как возможность разделить страдания Христа, в том, что они добровольно принимают эти страдания: опыт страдания приближает человека к Богу» (Рымарь). Война – это «крест, который на тебя возложен», – говорит мать сыну и продолжает: «Мы не можем избежать этого, путь, которым мы идем, неизбежно ведет на Голгофу, потому что мы ранены крестом, и наша кровь льется в тень того следа, что ведет на эшафот. Мы можем жаловаться и кричать, можем пытаться защищаться или просить, чтобы нам это было послано, все равно свершится то, что необходимо для нашего спасения» [С. 338]. Логика матери следует речам Христа в Гефсиманском саду, где он просит Отца избавить его от страшного жребия, но при этом произносит: «Впрочем не как я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39).

Проблема страдания и следующего за ним обращения, по мысли Рымаря, одна из центральных проблем. И обращение это происходит у главного героя поэтапно. Рымарь упоминает в этой связи модель обращения Августина и выделяет три этапа обращения в романе. Первая ступень обращения связана с его осмыслением сути казармы. «В дьявольской пустоте» казармы он осознает свою повседневную жизнь со всеми ее ценностями как нечто искусственное и лишнее. Парадоксальным образом жизнь в молотильне казармы приближается к истинной жизни – жизни перед лицом «великой тайны жертвенности». Он приходит к осознанию религиозного смысла своих страданий: «Ему стало ясно, что ежедневное и ежечасное повторение жертвы Христа в мире означает также повторение и его собственных страданий» [С. 242] (Рымарь). Рымарь подчеркивает парадоксальность и неоднозначность страдания, мистику страдания и бедности, однако не упоминает об истоках этой идеи.

Вторая ступень обращения – это смех над распорядком жизни казармы и ее абсурдностью. И, наконец, третья ступень – продолжение обращения на протяжении последующих трех дней, излечение от слепоты, как герой сам это называет [С. 244]. Наконец он смог плакать, думать – о матери, о жизни, все оживило в его слезах, он проснулся для реальности, внешний мир снова обрел облик, он освободился от «тупой концентрации на своем страдании. Его охватила блаженная уверенность в том, что христианин никогда не бывает одинок» [С. 245]. И «ему показалось, что милосердие Божие вынуло его из котла, в котором сгущались отчаяние и страх» [С. 245]. Страдание больше не было бессмысленным, оно было

понято как благодать Божия и давало возможность жить в истине. Его охватило чувство «крепкого мира, который был похож на воплотившуюся улыбку Бога» [С. 245].

На этом сопоставление внутреннего сюжета романа с концепцией «Исповеди» Августина обрывается, хотя этой третьей ступенью заканчивается только первая часть двухчастного романа. А между тем интересно проследить внутренний путь Кристофа после обращения. Вторая часть посвящена войне и тому, как Кристоф медленно все в ней теряет: брата, который отдает за него жизнь, веру, жену, отца и мать. И уже в эпилоге, потеряв все, он говорит о надежде как единственном стержне своей жизни. И на вопрос, что делать дальше, сам же отвечает: молиться и работать. Но что такое «молиться и работать», как не знаменитое бенедиктинское монашеское правило *ora et labora*?! Таким образом, обращение Кристофа – это не трехступенчатый, а многоступенчатый процесс, отнюдь не заканчивающийся в конце первой части романа. С другой стороны, монашеское *ora et labora* является прямым ответом на вопрос Кристофа, заданный в самом начале этого внутреннего пути: «Неужели нельзя наполнить монашескую простоту монашеским духом?» У Августина «я» после обращения исчезает и начинается трактат о времени и памяти, поскольку «я» растворяется в Боге, оно приобщается Божьему безвременью. Белль идет другим путем, путем Иова XX в. Его герой на своем пути теряет все, чтобы остаться наедине со своей надеждой. Его монашество в миру – это голое существование, в котором нет ничего, кроме надежды. И прообразом и вдохновителем подобного существования был для Белля французский писатель второй половины XIX в., один из самых радикальных представителей течения *renouveau catholique*, Леон Блуа.

Герхард Заудер описывает колоссальное впечатление Белля от чтения Леона Блуа и от его идеи абсолютной бедности, которая роднит его с Франциском Ассизским<sup>3</sup>. Как описывает сам Белль: «В 1936 г., на Рождество, мне было 19 лет. Первая книга Леона Блуа. Она называлась “Кровь нищих” и взорвала, подобно бомбе, немецкий католицизм во мне и моих друзьях. Потому что она содержала в себе нечто – не только мистическое начало денег, крови нищих, но еще и свободу, отвагу мысли и выражения, которой до сих пор не знал бесконечно провинциальный парализованный немецкий католицизм»<sup>4</sup>. 9 января 1942 г. в письме с фронта своей невесте он пишет: «Я читал дневники Леона Блуа и, как всегда, почувствовал, что моя жизнь и моя цель заключаются только в том, чтобы

сказать по-немецки то, что он говорил на французском. В этом все мое желание, и я постоянно молю Бога предоставить мне такую возможность <...> Разве не удивительно, что Леон Блуа умер в ноябре 1917 г., а я родился в декабре 1917? Когда я в какой-то момент, читая его книгу, понял это, то по-настоящему испугался <...>»<sup>5</sup>. В послевоенное время Блуа продолжал оставаться важной фигурой для Белля. В романном фрагменте «На краю» мы находим прямые и косвенные указания на Блуа. Так же и в рассказе 1949 г. «У моего друга свои идеи». В 1949 г., во время написания романа «Ангел молчал», Белль перечитывал произведения Блуа «Неблагодарный нищий» и «Кровь бедных», что нашло свое отражение в романе.

Белль не просто антиклерикален, для него важно построение нового христианского облика человека, но не как воплощение теоретических или академических догматов, а как нечто повседневное, складывающееся из элементарных повседневных потребностей человека. Его романы «Хлеб прошлых лет», «И не сказал ни слова», «Дом без хозяина» основываются на главных христианских символах: хлебе, Слове, доме. Однако они выступают в первую очередь не как христианские символы, а как знаки повседневного, неотъемлемого человеческого быта.

В 1952 г. интенсивность внимания к Блуа достигает своего апогея. Белль не только пишет многочисленные рецензии на его книги, но и готовит так и не опубликованный 40-страничный типоскрипт о Блуа для гессенского радио<sup>6</sup>. Вот один из пассажей, который для передачи пришлось сократить: «Кое-что в личности и трудах Блуа можно порицать: некоторые элементы его стиля, напоминающие высокопарный орнамент югендстиля, которые, однако, не могут снизить величину и оригинальность его образов, а также его ненависть, оправдываемую любовью к Богу. Блуа сказал о себе, что он не мыслитель, не интеллектуал, что теология нагоняет на него скуку, что в сущности его единственная цель – поклонение Богу, и его жизнь доказывает, что поклонение он воспринимал крайне серьезно и считал, что каждый христианин должен относиться к нему серьезно. Его ненависть нужно понимать в религиозном смысле. Возможно, именно поэтому она нас так задевает и вызывает ужас <...>»<sup>7</sup>.

Таким образом, истоки радикального христианства и радикальной антропологии у Белля находятся не в протестантской теологии, а в *renouveau catholique*. Только через увлечение Леоном Блуа можно понять позицию Белля как писателя. В своем эссе для «Франкфуртских тетрадей», сокращенном и переработанном варианте типоскрипта радиопередачи, Белль пишет об антиклери-

Н.А. Бакши

кализме Блуа: «<...> насколько вялым кажется антиклерикализм неверующих по сравнению с тем, что написал о священниках такой пламенный католик, как Блуа»<sup>8</sup>. И далее: «Блуа всегда один и тот же, во всех своих книгах: он проживал свои великие темы, верил в них и писал о них. Он оставил за собой право открыть всю пропасть общих мест, этот великолепный и страшный вокабулярий бюргера, всего посредственного, что сейчас превратилось в вокабулярий прессы и государственных мужей»<sup>9</sup>.

И, наконец, самым ярким примером влияния Блуа на Белля, на наш взгляд, является роман «Где ты был, Адам?». Название романа представляет двойную цитату. С одной стороны, это вопрос Бога, заданный Адаму после грехопадения в третьей главе книги Бытия. С другой стороны, это цитата из «Дневников и ночных раздумий» («Tag – und Nachtbücher», 1940) умершего в 1945 г. философа Теодора Хеккера, вынесенная в эпитафию: «Мировая катастрофа может послужить некоторым целям. Например, найти алиби в глазах Бога. Где ты был, Адам? Я был на войне». Теодор Хеккер, будучи католическим философом, получил в 1936 г. запрет на публикацию, после чего на протяжении девяти лет писал что-то вроде дневников «Дневники и ночные раздумья» и был активным членом движения сопротивления «Белая роза». Именно эти дневники были символом сопротивления и внутренней эмиграции во время войны и стали популярны в первые послевоенные годы. Хеккер, как и Леон Блуа, своей бескомпромиссностью в жизни и творчестве был близок Беллю.

Остановимся на этом главном антропологическом вопросе более подробно. В комментарии к третьей главе Бытия Макинтоша читаем: «Вначале Бог нисходил, чтоб созидать; затем, когда змей осмелился вмешаться в дело творения, Бог пришел с небес, чтобы спасти. Об этом свидетельстве нам первое слово, произнесенное Богом после падения человека: “И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: где ты?” Вопрос этот доказывал два факта, а именно, что человек погиб и что Бог пришел искать его; доказывал грех человека и благодать Божию. “Где ты?” Какою верностью, какою благодатию дышало это слово, являвшее в то же время весь ужас положения, в которое себя поставил человек, и обнаруживавшее истинный характер и отношение Бога к падшему человеку»<sup>10</sup>. Итак, с одной стороны, в этом вопросе заключена вся благодать Божия. С другой стороны, в ответе на него заключена вся бесконечная глубина падения человека: «Чем же отвечает человек-грешник на верность и благодать благословенного Бога, его звавшего и ему



говорившего: “Где ты?” Увы, ответ Адама лишь открывает всю глубину зла, в которое он погрузился. Адам, мы видим, слагает всю ответственность за свое постыдное поведение на обстоятельства, для него созданные Богом, иначе говоря, косвенно на Самого Бога. Таково было ужасное положение человека. Он утратил все: свое господство, сознание своего собственного достоинства, свое счастье, свою невинность, свою чистоту, свой мир и, что всего хуже, он делал Бога ответственным за свое несчастье. Погибший, виновный пред Богом грешник, он еще решался *оправдывать самого себя и обвинять Бога*<sup>11</sup>.

Тем самым мы видим, что уже в самом названии заложены несколько основных для Белля тем: благодать Бога, падение и вина человека. Но есть и еще одна важная тема, которая ведет от этого библейского высказывания к другой, не менее важной, хотя и не вынесенной в эпиграф фигуре, – Леону Блуа и его основной теме – бедности. Белль пишет о Блуа в 1952 г.: «<...> бедность была для него не просто богоугодным состоянием, но состоянием самого Бога. Бедность была для него не одним из возможных, но единственно возможным достоинством человека». И далее: «Все они – христиане и марксисты – обещают бедным “лучшую жизнь”, а Блуа знал: нет никакой лучшей жизни, чем та, которая у нас есть и в которой нам нужно стараться быть братьями <...>»<sup>12</sup>. С вопроса Бога «где ты был, Адам?» начинается состояние абсолютной, экзистенциальной бедности человека, его изгнание из рая, состоящее в отделении от Бога. Именно это состояние абсолютной бедности и интересует Белля. Этот роман прежде всего не о вине человека, как принято думать, а о его бедности, и в этом плане он находится в одном ряду с христианскими экзистенциалистами Т. Хеккером и Л. Блуа. Одна из ключевых фигур романа Илона представляет собой совершенного человека в смысле Блуа: за полчаса до смерти, измученная в концлагере, она начинает молиться, но не о чем-то конкретном, а просто так: «Она молилась не о том, чтобы что-то получить, не о том, чтобы чего-то избежать, не о быстрой безболезненной смерти, не о жизни, она просто молилась и была рада, что может облокотиться на обитую тканью дверь и остаться одной хотя бы спиной. Сначала она стояла наоборот спиной к толпе, и когда в изнеможении начала падать назад, ее тело вдруг вызвало в мужчине, на которого она упала, сумасшедшее желание, которое ее напугало, но не оскорбило, даже наоборот, она почувствовала, что может как-то помочь ему, этому незнакомцу <...>»<sup>13</sup>. Что же здесь описано? Жуткая, бесчеловечная ситуация самого страшного падения, когда

совершенно изможденную, ожидающую смерти женщину насилует человек, у которого она пытается найти последнюю поддержку. Или другим радикально-христианским языком Блуа и Белля: человек в своей абсолютной бедности старается быть братом другому, незнакомому человеку, не только не осуждая его, но и стараясь понять его действия, и в этом состоянии совершенной бедности и беспомощности человек парадоксальным образом снова оказывается абсолютно близок Богу, преодолевает ту дистанцию, которая открылась в момент вопроса Бога: «Где ты был, Адам?». Не случайно через несколько строк мы читаем, казалось бы, странный вопрос протоколиста: «Она назвала свое имя, профессию, дату рождения и религию и была удивлена, когда писарь спросил ее, сколько ей лет. “Тридцать три”, ответила она»<sup>14</sup>. Казалось бы, вопрос излишен, если известна дата ее рождения. И именно из-за своей ненужности ответ на него оказывается ключевым. Илоне 33 года, она в возрасте Христа. Это ей, Илоне, принадлежат слова: «Нужно молиться, чтобы утешить Бога»<sup>15</sup>. То есть молитва необходима для того, чтобы вернуть утраченное единство с Богом, вернуть свое изначальное высокое положение по слову восьмого псалма: «Что есть человек, что ты помнишь его?» (Пс. 8:5). И конечно, здесь мы встречаемся с совершенно католической антропологией: человек настолько важен для Бога, что он в состоянии утешить Его. Человек не менее важен для Бога, чем Бог для человека.

Эта фраза снова указывает на Леона Блуа и хорошо известное Беллю эссе Карла Пфлегера «Мистерия бедности у Леона Блуа»<sup>16</sup>: «Взгляд Блуа останавливается на Христе, он ничего не ищет, но “неожиданно” оказывается ослепленным ярким светом. Он увидел бедного Бога. Он вдруг понимает, что эта жуть существует, существует бедный Бог, который так беден, что ему нельзя молиться, чтобы что-то получить от него, но необходимо молиться, чтобы его утешить»<sup>17</sup>. Кроме того, в самом известном автобиографическом романе самого Блуа «Отчаянный» находим: «Господь увидит истину, и найдет в нас утешение, как свидетельствует Моисей в своем песнопении: и он найдет утешение в рабах своих. Картезианцы, умершие для мира, чтобы быть верными слугами, бодрствуют и славословят вместе с церковью, чтобы и они могли утешить Бога. Господь наш опечален до смерти, потому что его друзья покинули его и потому что он должен умереть, чтобы оживить холодные сердца неверных»<sup>18</sup>.

Не быть просителем у Бога ненужных вещей, «таких как успех и богатство, которых Бог все равно не может дать»<sup>19</sup>, а быть равным

Богу, т. е. его утешителем, как Бог является утешителем человека. И здесь опять Белль ставит знак равенства: сознательно оставаться бедным и ничего не просить у Бога значит быть его истинным подобием, его утешением. Именно это осознание и приходит к главному герою Файнхальсу в конце романа, где возвращение домой приобретает неожиданно совершенно иное значение. Это возвращение к Богу, к утраченному и страстно ожидаемому единству; не случайно его накрывает в конце белый флаг – символ чистоты. И смерть его поэтому не трагична, как пишет Альфред Андерш в своей рецензии на роман «Христос не дает отпуска»: «Смерть не является для христианина драматической фигурой, а Белль христианин, то есть не драматург в собственном смысле слова... Белль – рассказчик и знает о возможностях христианской прозы: представить роман человека, расположенного к познанию откровения, возможность его гибели или его возвращения, одиссею на Таити души, – все это совершенно эпические темы»<sup>20</sup>.

Белль тем самым стоит в традиции *renouveau catholique*, а не в немецкой традиции католической литературы. В отличие от всех остальных немецких христианских писателей, чье творчество основано на теологическом дискурсе, Белль опирается на совершенно другую линию – простоты и святости, ведущую свои истоки от Франциска Ассизского и плавно приводящую к Леону Блуа. Для него важно было не провозвестие, а единство слова и жизни.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Rymar N.* «Die Gnade, leiden zu dürfen»: Anfänge der lyrischen Prosa in Heinrich Bölls Roman *Kreuz ohne Liebe* // *Literatur und Religion 1945–1955* / Hg. N. Bakhhi, D. Kemper. München: Fink Verlag (в печати).
- <sup>2</sup> Böll H. *Kreuz ohne Liebe* // *Idem. Werke. Kölner Ausgabe: 1946/1947. Bd. 2* / Hsg. von J.H. Reid. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002. Здесь и далее роман цитируется по этому изданию. Страницы указываются в тексте.
- <sup>3</sup> *Sauder G.* Heinrich Bölls Leon-Bloy-Lektüre: Ursprünge eines radikalen Katholizismus // «Ich sammle Augenblicke». Heinrich Böll 1917–1985 / Hg. W. Jung, J. Schubert. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 31–48.
- <sup>4</sup> *Böll H.* *Werke. Kölner Ausgabe: 1963–1965. Bd. 14.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002. S. 702.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Sauder G.* *Op. cit.* S. 42.
- <sup>6</sup> *Böll H.* *Existenz in Gott und in der Armut. Leon Bloy von Heinrich Böll.* Manuskript. Eigentum: Hessischer Rundfunk, Abendstudio, Frankfurt a/M, Mai 1952.

Н.А. Бакши

- <sup>7</sup> Цит. по: *Sauder G.* Op. cit. S. 45–46.
- <sup>8</sup> *Böll H.* Jenseits der Literatur // Böll H. Werke. Kölner Ausgabe: 1952–1953. Bd. 6. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007. S. 97.
- <sup>9</sup> Ibid. S. 98.
- <sup>10</sup> *Макинтов К.Х.* Толкование на Пятикнижие. Бытие. Главы 1–5. Гл. 3 // Христианская страничка. URL: <http://www.blagovestnik.org/bible/macintosh/m01.htm#6> (дата обращения: 22.12.2011).
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> *Böll H.* Jenseits der Literatur. S. 97.
- <sup>13</sup> *Böll H.* Werke. Kölner Ausgabe: 1951. Bd. 5. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004. S. 283.
- <sup>14</sup> Ibid. S. 285.
- <sup>15</sup> Ibid. S. 298.
- <sup>16</sup> *Pfleger K.* Das Mysterium der Armut bei Leon Bloy. Salzburg, Leipzig: Anton Pustet, 1936.
- <sup>17</sup> *Böll H.* Werke. Kölner Ausgabe: 1951. Bd. 5. Stellenkommentar. S. 475–476.
- <sup>18</sup> Ibid. S. 476.
- <sup>19</sup> Ibid. S. 328.
- <sup>20</sup> *Andersch A.* Christus gibt keinen Urlaub // Frankfurter Hefte. 1951. 6 Jg. H. 12. S. 939–941.

В.П. Боголюбова

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются интертекстуальные связи в современной немецкой детской литературе; выявляются их специфика и функции; проводится анализ прецедентных текстов, к которым обращаются детские писатели: мировая классическая и немецкая литература, классическая немецкая детская литература, фольклорные сказки народов мира и немецкие фольклорные сказки, среди которых особой популярностью пользуются сказки братьев Гримм.

*Ключевые слова:* интертекстуальные связи, их специфика и функции в детской прозе, прецедентные тексты детской литературы, Кирстен Бойе, Гудрун Мебс.

Исследователи немецкой детской литературы отмечают, что для нее характерны *интертекстуальные связи* (В. Штеффенс)<sup>1</sup>. В данной статье мы обращаемся к изучению этого феномена в современном детском романе ФРГ. Материалом исследования являются романы известных писательниц Кирстен Бойе и Гудрун Мебс, чье творчество, по нашему предположению, носит интертекстуальный характер.

Известно, что интертекстуальность понимается как наличие в тексте элементов или частей других текстов. Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 г. Ю. Кристевой<sup>2</sup> на основе анализа концепции «полифонического романа» М.М. Бахтина<sup>3</sup>, зафиксировавшего феномен диалога текста с текстами (и жанрами), предшествующими и параллельными ему во времени. В современном словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика» да-

В.П. Боголюбова

ется следующее определение интертекстуальности: «1) свойство, приписываемое двум или более текстам, которые семантически связаны друг с другом через механизм цитации; 2) принцип текстопостроения, в основе которого лежит опосредованная цитацией связь одного текста с другим или другими текстами»<sup>4</sup>. Интертекстуальный анализ связан, по нашему мнению, с выделением в тексте художественного произведения (в данном случае в текстах детской литературы) определенных маркеров – интертекстуальных единиц (аллюзий, реминисценций, цитат) и выявлением их специфики. Однако такой подход В.И. Тюпа называет «филологическим комментированием текста»<sup>5</sup>.

Проблема интертекстуальности как категории межтекстового взаимодействия исследуется лингвистами и литературоведами с середины 80-х годов XX в. на материале текстов научного дискурса, прессы и художественной литературы. Однако именно художественный текст характеризуется широким диапазоном способов реализации межтекстовых связей<sup>6</sup>. Теория интертекстуальности включает понятие прецедентного текста.

Термин «прецедентный текст» был предложен Ю.Н. Карауловым. Под прецедентными текстами он понимает тексты: (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая предшественников и современников, и, наконец, (3) такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности<sup>7</sup>. Интертекстуальные включения имеют свою специфику в зависимости от жанра и типа текста, им свойственны также различные функции.

Мы ставим перед собой цель проанализировать интертекстуальные связи в современной детской литературе, выявить их специфику и функции, а также определить прецедентные тексты, на которые писатели ссылаются в своих произведениях.

Обратимся к роману Гудрун Мебс «Ich weiß ja, wo der Schlüssel hängt» («Я же знаю, где висит ключ», 1987), в котором содержится аллюзия на роман Даниэля Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо». Действие романа «Я же знаю, где висит ключ» происходит в Италии. В романе изображена неполная немецкая семья, отдыхающая летом в Тоскане в летнем домике. Именно в нем и происходят все детские приключения Роберта, мальчика дошкольного возраста, в течение нескольких дней. Обманув свою маму и не поехав в летний лагерь, он впервые оказывается

в своей жизни один в доме. В романе описывается психологическое состояние ребенка, пытающегося выжить в сложных условиях. Ему приходится постоянно преодолевать себя, свой страх перед темнотой, дождем, грозой, голодом и справляться с одиночеством. Все это дается ему непросто, но в результате всех переживаний он взрослеет. Перед глазами читателя проходит процесс формирования личности ребенка, который в психологии называется процессом индивидуализации. Он связан с напряженной внутренней работой, в результате которой ребенок создает свой собственный внутренний мир и приобретает жизненный опыт. Ситуацию, в которой оказывается Роберт, можно соотнести с приключениями Робинзона Крузо, которому приходилось «бороться с трудностями, превышающими человеческие силы, – бороться одному, без поддержки, без слова утешения и совета»<sup>8</sup>.

Эксплицитным маркером интертекстуальности в романе Г. Мебс выступает «аллюзивное имя собственное»<sup>9</sup>. Им является Робинзон Крузо. Он и история его жизни на необитаемом острове – повествование о мужественном, волевом и находчивом человеке, сумевшем выжить и не одичать благодаря своему сильному духу и трудолюбию, – не случайно вплетены в текст романа Г. Мебс. Они обладают *статусом символа*. Аллюзивное имя собственное функционирует в заимствованном тексте чаще всего как «символ другого прецедентного феномена»<sup>10</sup>, в форме которого эти феномены существуют в сознании носителей культуры.

Интертекстуальные включения романа Г. Мебс «Я же знаю, где висит ключ», связанные с метафорическим образом Робинзона Крузо, выполняют в данном романе текстообразующую функцию, являются элементом сюжета и приемом создания комического эффекта.

В романе Г. Мебс «Marimoritz» («Маримориц», 2007) писательница реализует концепт счастливого детства. В нем описывается современная немецкая семья, в которой ожидается рождение второго ребенка. Повествование ведется от имени мальчика младшего дошкольного возраста, с нетерпением ожидающего сестру или брата, что отражено в названии книги. Название книги Г. Мебс является аллюзией на известное произведение немецкой детской литературы «Макс и Мориц», написанное в 1865 г. немецким поэтом и художником Вильгельмом Бушем, считающимся сегодня основателем мирового комикса. Делая ссылку на юмористические истории о двух неразлучных братьях-близнецах, знаменитых своими проказами, писательница задает *юмористический тон повествования*.

В качестве прецедентных текстов, к которым чаще всего обращаются авторы детских романов, выступают также *фольклорные немецкие сказки*, в частности сказки братьев Гримм. Так, в романе Г. Мебс «Der Mond wird dick und wieder dünn» («Луна то прибывает, то убывает», 1991) мы находим аллюзию на сказку братьев Гримм «Der Froschkönig» («Король-лягушонок»). Ее инсценируют в школе ученики четвертого класса под руководством преподавателя. В роли принцессы и принца выступают Лука и Фанни, которые симпатизируют друг другу и с которыми связано развитие действия в романе.

Следует отметить, что в современной немецкой детской литературе довольно часто используются *сказочные мотивы*. Так, излюбленным мотивом К. Бойе является мотив принцессы, который она разрабатывает во многих своих произведениях, начиная с «Prinzessin Rosenblüte» («Принцесса Розоцвет», 1995) и продолжая его в своих последних романах «Skogland» («Скогланд», 2005, 2008). Анализируя творчество писательницы и ее отношение к литературной традиции, Г.-Г. Еверс отмечает, что для ее писательской манеры характерны пародирование классических произведений детской литературы и игра с ними<sup>11</sup>.

В романе К. Бойе «Nella Propella» («Нелла-пропеллер», 1994) также прослеживаются интертекстуальные связи. В нем описывается судьба шестилетней девочки Неллы, по кличке «Пропеллер». Родители девочки разведены, ее воспитывает мама – двадцатипятилетняя Жако. На протяжении всего романа читатель встречает только краткое Жако, хотя ее полное имя Жаклин.

Нелла многим недовольна в своей жизни. В первую очередь своим именем. Оно кажется ей грубым и не звучит так сказочно, как Мюрте, о существовании которой она узнала из книги, прочитанной воспитательницей детского сада.

Не довольна Нелла и своей внешностью. Она хотела бы выглядеть так же грациозно, как красавица Мюрте, и иметь, как у ангела, длинные светлые волосы, голубые глаза, как у феи, носить длинное белое почти прозрачное платье, а на голове – веночек из цветов. В действительности Нелла имеет абсолютно противоположную ее мечтам внешность: «Aber Nella ist überhaupt nicht zierlich und wunderschön und lange blonde Engelhaare <...> hat sie schon gar nicht. Nur so kurze strubbelige, und die Farbe ist mehr bei dem Hund von Frau Ellermann an der Ecke»<sup>12</sup> («Но Нелла вообще не хрупкая и не красивая и длинных белокурых волос, как у ангела, у нее нет. У нее короткие взъерошенные волосы, которые по цвету такие же,



как у собаки Фрау Эллерман, живущей на углу» (здесь и далее перевод наш. – В. Б.). Она выглядит, как сорванец с короткими взъерошенными волосами, и напоминает известный персонаж немецкой детской классической литературы XIX в. «Struwwelpeter» («Степка-растрепка») Генриха Гофмана – образ, с помощью которого Кирстен Бойе проецирует *комический эффект* и уже в начале романа задает юмористический тон повествования.

Ссылку на роман Г. Гофмана мы расцениваем как *языковую игру*, как языковую «загадку» для ребенка<sup>13</sup>. Она экспрессивна, поэтому воздействует на процесс восприятия и понимания текста. При столкновении с языковой игрой у ребенка появляются эмоции удивления и интереса. Именно интерес побуждает к активной мыслительной работе, направленной на разрешение языковой «загадки», что в результате расширяет, по нашему мнению, компетенции читателя в области литературы.

В романе «Нелла-пропеллер» интекстуальные включения имеют *многофункциональный характер*. Они осуществляют характерологическую функцию по отношению к героям произведения, создают комический эффект и реализуют игровую функцию прецедентного текста, которая выражает особое состояние современного языка и культуры – их «карнавализацию»<sup>14</sup>.

Роман К. Бойе «Man darf mit dem Glück nicht drängelig sein» («Со счастьем не нужно торопиться», 2005) также интересен интертекстуальными связями. В нем звучит тема развода родителей и его негативного влияния на ребенка. В результате развода в семье Шульце страдают трое детей: Анна (11 лет), Магнус (7 лет) и Линни (4 года). И если старшие дети более или менее адаптировались к отсутствию отца в семье, то малышка Линни с трудом справляется с тем, что ее отец имеет новую семью. Свое отношение к отцу она выражает тем, что называет его не отцом, а господином Шульце, как бы создавая дистанцию между ним и собой. В сложившейся ситуации Линни взрослеет довольно быстро, намного быстрее, чем дети в предыдущих поколениях. Ее мысли и поступки говорят о том, что ее детство закончилось. Недостающую заботу и любовь родителей она компенсирует в игре со своей любимой куклой, исполняя роль матери и заботясь о ней, как о своем собственном ребенке.

Образ Линни выписан К. Бойе с большим мастерством. Писательница наделила ее умом, смекалкой и находчивостью не по возрасту, чем она напоминает героев шведской писательницы Астрид Линдгрен и австрийской писательницы Кристины Нёстлингер.

В романе «Со счастьем не нужно торопиться» прослеживается сюжетная линия, связанная со Швецией, ее народными и культурными традициями. Когда Фрау Шульце вынуждена уехать на две недели на повышение квалификации, ее муж берет отпуск и едет с детьми в Швецию. Там он живет с детьми в небольшом крестьянском доме, одиноко стоящем в лесу недалеко от озера. Дом, в котором они живут, выглядит сказочно: «<...> das Haus ist wie ein Wichtelhaus und die Sonne scheint wie im Katalog vom Reisebüro»<sup>15</sup> («<...> дом похож на домик для гномов и солнце такое ослепительное, как в каталоге туристического бюро»).

У детей появляется возможность познакомиться с деревенским бытом шведов: «Die Decken sind niedrig wie in einem Wichtelhaus und auf dem Holzboden liegen überall saubere Flickenteppiche. In den kleinen Fenstern stehen Kerzen und Töpfe mit Plastikblumen, und auf jeder freien Fläche liegt ein Sticdeckchen»<sup>16</sup> («Потолки низкие, как в домике для гномов, и на деревянном полу повсюду лежат чистые заштопанные коврики. На маленьких окнах стоят свечи и горшки с искусственными цветами, и на каждом свободном месте лежит вышитая салфеточка»). Особенная атмосфера дома и первозданная природа пробуждают детское воображение, и в своих мыслях они уходят в сказку, где живут гномы, тролли, ведьмы и прочие сказочные существа. Анна представляет себя Золушкой, и когда ей грустно, она сочиняет свои собственные истории про Золушку.

Размышляя о счастье и о судьбе ребенка в современном мире, К. Бойе обращается как к своим маленьким читателям, так и к их родителям. Она отсылает их к классику немецкой литературы Эриху Кестнеру. В тексте романа есть упоминание о его известном романе «Doppeltes Lottchen» («Две Лотты»), повествующем о том, как разлученные из-за развода девочки-близнецы восстановили семью и добились того, что их родители повторно поженились. В романе К. Бойе «Со счастьем нельзя торопиться» описывается эпизод, когда господин Шульце намеревается позвонить своей бывшей жене. В этот момент Анна сильно сжимает «камень счастья» и мечтает вернуть свое счастье, которого лишили ее родители: «Anna denkt, wie lieb das von ihm ist und dass es manchmal Leute gibt, die sich wieder verheiraten. Beim *Doppelten Lottchen*, zum Beispiel»<sup>17</sup> («Анна думает, как это хорошо с его стороны, и что иногда встречаются люди, которые женятся повторно. Например, в книге «Две Лотты»).

Ссылаясь на Э. Кестнера, писательница, по нашему мнению, предлагает задуматься над тем, что счастье – это хрупкая категория, оно зависит от самих людей. И если оно разрушено, то его

можно восстановить; только нужно приложить усилия. К. Бойе как бы подсказывает детям, что они тоже могут бороться за свое счастье и добиться его. Хорошим примером в данной ситуации служат находчивые близнецы и их родители из романа Э. Кестнера «Две Лотты».

Подведем итоги. Для современной немецкой детской литературы характерно наличие *интертекстуальных связей*. Их специфика заключается в том, что они *эксплицитно* маркированы и могут быть легко декодированы реципиентами. В качестве прецедентных текстов, к которым чаще всего обращаются детские писатели, служат мировая классическая и немецкая литература, классическая немецкая детская литература, фольклорные сказки народов мира и немецкие фольклорные сказки, среди которых особой популярностью пользуются сказки братьев Гримм. Интертекстуальные связи участвуют в создании *символики* детской литературы.

Интертекстуальные связи немецкой детской литературы отличаются *многофункциональностью*. Они выполняют текстообразующую функцию, т. е. участвуют в развитии сюжета произведения; участвуют в создании художественного образа, создают комический эффект и реализуют игровую функцию прецедентного текста.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Steffens W.* Der psychologische Kinderroman – Entwicklung, Struktur, Funktion // Taschenbuch der Kinder – und Jugendliteratur / Hrsg. von G. Lange. Bd. 1. Grundlagen – Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2005. S. 308–331.
- <sup>2</sup> *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 136.
- <sup>3</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 7.
- <sup>4</sup> *Миловидов В.А.* Интертекстуальность // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80.
- <sup>5</sup> *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2006. С. 252.
- <sup>6</sup> *Данилова В.А.* Особенности реализации интертекстуальных связей в композиционно-речевой структуре немецких шванков XVI–XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. № 4. Сер. 9. С. 101.
- <sup>7</sup> *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 216.
- <sup>8</sup> *Дефо Д.* Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо. М., 2002. С. 129.

В.П. Боголюбова

- <sup>9</sup> *Захарова М.А.* Семантика и функционирование аллюзивных имен собственных (на материале англоязычных художественных и публицистических текстов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. С. 4.
- <sup>10</sup> *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. С. 205.
- <sup>11</sup> *Ewers H.-H.* Kirsten Boies Kinder – und Jugendliteratur – ein Kompendium moderner Erzählformen // Leidenschaft und Disziplin. Kirstens Boies Kinder – und Jugendliteratur 1985–2010 / Hrsg. von B. Dankert. Berlin: BibSpider, 2010. S. 21–31.
- <sup>12</sup> *Voie K. Nella-Propella.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. S. 7.
- <sup>13</sup> *Чокою А.-М.* Интертекстуальность как ведущая черта современного газетного текста // Вестник Московского университета. 2007. № 4. Сер. 9. С. 117.
- <sup>14</sup> *Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д.* Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века. СПб., 2001. С. 7.
- <sup>15</sup> *Voie K.* Man darf mit dem Glück nicht drängelig sein. 2. Aufl. Frankfurt a/M, 2007. S. 63.
- <sup>16</sup> Ibid. S. 31.
- <sup>17</sup> Ibid. S. 58.

Н.А. Полищук

ПОЛ БИТТИ  
И ДЖАЗОВАЯ СТРАТЕГИЯ XXI века  
В АФРОАМЕРИКАНСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ\*

В статье рассматривается феномен литературного джаза в афроамериканской литературе на примере романа Пола Битти «Slumberland». Особое внимание уделяется джазу в литературе как стратегии письма и джазу как стратегии прочтения и интерпретации.

*Ключевые слова:* американская литература, афроамериканская литература, литературный джаз.

Говоря о джазовой стратегии в афроамериканской литературе, мы предлагаем воспринимать значение джаза как некой «матрицы»<sup>1</sup>, системы, организующей и объясняющей структуры и смыслы афроамериканской культуры и литературы. За относительно короткий период (конец XIX – начало XX в.) джаз развился в нечто большее, чем просто музыка, – это определенный образ мышления, структурирования окружающего мира и метаязык, пронизывающий афроамериканскую культуру.

© Полищук Н.А., 2012

\* Статья выполнена в рамках федеральной целевой программы «Исследования и разработки по приоритетным направлениям развития научно-технологического комплекса России на 2007–2013 годы» по государственному контракту от 21 октября 2011 г. № 11.519.11.4021 по теме «Разработка интегрированной информационно-аналитической системы для стимулирования развития международных интеграционных процессов в сфере науки и образования в целях содействия формированию устойчивых кооперационных связей российских и американских научно-исследовательских, образовательных организаций и оценки эффективности российско-американского сотрудничества, в т. ч. в гуманитарной сфере».

Джаз и блюз, вместе с другими жанрами афроамериканской музыки, развивались в едином русле становления афроамериканской идентичности через создание оригинальных средств самовыражения. Именно джаз стал объединяющим направлением и вместил в себя элементы, позаимствованные из европейской, африканской и американской культур. Джазу свойственны внутренние напряжения и противоречия – между расовой идентичностью и мультинациональной культурой, между традицией и заимствованием, традицией и импровизацией. И именно потому применение джазовой эстетики к пониманию афроамериканской литературы кажется многим англоязычным исследователям естественным и логичным. За последние десятилетия понятие «литературный джаз» или «джаз в литературе» как воплощение джазовой эстетики и приемов исполнения / письма в литературе стало конвенциональным в исследованиях афроамериканской литературы, прежде всего англоязычных авторов<sup>2</sup>.

Синкретизм джаза как вида искусства диктует необходимость в междисциплинарном подходе к его изучению. В свою очередь интермедиальный характер литературного джаза совпадает с тенденцией развития культуры XX в. и ее отказом от литературоцентризма и подчинением диктатуре визуальности и аудиальности. Африкано-американская музыка и устная литературная традиция прочно связаны, дополняют и наполняют друг друга, а также переносят эту синкретичность на активно формирующуюся в начале XX в. африкано-американскую письменную литературную традицию. Слияние музыкальной и литературной традиции прослеживается на идеологическом, структурном и экспрессивном уровнях.

Рассматривая джаз как стратегию американской литературы, мы выделяем следующие его воплощения:

1. Джаз как метаязык, продуцирующий средство для описания / написания африкано-американской культуры и в более широком смысле – американской культуры. Джаз как метаязык способен выразить вербально невыразимое и невысказанное («unspeakable») либо замалчиваемое («silenced»<sup>3</sup>) под давлением диктатуры языка и канона большинства.

2. Джаз как стратегия письма, нарративная стратегия американской литературы, позволяющая добавить в тексты те особые коннотации, которые определяются идеологией джаза. Афроамериканская синкретическая литературная традиция противостоит доминирующему логоцентризму языка и рациональности западной литературной традиции, становясь при этом иным, альтернатив-

ным, дискурсом, активно использующим приемы деконструкции, диалогизма и полифонии. Литературный джаз берет за основу конвенциональную литературу и язык и затем изменяет их, добавляя следы музыкальности, разрушая иерархию и монологизм текста и преобразая его в соответствии с «политикой трансфигурации»<sup>4</sup>.

3. Джаз как методология прочтения и интерпретации текстов американской культуры. «Джазовая призма» позволяет применять интермедиаальный подход в прочтении текстов и обогащать их через особое музыкально-идеологическое восприятие. Потенциально такой способ прочтения и интерпретации текстов может быть применим к текстам, произведенным сообществами или индивидами, которые решают проблемы, созвучные с идеологией джаза, – наделение голосом, деиерархизация дискурса и общества и т. д.

4. Джаз как матрица декодирования культуры, в первую очередь афроамериканской. В более широком, чем методология прочтения, смысле джазовая матрица декодирования может помочь понять американскую культуру XX и XXI вв. Тем более что, по мнению некоторых исследователей, джаз стал центральной и определяющей метафорой американской культуры XX в. («master trope»). «Фактор джаза» («jazz factor»), по словам Роберта О’Милли<sup>5</sup>, проник во все сферы современной жизни Америки.

В данной статье мы проследим воплощения эстетики джаза и приемов джазового письма в прозе современного афроамериканского писателя Пола Битти. Пол Битти родился в 1960 г. в Лос-Анджелесе. Он стал известен как поэт после победы в поэтическом поединке (poetry slam) в 1990 г. – Битти был титулован «Grand Poetry Slam Champion of the Nuuyorican Poets Café». На данный момент опубликовано два сборника стихов Пола Битти («Big Bank Take Little Bank», 1991; «Joker, Joker, Deuce», 1994), три романа («The White Boy Shuffle», 1997; «Tuff», 2000; «Slumberland», 2008).

Роман «Slumberland» можно читать как путеводитель по современному джазу и современной идентичности черного музыканта / артиста. Название реально существующего берлинского бара «Slumberland» отсылает читателя к нью-йоркскому джаз-клубу «Birdland», в свою очередь названному в честь одного из апологетов бибоба Чарли «Пташки» Паркера (Charlie «Yardbird» Parker). Таким образом, топонимика и название романа с самого начала задают джазовую тональность.

Герой романа Фергюсон Соуэлл (Fergusson W. Sowell), талантливый неформальный DJ Darky, обладатель фонографической памяти, отправляется в Берлин в конце 1980-х годов, чтобы

Н.А. Полищук

работать в качестве сомелье музыкального автомата («jukebox sommelier») и найти легенду джаза Чарльза Стоуна (Charles Stone, также известного под именем the Schwa), чтобы тот, в свою очередь, смог наложить свое идеальное соло на написанный им идеальный ритм («perfect beat»). Герой романа находится в постоянном поиске – в поиске идеального ритма, идентичности, новой парадигмы афроамериканского искусства, одновременно исследуя и проверяя на прочность границы искусств, жанров, стран.

Лирический герой постоянно подчеркивает свою пограничность («in-betweenness») в качестве афроамериканца в Берлине, ди-джея, играющего чужую музыку («sorucat») и в то же время причастного к искусству, аранжировщика и сомелье автомата с пластинками. В то же время он исследует джаз на предмет жизнеспособности в XXI в., ставя эксперименты в самых противоречивых условиях – Берлина до воссоединения. Пограничность пространства подчеркивается многими факторами: город, разделенный стеной на две части; название центрального места действия, бара «Slumberland», «страны дрёмы»; зыбкий, посыпанный толстым слоем песка пол в баре, дающий физическое ощущение неустойчивости под ногами. Эта некатегоричность, кажущаяся разбалансированность романа идентичностями героев и повествователя отсылает к приему «signifying», описанному Г.Л. Гейтсом в работе «Означивающая обезьяна» («The signifying monkey»)<sup>6</sup>.

Автор также играет с границами жанров и читательских восприятий текстов. Роман, написанный от первого лица в форме автобиографического повествования, в то же время очень эссеистичен и перформативен. Постоянные отсылки на современных общественных и культурных деятелей и выносимые порой им критические суждения стремятся превратить роман в публицистику. В то же время вплетение в текст музыкальных произведений и отсылок к ним, прослушивание которых позволяет иначе декодировать текст, делает процесс прочтения романа перформативным. Таким образом, джазовая стратегия Пола Битти выдержана в духе постмодерна, она интермедияльна и оперирует гиперссылками на тексты смежных семиотических систем.

Пол Битти также иронически обыгрывает две литературные традиции – «творческое паломничество» и творчество американских экспатриантов в Европе. Подобно молодому аристократу XIX в., закончившему цикл классического образования, повествователь романа отправляется в Европу для творческих поисков себя. В то же время роль экспатрианта в существенно отличающейся



культурной среде позволяет ему остро почувствовать собственную идентичность, обостряет восприятие творческого процесса (поиска идеального бита, возрождения нового черного искусства) и позволяет иронически обыграть литературную традицию американских писателей-эмигрантов первой половины XX в. С другой стороны, дистанцирование и добровольное изгнание, потеря пространственных и культурных ориентиров и последующая их реконструкция становятся необходимыми условиями для творчества.

Такое творческое видение – в русле теории Эдварда Саида, назвавшего всю западную литературу XX в. «экстатерриториальной» – «extraterritorial, a literature by and about the exiles, symbolizing the age of the refugee»<sup>7</sup>. Экзистенциальное осознание себя, ощущение собственной отдаленности от групповых ценностей, сиротство («orphanhood») становится, по словам Саида, творческим потенциалом разлучения с родиной<sup>8</sup>. Подобным же образом Дьёрдь Лукач говорит о «трансцендентальной бездомности» («transcendental homelessness») как форме существования романа<sup>9</sup>.

Мотив перемещения и изгнания становится одной из главных движущих сил развития романа. Именно эти ощущения описывает герой романа Битти, американский эмигрант, – одиночество в Берлине, оторванность от американской культуры и в то же время контрапункты американской и немецкой культур. Один из героев романа, гениальный афроамериканский джаз-музыкант Чарльз Стоун («the Schwa»), переживает настоящий опыт изгнания, оказавшись отделенным от остального мира Берлинской стеной. В более широком смысле в романе Битти афроамериканская культура тоже становится изгнанником («exile») – потерявшим свои корни, ориентиры и видение будущего. Таким образом, сама афроамериканская культура становится бездомной («homeless»), и задачей романа становится вернуть ей ощущение целостности и причастности мировой культуре. Эта миссия будет поручена изгнаннику the Schwa, нарушившему свой 20-летний обет молчания ради нового творческого и политического эксперимента.

Игра с границами жанров также подчеркивается намеренным и искусным смешением регистров языка (книжная лексика и сленг), а также самих языков (английский, немецкий, французский, японский). Внутренние противоречия текста и повествователя разрешаются благодаря *джазовой стратегии*, присутствию специфически окрашенного музыкального кода в вербальном тексте, настраиванию читателей на определенную тональность восприятия.

Н.А. Полицук

Текст романа наполнен *рифмами*, структурирующими и означающими его. Автор, следуя основному сюжету, периодически переключает внимание на отдельные темы (рифмы), чтобы либо вплести их в общую мелодию, либо оставить. Такими рифмами становится постоянный поиск воплощения смысла жизни («raison d'être»): поиск идеального ритма, поиск the Schwa, поиск черной идентичности, возрождение джаза, погоня за экзистенциальным ощущением жизни. По словам Джонатана Гиббса, литературного обозревателя *The Independent*, бесконечные несогласованные рифмы позволяют автору выиграть время для главной темы: «This allows the author the time to get on with what he really wants <...> endless discordant riffs on a hundred subjects»<sup>10</sup>.

Как уже было сказано, текст романа пронизан отсылками на музыкальные стили и конкретные композиции. Пол Битти реализует *стратегию джазового письма*, и одновременно текст предлагает своей аудитории принять *джазовую стратегию прочтения*. Джазовая стратегия выходит за рамки вербальности – зачастую нам предлагают взглянуть на классическую литературу, архитектуру, политику, естественные науки через музыкальную призму. Таким образом, джаз становится *всеобъемлющей метафорой постижения мира и матрицей декодирования культуры*, причем не только африкано-американской. Текст романа стремится к полному синкретизму музыки и окружающего пространства, к музыке как всеобъемлющему объяснению и коду.

Если говорить словами Романа Якобсона, здесь мы имеем дело с межсемиотическим переводом, или трансмутацией. Изначально Якобсон подразумевал под этим явлением «интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем»<sup>11</sup>. Однако в нашем случае определение следует подвергнуть обратной логической перестановке – мы имеем дело с интерпретацией невербальных знаковых систем в тексте.

Для самого повествователя, наделенного фонографической памятью, мир предстает в качестве мелодии: «I remember every sound I've heard. It's like my entire life is a song I can't get out of my head» [Slumberland: 15]. В поисках совершенного ритма повествователь экспериментирует со звуками и порождаемыми ими ассоциациями. Источником для вдохновения могут быть звуки городской улицы, ставшие частью мелодии и сводящие воедино музыку и уличное пространство:

Music. My music... The song is titled "Southbound Traffic Jam". It opens with a rumbling melody, ten lanes of bumper-to-bumper morning rush-hour

Пол Битти и джазовая стратегия XXI в. в афроамериканской литературе

traffic over a sampled Kokomoto Arnold guitar solo. In the background, two exits away and tail-gating the guitar riff, is the intermezzo, a Peterbilt eighteen-wheeler that merges into the tune with grinding gears and a double blast of its air horn. After sixteen bars of bottleneck guitar and bottlenecked car (no one ever gets the joke), a Japanese sedan suddenly slams its brakes [Slumberland: 7].

К подобному приему музыкальной интерпретации немusикальной действительности автор прибегает довольно часто. Так, один из музыкантов вновь созданной группы the Schwa рассказывает о своем вьетнамском опыте через музыкальную призму:

Vietnam wasn't so bad. It's what freed up my mind. I used to sit on the top of the PX and listen to the sounds of battle. It was like going to the Laos philharmonic. Like sitting at Minton's bar during a late night cutting session. It was the freest of free jazz. The Viet Cong would open up with this light-arms staccato. And the U.S. would return fire with artillery legato, mortar fire. Pound the hillside with 150mm and 175 mm rondo and drop the napalm coda and blow away the whole stage, you dig? <...> Right then and there I decided to sound like Vietnam [Slumberland: 195].

Пол Битти создает особое сочетание музыкальности и текстуальности даже в пределах одного предложения. Давая характеристику «мертвому» джазовому исполнению, он виртуозно сочетает грамматику и музыку: «The song labored on, Wynton's band, like the critics, playing in the past tense» [Slumberland: 97].

Как одно из проявлений слияния текстуальности и невербальности можно рассматривать способ игры the Schwa на книге. Для спонтанного исполнения the Schwa выбирает книгу в мягкой обложке и использует ее в качестве губной гармоники. В свою очередь автор комбинирует музыкальные термины с частями книги, передавая всю неуловимую суть импровизации. Книга, на которой играл the Schwa, оказывается изданием Фолкнера «Шум и ярость».

Seeing that nothing else met his needs, he removed a paperback book from his jacket pocket and cleared his throat. <...> The Schwa ruffled the pages of the book over his pant seam, and the resulting sound rivaled that of the best Max Roach brushwork. I nearly fainted. He lifted the book to his mouth and played chapter seven like a diatonic harmonica; blowing and drawing on the pages like leaves of grass in the hands of Pan. Who knew a Signet paperback was in key of D? For the more percussive sounds he

Н.А. Полицук

rapped the spine on his elbow, thumb drummed page corners, pizzicatoed the preface, flutter tongued the denouement, and bariolaged the blurbs [Slumberland: 165–166].

В другом эпизоде музыка и литература сближаются до степени полного слияния стиля благодаря Набокову и опять же the Schwa. Будучи в гостях у рассказчика, музыкальный критик берет с полки одну из книг непосредственно перед прослушиванием записи the Schwa.

He opened a tattered Nabokov. Appropriate because the Schwa plays like Nabokov writes. I'm convinced that Nabokov wrote his novels around words like *agglutinate*, *siliceous*, *gardyloo*, *ophidian*, *triskelions*... Surely the Schwa's process is similar, because every ten measures or so there's a snippet, a riff within a riff that makes you realize that the previous nine measures were just an excuse to play a tricolor chord that burst open in the middle of the sing like a firework exploding in a clear night sky [Slumberland: 97–98].

Автор продолжает, делая предположение, что музыка the Schwa вполне могла быть исполнена им по книге Набокова вместо нот: «The music continued on as if the Schwa were in the room using the book as sheet music... *shadography*, *Lacedaemonian sensation*, *ocelate*...» [Slumberland: 98].

В качестве нот в романе используются не только книги. The Schwa предлагает свой вариант универсальной записи музыки на репетициях новой группы. В качестве нот предложено использовать инструкцию по сборке одного из предметов мебели компании Икеа.

Ikea's instructions for furniture assembly are the closest thing we earthlings have developed that approaches a universal language. Okay, people, on page two, when we attach the left panel to the top shelf, I want the horns to come in on a D-flat major chord, and trombone, as you're putting in the dowels, tonic the chord at the top. From there we'll count sixteen bars, segue back to the intro, and nail the back panels down. Saxes, I want you to give out with that old Phillips-head-screwdriver, good-timey feeling [Slumberland: 194].

Один из основных приемов, который позволяет самому автору романа и его героям создавать подобный эффект размывания границ и смыслов и, как следствие, полифоническое звучание текста, – это

деконструкция. Об этой стратегии the Schwa рассказчик заявляет уже в начале романа: «Measure by measure the Schwa deconstructs nursery rhymes, advertising jingles, and the more sonorous of the world's anthems. Each tune, from "Ten little Indians" to "The battle Hymn of Andorra" to the Slinky song, is lovingly turned inside out and played in a style so free that makes entropy jealous» [Slumberland: 37].

Такой подход к деконструкции в джазовой музыке подчеркивает способность джаза быть универсальной метафорой, а также возможность влиять и изменять окружающий мир при помощи музыки.

Рассказчик сам прибегает к приему музыкальной деконструкции, проигрывая запись версии нацистского гимна «Horst Wessel Song» в исполнении the Schwa на вечеринке неонацистов в Берлине.

The opening salvo of kick-drum beats shut Thorsten up. As the Schwa's band turned his anthem inside out, he sat there holding his head as if he had a headache. <...> The Schwa was doing to National Socialism what Warhol had done to the Campbell's soup can. A few partygoers blubbered nostalgically in their drinks, but most stood at a slouching attention, unsure if the bop rendition of the song was an honorific tribute or an insult [Slumberland: 176].

Подобным же образом the Schwa деконструирует национальный гимн афроамериканцев («The Negro national anthem») в процессе создания новой метафоры африкано-американской культуры: «Forced to relent to my racial and turntable obstinacy, the Schwa deconstructed "Lift Every Voice and Sing" by laying out like a suicidal Acapulco cliff diver who could give a fuck about timing the tide» [Slumberland: 229].

Высшей точки деконструкция достигает во время импровизиционного концерта the Schwa в баре «Slumberland», запись которого должна стать строительным материалом для Берлинской стены звука. Описывая поток свободного джаза, обрушившегося на аудиторию, рассказчик отдает свой текст во власть метафоры воды и потопа: «The opening composition <...> was a profane flash flood of auditory tyranny that hurtled downhill with such force it literary knocked me off my feet <...> I fought back against this torrential downpour» [Slumberland: 222].

Музыка становится наводнением, цунами, неуправляемой стихией джазовой импровизации, в то время как задачей аудитории является остаться на плаву: «As I struggled to stay afloat, I wondered

Н.А. Полицук

how the lay listeners of the outside were coping with the free-jazz tsunami» [Slumberland: 221]. Однако даже рассказчику, профессиональному ди-джею, не удастся справиться с этим потоком: «Barely able to keep my head above water, I gave myself up to the current. Surrendered to the sound, waiting, praying, for the next eddy of cacophony to pick me up, smash my head against the rocks, and put an end to my misery» [Slumberland: 222]. В итоге он решает принять свою участь и дожидаться, когда полиция обнаружит его раздутое от импровизации тело: «Too tired to surrender, I decided to just sit there on the floor until the storm subsided. Knowing that in the morning the authorities would find my bloated, improvisation-logged body on the Slumberland floor buried under alluvial layers of sedimentary jazzbo» [Slumberland: 222]. После небольшой передышки рассказчик вновь устремляется в гущу джаза, чтобы перейти вброд непереходимое («ford the unfordable» [Slumberland: 223]).

Еще меньше шансов пережить цунами возрожденного свободного джаза оказывается у публики. Помещение бара после первой части концерта напоминает место кровавой бойни или подрыва бомбы. Стилистика отрывка всячески подчеркивает противоречия между революционностью нового свободного джаза и коммерческой традицией.

The carnage was everywhere. It was as if some suicidal sound bomber had detonated his explosive belt in the middle of the room. People, seats, and sensibilities were scattered about the room <...> I found myself stepping over prostrate bodies and bumping aside zombified audience members. The Schwa's set had blown minds, and all that reminded was the smithereens of a pre-Schwa, post-commercial consciousness [Slumberland: 225].

Зачастую автор намеренно перемещает акцент на рецепцию музыки, описывает саму музыку через производимый ею эффект. Так, реакция на соло the Schwa на издание Фолкнера ярко и иронично характеризует музыку в дополнение к описанию способа игры на книге: «After he finished there was no applause. Applause wasn't a deep enough show of appreciation. People called their lawyers and had him written in their wills. A South African diplomat approached him about running against Nelson Mandela in the next election. A widow from Wilmersdorf gave him her mother's secret recipe for Choucroute Alsacienne» [Slumberland: 166].

Название второй, центральной главы (The Listening Experience) и одноименный подзаголовок части романа, описывающей концерт,

также ясно переносят акцент на рецепцию. Таким образом, акцентируется *джаз как стратегия прочтения текста*.

Приходя в конце книги к выводу, что все искусство – пропаганда (art is propaganda), рассказчик описывает последствия концерта the Schwa и его воздействие на аудиторию, а также рассуждает о рецепции искусства и способности последнего менять эстетический ландшафт или, говоря словами Р.Х. Яусса<sup>12</sup>, расширять горизонт ожидания аудитории. Одновременно Битти вписывает афроамериканскую музыку в парадигму мировой, чье воздействие на слушателя стало революционным.

My beat parfait complete, I leaned into the microphone, “Ladies and gentlemen, Charles Stone. Thanks for coming, drive home safely, and remember, ‘All art is propaganda.’” <...> From outside I could hear police sirens blare and kids, amped up on caffeine drinks and our extraordinary powerful encore, jumping on cars and setting fires. It wasn’t a case of the devil’s music spurring the youth to act a fool. It’s not rock’n’roll or hip-hop that’s to blame: After all, Daniel Auber’s opera *La Muette de Portici* set off the Belgian revolution, and long before the Paris rap riots, a wolf pack of rich old ladies went absolutely buck wild on the Champs-Élysées following the debut of Stravinsky’s *Rite of Spring*. It’s the touch of sound. Sound is touch and noting touches you like good, really good, music. It’s like being masturbated by the hand of God. Having the siroccos cooing softly into your ear. It’s Mama’s lullaby gently stroking the neurons in your auditory cortex [Slumberland: 229–230].

Пол Битти не только символически воскрешает джаз и черную культуру в новом качестве («black is back» [Slumberland: 234]), он возвращает джаз в общественную сферу и придает ему материальный статус и силу воздействия. Что примечательно, автор выводит джаз за пределы афроамериканской культуры и вводит его в европейскую в момент переживания последней кризиса идентичности и исторической травмы, символом которой была Берлинская стена.

Таким образом, сюжет, образность и нарративные стратегии романа не только со всей полнотой иллюстрируют джазовую стратегию в афроамериканской литературе, но и успешно переносят данную стратегию как афроамериканский опыт преодоления травмирующего опыта («trauma-experience») на европейскую почву.

- <sup>1</sup> Подобный подход к пониманию блюза как матрицы предлагает исследователь Хьюстон Бейкер-мл. См.: *Baker H.Jr. Blues, Ideology and Afro-American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. P. 3.
- <sup>2</sup> Среди англоязычных терминов, применяемых для обозначения предметной области литературного джаза, наиболее употребительны следующие: jazz literature, jazz-like literature, literary jazz, «jazz-shaped» reading of American literature texts (Ralph Ellison).
- <sup>3</sup> Термины «unspeakable» и «silenced» Тони Моррисон использует по отношению к афроамериканскому опыту и голосам и неприятию их в сложившемся европоцентричном каноне в литературе. См.: *Morrison T. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature // Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present / Ed. by A. Mitchell*. Durham; L.: Duke University Press, 1994. P. 368–400.
- <sup>4</sup> *Black Orpheus: music in African American fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison / Ed. by Saadi A. Simawe*. N. Y.; L.: Garland Publishing, Inc., 2000. P. 11–12.
- <sup>5</sup> *The Jazz Cadence of American Culture / Ed. By R.G. O'Meally*. N. Y.: Columbia University Press, 1998. P. X–XI.
- <sup>6</sup> *Gates H.L.Jr. The Signifying Monkey: A Theory of Literary Criticism*. N. Y.: Oxford University Press, 1985.
- <sup>7</sup> *Said E.W. Reflections on exile // Said E.W. Reflections on exile and other essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000. P. 174.
- <sup>8</sup> *Ibid.* P. 181.
- <sup>9</sup> *Lukács G. The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge (Mass.): The MIT Pr, 1994.
- <sup>10</sup> *Gibbs J. Slumberland, by Paul Beatty // The Independent*. 2008. 7 November.
- <sup>11</sup> *Якобсон П. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. С. 16–24.
- <sup>12</sup> *Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение*. 1995. № 12. С. 34–84.



## СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУР

---

Т.К. Гусева

### К ВОПРОСУ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ РУССКОЙ И ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУР: ОБРАЗ АГОНИСТА В «МИРЕ ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ»

Статья посвящена вопросу взаимовлияния литератур на примере воздействия русской литературы на литературу испанскую. Рассмотрено «присутствие» Толстого в творчестве известного испанского писателя конца XIX – первой трети XX в., зачинателя движения *поколения 98-го года* Мигеля де Унамуно. Данная проблема изучается автором на фоне теоретической концепции нового романа испанского классика, в основе которой абсолютный антропоцентризм, а также понятий *интраистории* и *агониста*, разработанных Унамуно. В статье анализируется *след Толстого* в романе испанского писателя «Мир во время войны», не переводившемся на русский язык, и «Новелле о Доне Сандальо, игроке в шахматы».

*Ключевые слова:* Мигель де Унамуно, Толстой, поколение 98-го года, агонист, интраистория, антропоцентризм.

*Война раскрывает в человеке  
ребенка и варвара – навеки соединенных.*  
Мигель де Унамуно<sup>1</sup>

Многие испанские писатели и философы<sup>2</sup> отмечали духовную родственность Испании и России. Об интересе к России, русской литературе и культуре в Испании свидетельствует обращение многих испанских писателей к русской тематике<sup>3</sup>. Революции, борьба с Наполеоном стали причиной противонаправленного движения – резкого повышения интереса России начала XIX в. к Испании, ее культуре, общественно-политической ситуации<sup>4</sup>.

Русский язык в Испании в то время был мало известен вследствие географической отдаленности, отсутствия регулярных культурных взаимоотношений; основная масса испанских читателей знакомилась с произведениями русской литературы в иностранных переводах, главным образом французских, сыгравших роль посредников<sup>5</sup> при распространении русской литературы в Испании и, соответственно, Латинской Америке. Русскую литературу «открывают» в Испании только в 80-е годы прошлого века – появляются переводы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского.

Мигель де Унамуно, вдохновитель *поколения 98-го года*, сочетал в своих романах разнообразные традиции, абсорбируя *чужое*, ассимилируя, творчески перерабатывая, превращая в *свое*. Все, что проходит через Унамуно, непосредственно и быстро становится частью его самого. Так, например, проза Унамуно отмечена сильным влиянием Л.Н. Толстого («Мир во время войны», «Новелла о Доне Сандальо, игроке в шахматы»).

В новелле о человеке-загадке Доне Сандальо Унамуно выводит образ старого дуба «отчасти мертвого», пустого изнутри, «обнажающего свое сердце»<sup>6</sup>. Дуб этот, как и в первой классической сцене Толстого с «презрительным уродом», стоящим между *улыбающимися березами*, имеет зияющую разверстную рану и подчиняется бегу времени – смене времен года. Но если русский дуб способствовал «беспричинному, весеннему чувству радости и обновления» князя Андрея, возникновению «вдруг в одно и то же время» в памяти «всех лучших минут его жизни», испанский дуб заключен в объятия плюща – зимой ветер будет играть именно с его блестящими вечнозелеными листьями, в то время как листва дуба будет покорно лежать на земле: образ дуба испанского вводится в круг экзистенциальных проблем, дуб примиряет с обществом человеческих теней, другими словами, с человечеством, его пороками героя-мизантропа-антропофоба, «не столько ненавидящего, сколько боящегося людей... не переваривающего глупость человеческую»<sup>7</sup>. И дуб, и игрок в шахматы Дон Сандальо становятся важной частью жизни главного героя; сам автор-мистификатор «подобен Робинзону, наткнувшемуся на след босой ноги человеческой души на прибрежном песке его одиночества»<sup>8</sup>. И он был чрезвычайно притягателен, этот отпечаток – трагедии ли это след или человеческой глупости, самой по себе величайшей из трагедий. Именно к дубу пришел персонаж Унамуно, узнав о кончине Дона Сандальо в тюрьме. И предался слезам, «погрузился в грезы»<sup>9</sup>, в охватившую его экзистенциальную «мрачную тоску»<sup>10</sup>, вселенскую «пустоту»<sup>11</sup>, образовавшуюся

внутри него. Реальный Дон Сандальо, человек-тень из смутного зеркала казино, умер. Умер и Дон Сандальо-шахматист – образ-мираж, придуманный героем. Да и существовал ли он вообще, мог ли умереть? – сомневается в его смерти герой.

Представляется небезынтересным обратиться к характерным особенностям концепции исторического романа Мигеля де Унамуно, прежде всего это акцентуация, историко-документальная компонента, *интраисторическое* видение событий, антропоцентризм.

Испанский писатель предвосхитил в своих романах многие художественные изобретения европейского искусства: «...благородная задача разрушения традиций, основанных на фальши или утративших уже искренность, способствует – среди положительного – укреплению новых традиций, так как без них жизнь благородная и возвышенная невозможна. Возвышает, облагораживает, укрепляет и одухотворяет народы отнюдь не суеверное сохранение старых традиций, но укрепление новых, на основе старых или любых других»<sup>12</sup>. Одновременно маэстро выступает противником чисто технического формотворчества и хранителем традиций – вопрос о традициях решается неоднозначно. Поиск новых форм для Унамуно не самоцель. «Хорошее дело – изучать с любовью все традиции, но только чтобы воспользоваться ими в кузнице вечной традиции, ежедневно создаваемой, ниспровергаемой, воссоздаваемой – процесс этот непрерывен, – живущей вместе с нами, пока мы живы»<sup>13</sup>.

Попытки изобретения новых форм, сопряжение традиции со смелым экспериментом предпринимались с целью раскрытия личности, ибо коренные проблемы истинного искусства, по Унамуно, – движение души, отношение личности к другой личности, к обществу в целом, ко времени, космосу, науке, знанию, вере. Маэстро создает философию личности, в его работах вызревает персонализм. Сотворенный им новый жанр и основывается на предельной искренности в раскрытии души человеческой.

В своих эссе («Цивилизация и культура», 1898; «Вглубь!», 1900 и др.) Унамуно обосновывает позицию преимущественного интереса к глубине духа, жизни души человека – вечного творения истории, персонифицированной идеи, предостерегает от свойственного историческому материализму недооценивания духовного начала в уникальном, единственном и неповторимом человеке, ибо мы люди, а не числа. Целительность самоуглубления, укрывания в самом себе; не сознание своей незначительности, но решимость попытаться стать всем, не допуская, однако, самозамыкания в башне из

слоновой кости, таящего априори опасность дегуманизации, – вот основа концепции испанского писателя и философа.

Маэстро воспринимает роман, «самый плодотворный способ преподнесения идей, форму искусства, наиболее свободную и подвижную, подходящую и соответствующую полету духа»<sup>14</sup>, как вершину жанровой иерархии, «высший литературный жанр, интегрирующий, вобравший в себя эпическое, лирическое и драматическое, с одной стороны, научное и художественное – с другой; жанр, более других способный сделать искусство научным и науку – художественной»<sup>15</sup>.

Унамуно подразделяет романы на два типа: *настоящий* роман, *роман сам по себе* – основа исторических, автобиографических, философских рассуждений, в котором «сам роман как таковой, рассказ, то, что называется, сюжет – малая песчинка»<sup>16</sup>, и *чистый* роман, средство развлечения, «называемый иногда романическим, плод исключительно голого вымысла, роман фантастический и эмоциональный»<sup>17</sup>, «роман ради самого романа, рассказ ради рассказа»<sup>18</sup>.

Тенденцию развития современного романа испанский теоретик связывает напрямую с наукой. Отделение искусства от науки и их взаимовлияние имеют в эстетике Унамуно важное значение. Искусство – интуитивное познание, «графическое», представляющее человеку реальности, которые наука, познание «алгебраическое»<sup>19</sup>, оперирующая лишь абстрактными понятиями, не в силах определить. Искусство – как природа, оно находит в человеке непосредственное отражение, это вдумчиво толкуемые знания. Наука образует и совершенствует глаз, дабы он видел лучше то, что мы должны чувствовать.

Научное исследование не должно подменять поэтическое вдохновение, точно так же и дидактические, морализаторские или пропагандистские цели не должны затмевать цели художественные. Однако наука не вредит искусству как таковая, она ему вредит лишь внешняя, «неинтегрированная, не вплавленная в дух его»<sup>20</sup> – такие произведения искусства *истощены*, под их худым покровом легко угадывается концептуальная часть или абстрактный научный остов.

Общий поддерживающий момент науки и культуры, прежде всего, – воображение. Процесс дифференциации всегда сопровождается интеграцией, и наиболее совершенная интеграция разделившегося предполагает завершение прогрессивного развития: «Чувство и мысль произрастают из одного и того же источника, они

оба суть грани одного действия. Чувствовать науку и думать в искусстве – хороший путь думать в науке и чувствовать искусство»<sup>21</sup>.

Дон Мигель проводит грань прежде всего между историей и романом, разделяя и сопоставляя их. «Роман – современный жанр... а История – старинный, классический... роман – жанр временный, а История – непреходящий. Роман... едва лишь имел опыт робких попыток в античности, его сменила эпопея»<sup>22</sup>.

Исторический роман и романическая история оба стремятся к совершенному возвышенному творению, в котором наука и искусство соединятся, сплавленные воедино, а не поставленные лишь рядом. Идеал, извечная мечта Унамуну – взаимное пропитывание, прораствание искусства и науки друг в друга, пока не сольются они воедино, ибо будут они двумя сторонами одной неделимой реальности, – «чем прогрессивнее и совершеннее наука, тем она литературнее и художественнее; и чем более прогрессирует литература, тем ближе она, в определенном смысле, к науке»<sup>23</sup>. То, о чем умалчивают сухие хроники и документы, нам показывает литература – каждодневную жизнь прошлого, *интраисторию*.

История в самом строгом смысле производит эстетический эффект романа, если к реальности внешней присоединяется реальность внутренняя, к преходящему – постоянное: мы приближаемся к внутренней тождественности правды и красоты и к пониманию того, каким образом красота является отражением правды. Таким образом, «роман и история имеют тенденцию к взаимному сближению»<sup>24</sup>: «...по мере того как роман становится более историческим, другими словами, более документальным, история в определенном смысле становится романичнее, то есть в нее привносится все больше воображения...»<sup>25</sup>.

Кредо творческого метода Унамуну – стремиться к изображению верности человеческой души, внутренней реальности; герои, чтобы стать настоящими персонажами, должны «выявить себя полностью, ...обнажить свою душу»<sup>26</sup>, превратиться в кого-то исторически конкретного, соответствовать какой-либо реальной личности, живущей, действующей, обладающей биографией, как и поступает со своими героями Унамуну.

Унамуну стремился следовать своим принципам в романе «Мир во время войны» (1897) – сплавить, а не просто сложить историческое и романическое, рассказать историю изнутри и вплести вымысел в оболочку, скрупулезно выверенную документально. Роман базируется на разработанной Унамуну концепции *интраистории*, глубинной истории народной жизни – люди занимаются

делом, любят, идут на войну, гибнут, подчиняясь своим внутренним воззрениям о справедливости и унаследованным от предков заповедям и не помышляя даже о государственной, официальной – внешней – истории, политике, которой вызвана гражданская война.

Автор прямо указывает в предисловии ко второму изданию, что его творение – плод сопряжения истории и искусства, исторический роман или романизированная история, и едва ли найдется какая-либо самая малая деталь, которую он не мог бы документально подтвердить. Однако Унамуно верен себе: ориентирование на личное, на свое *эго* отличает даже и его исторический роман с сильной документальной компонентой – он помнит, как взрывались бомбы карлистов, чувствует запахи – его окружают воспоминания детства.

На связь с русским писателем прямо указывает уже название романа. Ориентируясь на Толстого, Унамуно воссоздает широко-масштабную картину жизни народа в течение более чем шести десятилетий начиная с 1812 г. (рождение одного из главных героев), военных действий на севере Испании – в стране басков, прежде всего в Бильбао и Наварре, а также периода Карлистских войн, революционных беспорядков – до 1874 г.

Унамуно проживает жизнь испанской семьи в мирное и военное время, однако ему не удается достичь эпохальности, свойственной Толстому. История Педро Антонио Итурриондо, уроженца Бильбао, владельца шоколадной лавки, типична для испанца того времени и неотделима от истории своего народа. На танцах он знакомится с доброй девушкой Хосефой Игнасией и по совету дяди хочет жениться – когда умирает Фернандо VII и вспыхивает карлистский мятеж. «Святой муж, солдат веры» возвращается с Семи-летней войны, и начинается его мирное, монотонное счастье с «серыми днями и морозящим дождем, ...дружескими вечеринками»<sup>27</sup> и... отзвуками великой революционной бури 1848 г. – «социализм поднимал голову». Игнасио, своего позднего сына, Педро Антонио и Хосефа Игнасия воспитывают в старом испанском стиле, в католической суровости, с обязательным первым причастием в 11 лет, чтением «Песни о моем Сиде». Мальчик не любит улицу, а любит горы (автобиографическая черта Унамуно). Вера его проходит через испытания (грех сладострастия, сопровождающийся жалостью к проститутке – жертве обстоятельств), но Игнасио остается целомудрен в вере – и вера его упрочивается.

Автор параллельно выводит на сцену семью лучшего друга Игнасио Хуана Араны, чей отец из либералов и не ходит по воскресеньям в церковь, и образ приятеля Игнасио Франсиско Сабаль-

диде, круглого сироты с семи лет, выращенного дядей Хоакином. Мальчик обожает Страстную неделю, буквально «проглатывает» книги из библиотеки дяди и усердно работает над своей верой. Пачико Сабальбиде, томимый экзистенциальной тревогой, – *агонист*, Дон Кихот, борющийся с метафизической безысходностью, это второе *я* автора.

В повествовании переплетаются, чередуются мирные и военные эпизоды: сентябрьская революция (1867), прокламации, бегство королевы из Сан Себастьяна во Францию, лозунги «Да здравствует свобода!», «Долой Бурбонов!», карлистское движение, 70-й год, пропитанный историей, весна 71-го, «мимолетное виденье» Игнасио в горах баскской девушки, «дочери ветров, воды и солнца»<sup>28</sup>, не знавшей по-кастильски. В 1872 г. после воззвания к восстанию с лозунгами «Да здравствует Испания! Да здравствует Карлос VII!» добровольцы после мессы уходят на войну. 22 апреля со словами «остановись, пуля» мама провожает Игнасио на войну.

Исторический компонент в романе присутствует в намного большей степени, нежели это обычно бывает в исторических романах, так как автор, по его собственному признанию, и стремился к тому, чтобы история гражданской войны была не только лишь внешней атмосферой, фоном развития вымышленного действия. Художественно сплавить в романе психологическое с социологическим – такова основная задача автора, и по сути это и есть специфичное слияние самого романа с историей.

Взгляд на войну Унамуно во многом совпадает с позицией Толстого. Война, по его мнению, это хаос, противоречивые вести, бесконечный отупляющий путь из деревни в деревню, с горы на гору без отдыха по пыльной дороге, провозглашение республики, стирка в ледяной воде, приход в славную восстанием Моньяриу, вспыхивающая искра жизни на деревенских танцах в момент привала, убегающая от врага змеящаяся ста кольцами разношерстная толпа – «остановись, пуля, Иисус со мной»; болезнь Игнасио, когда все, как в тумане, стало казаться сном, а война – лишь сказкой, странный его импульс – желать присутствовать при чем-то новом и серьезном; грустная ночь 28-го – «вповалку спали живые и мертвые, пока воронье слеталось на холмы»<sup>29</sup>; слезы, молитвы и недовольство домашних бездействием правительства, канонады, «нескончаемая боль бомбежек»<sup>30</sup>, жадное чтение номеров «Войны», смерть людей во время осады и вход освободительных войск в Бильбао...

Несколько особняком стоит и является чрезвычайно важным для понимания образа священника дона Мануэля, единственного

настоящего военачальника во главе добровольцев, перед которым все равны – одинаковое оружие и одинаковая же работа. Солдаты боялись и посмотреть на него – с абсолютным спокойствием отдавал он приказы о расстреле. Автор так комментирует подвиги отца Мануэля, шагавшего со знаменами Пресвятой Девы и гимном святому Игнатию: «Нет, нельзя воевать, как богомолец из Лисарраги! Надо беречь свою кровь и не жалеть чужую. Горький урок! Если они не расстреляют, будут расстреляны сами. И священник был прав. И давал он еще полчаса приговоренному – на примирение с Господом»<sup>31</sup>. Дон Мануэль заботился о своих солдатах – они «шли по дорогам войны, и хорошо шли. Хорошо ели, пили. В деревнях находили хлеб, вино, мясо. Иногда Дон Мануэль устраивал им и кофе, и сигары, и ликер, и ежедневные десять реалов – пока мог»<sup>32</sup>. Автором создается образ священника, растворившегося в народе, кожей чувствующего *интраисторию*. Позднее Унамуно напишет повесть об *агонисте* «Святой Мануэль Добрый, мученик» (1931).

Вслед за Толстым Унамуно ввел в свой исторический роман голос автора, чье видение мира несоизмеримо обширнее взгляда персонажей, – он размышляет, комментирует, философствует, обращается к документам, уточняет экзистенциальную сущность человека. Подобно Толстому, улавливающему «кажущуюся неуловимой жизнь народа», Унамуно, в его терминологии, постигал *интраисторию*.

Война – бессмысленная жертва, жестокость – во имя пустоты. «Это было жутко и очень неразумно, чрезвычайно неразумно. Они себя убивали за кого-то. Дабы ковать себе цепи. Они не знали даже, почему убивают друг друга. Было лишь два вражеских войска – и ничего более. Враг был врагом – вот и все. Тот, что напротив – враг. Война для них была – обязанность, дело, поставленная задача»<sup>33</sup>.

«Только в недрах мира истинного и бескрайнего возможно понять и найти оправдание войне. Военный поход за правду, единственное вечное утешение, становится священным; именно тогда и прозреваешь путь – устранить, сократить, свести войну к святому труду. Не вне войны, но внутри нее – вот где надо искать мир, мир в самой войне»<sup>34</sup>.

По пришествии родителям известия о смерти Игнасио звучит излюбленный мотив Унамуно о целительности самоуглубления, самопогружения, индивидуальной уникальности и неповторимости каждой человеческой души, ведущей внутренний бой, *агонизирующей*.



«Правда была в том, что внутренняя жизнь – такая разная, никогда не устанешь погружаться в нее. Вся эта война, волнующая других, – что это, в сравнении с внутренним боем души... твоей души? Рядом с суровой борьбой души человеческой, поддерживаемой милосердно – вопреки искушениям, – чего стоят те битвы, рассказами о которых пестрят газеты?»<sup>35</sup>

Замысел русского писателя об объединяющем, очищающем, возвышающем в нравственном отношении воздействии войны, тяжелой проверки для всего народа, в произведении испанском утрачивает внутреннюю значимость, становится слабее, незначительнее. Унамуно подчеркивает континуальность жизни, а также ее цикличность, преходящий характер всего сущего:

Мир возвратился, как здоровье к выздоравливающему.

Отец Игнасио плакал – незнакомые цветущие девушки, не понимая, смеялись над ним.

Вхождение национальных войск в Бильбао. Мальчишки, что раньше бежали за карлистами, теперь так же бегут за либералами. Да здравствует мир!<sup>36</sup>

Очищение войной в «Мире во время войны» означает не духовное преобразование, слияние с судьбой народной, но, прежде всего, яркое и признательное восприятие дарованной нам мирной повседневной жизни, красоты окружающего мира.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Unamuno M. de. Paz en la guerra // Unamuno M. de. Obras completas. V. 2. Madrid: Afrodisio Aguado S.A., 1951. P. 196. (Здесь и далее перевод наш. – Т. Г.)*
- <sup>2</sup> Э. Пардо Басан, Мигель де Унамуно, Хуан Рамон Хименес, Федерико Гарсиа Лорка, Хосе Ортега-и-Гассет и другие.
- <sup>3</sup> Так, в 1606 г. Лопе де Вега создает драму о событиях Смутного времени «Новые деяния Великого князя Московского», оказавшую влияние на более поздние драмы – «Преследуемый государь – несчастливый Хуан Базилио» (1651) А. Морето и Каванья; А. Мартинеса де Менесеса; Л. де Бельмонте Бермудеса; анонимный «Русский двойник» конца XVII в. Перу Сервантеса принадлежит «северная повесть» «Странствия Персилеса и Сихисмунды» (1616); Энрике Суарес де Мендоса и Фигероа пишет «Московскую повесть об Эвсторхио и Клорине» (1629). В «Час воздаяния...» (1636) Кеведо включает новеллу «Великий князь Московский и подати». «Русская» тема возникает в драме «Жизнь есть сон» (1636), комедиях «Порывы ненависти и любви» (1658?), «Граф Луканор» (изд. в 1661) Кальдерона. О русской реке Волге

Т.К. Гусева

упоминает Гонгора в поэме «Полифем» (1612), о «стенах Московии» – Мира де Амаскуа в драме «Раб дьявола» (1613). Испанский поэт Мануэль Рейна называл Пушкина среди своих учителей. Примеры эти, которые могут быть умножены, говорят о развитии взаимосвязей русской и испанской культур на протяжении долгого времени.

- <sup>4</sup> Испания привлекала внимание, например, А.С. Пушкина. Среди его книг были обнаружены сочинения испанских писателей на языке оригинала или во французском переводе, поэт изучал испанский язык, занимался даже переводами. Во многих произведениях русского поэта присутствует Испания, ее настоящее и прошлое. Так, облик Испании возникает в стихотворениях «Генералу Пущину» (1821), «Ночной зефир» (1824), «К вельможе» (1830), «Я здесь, Инезилья...» (1830), «Пред испанкой благородной...» (1830), «На Испанию родную...» (1835), «Родерик» («Чудный сон мне Бог послал...») и др. – в целом сочинения А.С. Пушкина с испанской тематикой создают яркий историко-национальный образ Испании, ставший классическим в русской литературе и способствовавший укоренению *национального мифа* и представлений о героической истории, национальном укладе и интеллектуальных богатствах испанского народа.
- <sup>5</sup> Характерный факт: Бенито Перес Гальдос, Кларин, Мигель де Унамуно, по их признанию, впервые прочли сочинения русских авторов во французских переводах.
- <sup>6</sup> *Unamuno M. de. La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez // Unamuno M. de. Obras completas. P. 1235.*
- <sup>7</sup> *Ibid. P. 1234.*
- <sup>8</sup> *Ibid. P. 1241.*
- <sup>9</sup> *Ibid. P. 1256.*
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> *Unamuno M. de. Más sobre la crisis del patriotismo // Unamuno M. de. Algunas consideraciones sobre la literatura latinoamericana. Madrid, 1957. P. 27.*
- <sup>13</sup> *Ibid. P. 28.*
- <sup>14</sup> *Unamuno M. de. La novela contemporánea y el movimiento social // Unamuno M. de. Obras completas. V. IX. Madrid, 1966. P. 851.*
- <sup>15</sup> *Ibid. P. 846.*
- <sup>16</sup> *Unamuno M. de. Historia y novela // Unamuno M. de. Ensayos. Vol. 2. Madrid, 1958. P. 1206.*
- <sup>17</sup> *Unamuno M. de. El porvenir de la novela // Unamuno M. de. Obras completas. V. 5. Madrid, 1958. P. 835.*
- <sup>18</sup> *Unamuno M. de. Historia y novela. P. 1206.*
- <sup>19</sup> *Unamuno M. de. Notas sobre el determinismo en la novela // Unamuno M. de. Obras completas. V. IX. Madrid, 1966. P. 771.*

К вопросу о взаимовлиянии русской и испанской литератур...

- <sup>20</sup> *Unamuno M. de*. El porvenir de la novela. P. 846.
- <sup>21</sup> *Unamuno M. de*. Introducción. Unamuno en sus cartas // Unamuno M. de. Ensayos. P. 34.
- <sup>22</sup> *Unamuno M. de*. Historia y novela. P. 1207.
- <sup>23</sup> *Unamuno M. de*. El porvenir de la novela. P. 846.
- <sup>24</sup> *Unamuno M. de*. Historia y novela. P. 1206.
- <sup>25</sup> *Unamuno M. de*. El porvenir de la novela. P. 834.
- <sup>26</sup> *Unamuno M. de*. Tres novelas ejemplares y un Prólogo. Madrid, 1958. P. 19–20.
- <sup>27</sup> *Unamuno M. de*. El porvenir de la novela. P. 846.
- <sup>28</sup> *Unamuno M. de*. Paz en la guerra. P. 95.
- <sup>29</sup> Ibid. P. 252.
- <sup>30</sup> Ibid. P. 180.
- <sup>31</sup> Ibid. P. 121.
- <sup>32</sup> Ibid.
- <sup>33</sup> Ibid. P. 260.
- <sup>34</sup> Ibid. P. 327.
- <sup>35</sup> Ibid. P. 305.
- <sup>36</sup> Ibid.

## РЕЦЕНЗИИ

---

Н.А. Молчанова

### ПОРА «ПОПУЛЯРИТЬ ИЗЫСКИ»?

В рецензии рассматривается собрание сочинений К.Д. Бальмонта в 7 томах, вышедшее в издательстве «Книжный клуб “Книговек”» в 2010 г.

*Ключевые слова:* Бальмонт, собрание сочинений.

Десять лет назад, скептически оценивая наступление периода «рыночного тиражирования» модернистской литературы, А.В. Лавров отмечал, что «К.Д. Бальмонт в ряду корифеев русского символизма более всех обделен вниманием»<sup>1</sup>. И сейчас, когда рухнули все идеологические преграды, бальмонтовское творческое наследие продолжает отпугивать издателей как своим объемом (35 книг стихов, 20 книг прозы, более 10 тыс. печатных страниц переводов), так и художественной неравноценностью. До сегодняшнего дня единственными научно подготовленными остаются том «Стихотворений», составленный В.Н. Орловым, вышедший в Большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1969), и собрание из трех книг К.Д. Бальмонта начала 1900-х годов («Горящие здания», «Будем как Солнце» и «Только любовь»), подготовленное Д.Г. Макогоненко, выпущенное издательством «Книга» в 1989 г.

В постсоветские 1990-е годы среди немалого количества «избранных» произведений поэта появились двухтомник издательства «Терра», воспроизводящий (с большим количеством ошибок и опечаток) прижизненное «скорпионовское» собрание стихотворений К.Д. Бальмонта, а также двухтомник издательства «Республика» («Светлый час» и «Где мой дом»), составленный В. Крейдом, включивший в себя избранные стихотворения и прозу

---

© Молчанова Н.А., 2012

поэта преимущественно эмигрантского периода. Последнее издание подверглось справедливой критике академиком Г.М. Бонгард-Левиным (см. статью «Бедный Бальмонт» // Книжное обозрение. 1993 г. 22 окт. № 42). В 2000-е годы усилиями А.Д. Романенко вышел том «Автобиографическая проза» К.Д. Бальмонта (М., 2001), кроме того, была опубликована часть литературно-критических статей поэта «Константин Бальмонт о русской литературе» (Москва – Шуя, 2007).

Однако поэтические книги К.Д. Бальмонта 1910-х годов, не вошедшие в «скорпионовское» собрание, его эмигрантские книги 1920–1930-х годов в нашей стране полностью никогда не переиздавались и давно стали библиографической редкостью<sup>2</sup>. Значительная часть бальмонтской прозы остается известной только узкому кругу специалистов. Поэтому у так называемого широкого читателя складывается обедненное, поверхностное представление о творчестве одного из крупных русских символистов, а у исследователей литературы возникают немалые трудности при работе с бальмонтскими текстами.

И вот наконец-то «лед тронулся». В 2010 г. издательство с громким названием «Книжный клуб “Книгоvek”» (синоним «Терры»?) выпустило семитомное собрание сочинений К.Д. Бальмонта<sup>3</sup>, призванное, как сказано в аннотации к изданию, дать «самое полное представление обо всех гранях его творчества». Намерение весьма похвальное и многообещающее. Правда, тут же осторожно заявлено стремление составителей сузить эту «полноту», дав «изысканную коллекцию самых значительных и самых красивых творений мэтра русской поэзии». Сама по себе такая установка понятна: ведь «нельзя объять необъятное», к тому же Бальмонт – поэт неровный, оставивший после себя не только лирические шедевры, но и стихи слабые, банальные. Однако сразу возникает вопрос: каковы критерии отбора произведений для этой «изысканной коллекции»? Первые три тома призваны «без сокращений воспроизвести Полное собрание стихов К. Бальмонта в 10 томах, изданное в 1904–1914 гг.». Заметим сразу, «скорпионовское» издание дается здесь с меньшим количеством «ляпов», чем в «терровском» двухтомнике 1994 г. Видна «рука» корректора, пропустившая все же искаженное название в третьем томе книги «Хоровод времени» (вместо бальмонтского «Хоровод времен»). Однако избежать «сокращений» не удалось, ибо нередко нарушается строфика и ритмика стихотворений; очевидно, это делается из-за соображений экономии бумаги.

Много недоуменных вопросов возникает при знакомстве с последующими томами собрания сочинений. Какова логика их составления? Хронология написания поэтических книг автором явно нарушена. Четвертый том открывается книгой 1929 г. «В раздвинутой Дали», а завершается книгой 1922 г. «Марево», причем при издании последней проигнорировано деление на три раздела и «выпали» их названия. Книга 1935 г. «Голубая подкова» (с пропущенным подзаголовком «Стихи о Сибири») следует в пятом томе за «Сонетами Солнца, Мёда и Луны» (1917). Остальные эмигрантские книги – «Моё – Ей. Россия», «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» и «Светослужение» – не вошли в данное издание. Последовательность расположения прозаических произведений Бальмонта в шестом томе, начиная от «Края Озириса» (без существенного подзаголовка «Египетские очерки») до «Горных вершин» (разумеется, без подзаголовка), продиктована, видимо, эстетическими вкусами составителей. Почему книга 1914 г. «Белый Зодчий» оказалась в третьем, «скорпионовском» томе? На каком основании выпала из поля зрения составителей никогда не переиздавшаяся книга 1916 г. «Ясень. Видение Древа», которую Бальмонт ставил по значимости на один уровень со своей самой «звездной» – «Будем как Солнце»? В то же время сборник рассказов «Воздушный путь», насколько помнится, переиздается в нашей стране уже в третий раз, как и книга очерков «Где мой дом».

Понятно, что мы имеем дело с массовым коммерческим изданием, не претендующим на научность. Но все же нелепо читать во вступительной статье Валерия Макарова к первому тому (она «изящно» названа «Крылан») информацию о том, что К.Д. Бальмонт – «один из десяти сыновей небогатого владимирского помещика». Из любого литературоведческого биографического издания можно узнать, что сыновей у шуйского помещика Д.К. Бальмонта было семь, третьего нарекли Константином. Опубликованный в пятом томе бальмонтский роман «Под новым серпом» в этой статье именуется «Под серпом», поэтическая книга «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» «Сонетами мёда, солнца и луны». Упрекая Бальмонта в том, что он вместе с другими символистами «проглядел Россию» «за играми своими во всякого рода “соборность”», автор вступительной статьи обнаруживает простое незнание эстетических взглядов поэта.

И уж совсем несправедлив к К.Д. Бальмонту автор вступительной статьи к пятому тому Игорь Владимиров. Фраза «Все эти годы (т. е. с 1913 г. – Н. М.), вплоть до октябрьского переворота

Пора «популярить изыски»?

1917 г., Бальмонт ведет безбедное существование в определенной степени за счет зарубежных инвестиций в дело разрушения российской государственности – прямое оскорбление памяти русского поэта. А последующее утверждение «нельзя сказать, что Бальмонт бедствовал и при большевистском режиме...» свидетельствует об элементарном невежестве доверенного лица издательства.

Конечно, мои размышления о том, насколько издателям семитомного собрания сочинений К.Д. Бальмонта удалось «популярить изыски» одного из зачинателей русского символизма, не лишены субъективности. Горько сознавать, что долгожданное полное издание произведений «солнечного» поэта оказалось «первым блином комом».

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Лавров А.В. «Серебряный Век» и/или «пантеон современной пошлости» // НЛО. 2001. № 51. С. 240.
- <sup>2</sup> Некоторым исключением являются сборник «Солнечная пряжа» (СПб., 2003), «Марево» (Воронеж, 2004), «Светослужение» (Воронеж, 2005), «Моё – Ей. Россия» (Иваново, 2009).
- <sup>3</sup> *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Книжный клуб «Книговек», 2010.

А.А. Колюхова

*Mayhew J. APOCRYPHAL LORCA:  
Translation, Parody, Kitsch. Chicago:  
The University of Chicago Press, 2009. 222 p.*

В статье рецензируется книга профессора Канзасского университета Дж. Мейхью, посвященная фигуре и месту Ф.Г. Лорки в американской литературе. Автора интересует прежде всего история переводов, подражаний и присвоений текстов Лорки в американской поэзии различных направлений середины XX в.

*Ключевые слова:* Лорка, американская поэзия XX в., перевод, дуэнде, китч, подражание, американизация.

Книга Джонатана Мейхью (Канзасский Университет) «Апокрифический Лорка»<sup>1</sup> представляет собой развернутую критическую историю перевода произведений Г.-Г. Лорки в США, включающую в себя пристальное изучение «лоркизма» как своеобразного социально-культурного явления. «Лоркизм», как и многие массовые увлечения, знал время подъема и упадка: автор монографии говорит, что подражание стихам и жизни Лорки пришлось в американской культуре на 1950–1970-е годы, когда «образцовые» субкультуры заявляли о себе, а переводческая деятельность по ряду обстоятельств (таких, как интерес к Европе, союзнику в холодной войне, и одновременно к европейской «левой» мысли и эстетике, первые опыты мультикультурализма) становилась интенсивнее, чем раньше.

Во введении же автор выдвигает свою гипотезу, которую впоследствии доказывает, – что Лорке удалось стать американским поэтом и поэтому его тексты бытовали в американской словесности не в виде переводов, а скорее адаптаций. Фигуру американского Лорки автор и определяет как апокрифическую по отношению к

---

© Колюхова А.А., 2012



самому Федерико Гарсии. В своей работе Мейхью хочет показать, как Лорка «американизировался», особенно во времена «холодной войны», как переводчики-поэты его ассимилировали, какими техническими приемами перевода и стихосложения они для этого пользовались.

Автор считает, что традиционные категории, описывающие имитации стиля в массовой культуре, такие как «пародия» и «китч», недостаточны для исследования подражаний столь индивидуализированной лирике, как лирика Лорки. Поэтому он вводит термин «апокрифический перевод». Китч он определяет как вторичное и посредственное воспроизведение великих произведений искусства. К апокрифическому же переводу относятся такие тексты, которые скорее похожи на перевод, чем на оригинал, но которые оригиналов не имеют.

Отсюда появляется теоретическая проблема работы: проблема адаптации, точности, свойственности и присвоения при переводе. Обычный перевод, поясняет автор, – баланс между верностью оригиналу и собственной поэтической системой. То же и в апокрифическом, но здесь «переводчику» приходится творить, восстанавливая из общих представлений о чужой культуре несуществующий текст оригинала, и поэтому такой текст дает читателю больше информации о культурных различиях оригинала и перевода. Любой перевод рассказывает нам не только о тексте оригинала, но и об исходной культуре; культурных ассоциаций тем больше, чем менее точный перевод. Если оригинал мнимый, не существующий на самом деле, то единственным содержанием перевода оказывается представление о «чужой культуре».

Первая глава книги – попытка уловить типичное в облике Лорки, что и было скопировано американскими подражателями; она задает первую точку отсчета для дальнейших анализов. Американских последователей привлекали в фигуре знаменитого уроженца Гранады и сами стихи, и многочисленные легенды вокруг его биографии, и андалусская романтика, интерес к которой усилили также романы американского писателя Хемингуэя. Общее автор находит даже у американской и испанской культур: обе они выстраивали себя как маргинальные по отношению к культуре европейской, в обеих силен дух индивидуализма и исключительности. Кроме того, Лорка, как ранее Гойя, будучи исторической и творческой личностью, обладал удивительными свойствами для того, чтобы стать эмблемой и единственным полновесным выражением всей испанской культуры.

Андалусия определяет и ограничивает локус поэзии Лорки, но источники его не только андалусские цыгане и народные песни, но и барокко – Гонгора, де Рохас. Поэтому перед нами заведомо внутренне противоречивая фигура, сочетающая простонародную наивность и простоту образов, авангардную работу с поэтическим языком, глубокое знание своей и европейской литератур. В такой богатой смеси, наряду с принципом его творчества – дуэнде, кроется огромный потенциал для того, чтобы он стал иконой-символом целой литературной традиции (Испании) в восприятии другой (Америки). Более сложный вопрос, по Мейхью, о сюрреализме Лорки. В массовом сознании, в том числе и американском, Лорку часто однозначно причисляют к сюрреалистам, однако не все его тексты можно так определить.

Вторая глава – тоже вводная, но с другой стороны океана, речь идет о тех явлениях американской культуры, которые сами американцы могли и не осознавать странными, но без которых культ Лорки не возник бы. Это прежде всего американский эксепционализм, или исключительность, жажда быть «другими», уникальными, стремление к индивидуализму как основа культуры. К середине века в Америке также стали популярными такие социальные и культурные направления, как движение битников, гей-поэзия, афроамериканская поэзия, которые нашли себе мощную поддержку в стихах Лорки («Поэт в Нью-Йорке», «Ода королю Гарлема», легенды о нетрадиционной ориентации поэта).

Третья глава посвящена традициям переводов и «одомашнивания» Лорки, которые стали основой для вхождения Лорки в американскую культуру.

Четвертая рассказывает о направлении «глубокого образа» (deep image poetry), которое часто связывают с лоркизмом и испанским сюрреализмом.

Главы с пятой по восьмую представляют собой анализ американских поэтов-лоркистов: Крили (короткое стихотворение «После Лорки» – чистый апокрифический перевод), Спайсер («После Лорки»), О'Хара, Кох и Роттенберг (Вариации Лорки). Кох и О'Хара обычно считаются франко-ориентированными поэтами, но и на их примере можно показать влияние Лорки.

Отметим здесь также полную ориентированность автора на американскую поэзию. В главе о Лорке он практически не обращается к текстам, пользуется в основном биографическими или легендарными сведениями о жизни, скорее рисуя портрет восприятия поэта, чем отталкиваясь от его литературного наследия. Он пытается объяснить

подобную контаминацию автора биографического с автором-творцом некоторыми свойствами поэтического мира Лорки, например автобиографичностью или драматичностью его стихов, но все же текстов в этой главе явно не хватает. Даже в случае Я-повествования в стихах Лорки всегда есть четко различимые персонажи, от которых ведется повествование (ролевая лирика), которые четко отделены от имплицитного автора («Песня всадника», «Неверная жена»), или повествователь («Цыганское романсеро»).

Размышления есть об одной из лекций Лорки, в которой раскрывается одна из центральных категорий его творчества – дуэнде. Понятие это достаточно сложно и однозначно не определяется автором, но в целом его можно понять как «глубокую поэзию» (*cante jondo*), с одной стороны, имеющую фольклорные и магические корни, а с другой – множество смысловых уровней. Дуэнде Мейхью называет окаменением лоркизма в Америке, в образе которого он (лоркизм) превратился в своеобразный ориенталистский китч.

Однако несмотря на столько предпосылок к всенародному американскому признанию, вкупе с идеальным для заокеанской славы двуязычным изданием «Поэта в Нью-Йорке», основную заслугу американизации Лорки Мейхью приписывает все же самим американцам. Не Лорка сделал много для американской литературы, а его там американизировали для собственных внутренних нужд: в Америке он стал архетипическим испанским поэтом, идеальным для переводов, и апокрифических переводов, уверен Мейхью.

История знакомства собственно и началась в 1940-х годах, с публикации билингвы «Поэт в Нью-Йорке», и уже в 1950-е было сделано много переводов на английский язык и американских подражаний. Особенности американской культуры, которые к этому подталкивали, являлись мультикультурализм и экспансионистский национализм после войны – одновременно открывались границы культуры и втягивалось в свою все лучшее из чужой. С дорогим американской культуре во время «холодной войны» совпало у Лорки многое: романтизм вокруг биографии поэта и легенда о его смерти, политическая нотка, вызванная расстрелом, проблема цветных (в «Короле Гарлема» и цыганских романсеро), музыкальность, наслаившаяся на эпоху джаза, и все та же уникальность и избранность, о которой уже говорили выше. Переходя собственно к анализу текстов – по-прежнему в основном американских, а не испанских, – автор говорит, что, поскольку феномен, описанный на чужом языке, оказался столь близким американским поэтам, границу между языками и средствами перевода просто не замечали – его образы

брали как свои, не обращая внимания на то, что это перевод или уже переложение, и не желая вникнуть в оригинал. Отсюда и родились по авторскому определению «апокрифические переводы».

В целом концепция переводов Мейхью представляется нам логичной и убедительной. Перевод, пишет он – скорее полупрозрачный, чем матовый язык, в том смысле, что читателю всегда приходится смотреть сквозь «слабый» текст, чтобы разглядеть за ним «более сильный» оригинал. Понимая также и то, что поэтический перевод – всегда создание собственного произведения другим поэтом, автор подробно анализирует множество переводов и переложений Лорки на английский, устанавливая различные приемы или ненамеренные расхождения с оригиналом. К таким можно отнести добавление от себя, снятие семантических, метафорических или символических слоев и подтекстов, переименование на свой лад, в том числе метрический. Можно отметить, что анализы переводов, представленные в разных главах книги, достаточно полны и профессиональны. В виде вспомогательного материала автор использует свой подстрочник, проясняя тонкости лексического, синтаксического, образного устройства текста, а также тех трансформаций, которые с ним совершают переводчики. Иногда он сравнивает несколько переводов одного стихотворения, устанавливая близость к оригиналу и генеалогию подражаний и апокрифичности. Словом, при подробности анализа и широте материала большинство выводов сводятся к единой первоначальной гипотезе – Лорка был удивительным образом и при стечении многих обстоятельств полностью одомашнен, ассимилирован в Америке 50–70-х годов.

Поскольку исследование посвящено главным образом явлению лоркизма, а не творчеству одного или нескольких поэтов, автор рисует масштабную поэтическую панораму, на которой располагается чуть ли не большинство известных американских писателей середины века, так или иначе захваченных общим увлечением. Такой же эпический охват можно усмотреть и в названных в книге поэтических течениях и направлениях, связанных, по крайней мере в данной работе, с лоркизмом. Это и новая американская поэзия, и битники, и джазовые авторы, и гей-поэты, и впервые почувствовавшие свободу высказывания афроамериканцы, и главным образом поэты школы «глубокого образа».

Так, Дональд Аллен издал «Новую американскую поэзию», где были представлены тексты Джонса (Барака), Гинзберга, Спайсера, Дункана, О'Хары, Коха, Маклюра, Крили, Блекберна, – все они переименовывали Лорку. Также он называет имена поэтов-перевод-

чиков Лорки – Лангстона Хьюза и Пола Блекберна. В пятой главе анализируются сборники Роберта Крили и Джека Спайсера с одинаковым названием – «После Лорки».

Название школы глубокого образа восходит к одному из важнейших лоркианских жанров *cante jondo*, или «глубокая песнь», связано с понятием «дуэндо», и поэтому считается самым лоркианским направлением американской поэзии. В книге ему посвящена целая глава, в которой разбираются тексты Джеймса Райта, Роберта Бли, Ротенберга, Роберта Келли, Клейтона Эшельмана, Дианы Ваковски и других.

Анализируя те тексты, которые автор однозначно определяет как собственно апокрифические переводы, а именно два сборника «После Лорки», он показывает основные характеристики этого нового явления, которыми являются неточность, переиначивание, «некачественность» перевода (китч), кроме того, он отмечает обязательную его посредственность, прежде всего в прямом смысле. Как правило, авторы таких поэтических переложений не знали испанского и свои тексты писали с чужих слов (в худшем случае). И именно эти качества, не самые лестные, интересуют Мейхью в текстах, потому что именно они дают материал для восстановления образа Испании и Лорки, который существовал в представлениях американских поэтов. Собственно, в этом и ценность апокрифических переводов. Можно сказать, что Мейхью абсолютно верит в свое открытие, апокрифическому переводу он приписывает даже важнейшее место в развитии поэтического языка, говоря, что, именно экспериментируя в этой максимально свободной форме с языком чужим и своим, автор двигает вперед поэтическую машину.

Мейхью отмечает, что при своей неточности и неверности оригиналу (которого в ряде случаев нет и вовсе) анализируемые тексты не пародийны в традиционном смысле, так как они воссоздают тот образ Лорки, который действительно есть у автора. К пародии автор возвращается также в главе, посвященной Кеннету Коху, где подробно анализирует предмет его насмешки-подражания, приемы и другие черты поэтики. Последнему, а также О'Харе посвящено по главе, однако не совсем очевидно, была ли такая глава в их литературной биографии. Автор оговаривается, что творчество этих поэтов не принято связывать с лоркизмом, но все же говорит о них. Возможно, эти персонажи нужны ему для того, чтобы показать, что апокрифичность распространяется не только на переводы в собственном смысле и апокрифы-переложения, но и на создание образа-героя Лорки в своих произведениях или на акты пародии-

А.А. Колюхова

рования. Последнее также бывает апокрифическим по Мейхью, когда своим предметом имеет не конкретный текст, а стереотипы об «испанском», в данном случае. Таким образом, читателю книги становится очевидным, что за ситуативным и несколько частным с историко-литературной позиции термином на самом деле видится глобальное понятие культуры – практически межнациональные стереотипы и мифы. О том, достоинство ли это книги, в которой за частной техникой встает теория, или наоборот, недостаток, понаполеоновски раздувающий мелкое наблюдение до вселенских масштабов, судить каждому, но указать на эту особенность издания мы считаем нужным.

В заключении подобного полета уже не наблюдается, потому что становится очевидно, что в книге перевесила историко-литературная, американистская составляющая, а не теоретически-переводоведческая, так как все выводы сводятся к месту лоркизма в истории поэзии в США. Тем не менее эти выводы не противоречат заявленным целям работы и представляются нам ясными и четко сформулированными: «Я показал в этой книге, что главная сила американского Лорки – в его апокрифичности, в недостаточном уважении оригинального контекста, а не скрупулезное обращение и сохранение исходного текста» [С. 179].

---

Примечание

<sup>1</sup> Ссылки на данное издание даются в скобках в тексте с указанием номера страницы.

## Abstracts

*I.G. Aksenov*

### ANTOINE COMPAGNON'S "LE DÉMON DE LA THÉORIE" AND THEORETICAL PROBLEMS OF HISTORY OF LITERATURE

The article is an attempt to carry out a critical review of contemporary concepts of literary evolution. A corresponding chapter of the book by Antoine Compagnon is taken as a starting point for analysis. The article addresses current theoretical and practical problems of contemporary literary theory.

*Key words:* history of literature, literary theory, Antoine Compagnon.

*N.A. Bakshi*

### THE PASSION PLAY OF POVERTY: HEINRICH BÖLL AND LÉON BLOY

The article considers religious specific features of Heinrich Böll's works. The author includes him into the French tradition of *renouveau catholique* personified in works by Léon Bloy. This proximity explains the absence of theological discourse which is typical for the German literature, and the unity of word and life that substitutes for it.

*Key words:* Heinrich Böll, Léon Bloy, *renouveau catholique*, religious discourse, Catholicism, poverty.

*V.P. Bogolyubova*

### THE INTERTEXTUAL ASPECT OF CONTEMPORARY CHILDREN'S LITERATURE IN GERMANY

The article addresses the issue of intertextuality in contemporary children's literature in Germany by identifying its specific functions and analyzing the primary texts children's writers refer to, i.e. the Great Books in world and German literature, German children's literature *per*

se, fairy tales by the peoples of the world as well as German fairy tales, including the renowned ones by the Brothers Grimm.

*Key words:* intertextual aspect, intertextuality and its specific functions in contemporary children's literature, the primary texts in children's literary works, Kirsten Boie, Gudrun Mebs.

*Yu.Yu. Danilkova*

#### BETWEEN TRADITION AND LEGEND: T. STORM'S SHORT STORY "DER SCHIMMELREITER"

The article investigates the structure of T. Storm's short story "Der Schimmelreiter", the functions of the frame in the text and the narrators' functions. The purpose of the work was to investigate the modification of the genres within a text. The author of the work puts emphasis on the problem of literary self-reflectiveness.

*Key words:* legend, tradition, frame, narrator, folklore, literary self-reflectiveness.

*O.L. Dvugij*

#### ON ONE COLLOCATION IN RUSSIAN POETRY

The article analyses the use of the word combination "*plium' na...*" (literally "spit on it...", i.e. "brush it off") in Russian poetry of the XVIII<sup>th</sup> and the beginning of the XIX<sup>th</sup> centuries.

*Key words:* A.S. Pushkin, Russian poetry of the XVIII<sup>th</sup> century, the word combination "*plium' na...*", literal and figurative meaning, pun usage.

*T.K. Guseva*

#### ON THE ISSUE OF RECIPROCAL LITERATURE INFLUENCES BETWEEN THE RUSSIAN AND SPANISH LITERATURES: THE IMAGE OF AGONIST IN "PEACE IN WAR"

The author of the paper regards the concept of reciprocal literature influences giving as an example the influence of the Russian literature on the Spanish and analyzing the "presence" of Tolstoy in works of Miguel de Unamuno, the Spanish writer of late XIX<sup>th</sup> – early XX<sup>th</sup>, who



pioneered in the movement, named “generation of 98”. The problem is investigated from the perspective of Unamuno’s theoretical concept of the new novel of Spanish classic based on absolute antropocentrism as well as ideas of intrahistory and agonist developed by Unamuno. The author analyses the Spanish writer’s novel “Peace in War” (not translated into Russian) and “Don Sandalio, Chess Player”.

*Key words:* Miguel de Unamuno, Tolstoy, the generation of 98, agonist, intrahistory, anthropocentrism.

*V.D. Kastrel*

#### RECEPTION OF THE PLOT OF VENUS AND TANNHÄUSER IN THE LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY (R. WAGNER, O. WILDE)

The article aims at eliciting the history of emergence and existence of the plot of Venus and Tannhäuser, from the Middle Ages until the XIX – XX centuries, thus describing the context of reception of the legend in the second half of the XIX century. By way of comparing the German folk ballad “Tannhäuser” with R. Wagner’s musical drama “Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg” and O. Wilde’s fairy tale “The Fisherman and his Soul”, an attempt is taken to outline main stages in the history of reception of the folk plot in the literary tradition.

*Key words:* “wandering” plot, Venus, “Tannhäuser”, R. Wagner’s “Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg”, “eternal hero”, O. Wilde’s “The Fisherman and his Soul”, musical drama, literary fairy tale.

*I.B. Kazakova*

#### NEOPLATONIC CONCEPTION OF CONTEMPLATION IN W. WORDSWORTH’S “TINTERN ABBEY”

The article is devoted to the analysis of Wordsworth’s work “Tintern Abbey” in the context of Neoplatonic philosophy. The author gives particular attention to the Neoplatonic doctrine of contemplation and self-knowledge which had an effect on Wordsworth’s works.

*Key words:* Neo-Platonism, Wordsworth, contemplation, English romanticism.

*M. Kim*

MARRIAGE AND FAMILY IN WORKS BY V. ROZANOV  
AND D. MEREZHKOVSKY (TWO INTERPRETATIONS  
OF L. TOLSTOY'S "THE KREUTZER SONATA"  
AND "ANNA KARENINA")

The article explores conceptions of gender and marriage in V. Rozanov's and D. Merezhkovsky's works, which starting point were L. Tolstoy's "Anna Karenina" and "The Kreutzer Sonata" and religious and philosophical discussions of the 1900s.

*Key words:* Rozanov, Merezhkovsky, L. Tolstoy, marriage, gender, Christianity, religious and philosophical meetings.

*N.N. Kirilenko*

ON THE ISSUE OF GENRE GENESIS  
OF A CLASSICAL DETECTIVE STORY (NOTES)

The article argues that sentimental Gothic literature and comedy may be viewed among the sources of a classical detective story.

*Key words:* genre, classical detective story, black Gothic, sentimental Gothic, drama, tragedy, comedy, play, norm.

*A.A. Konyukhova*

REVIEW OF THE BOOK: Mayhew J. APOCRYPHAL LORCA:  
Translation, Parody, Kitsch. – Chicago: The University  
of Chicago Press, 2009. – 222 p.

The article is a review of the professor of Kansas University J. Mayhew's book devoted to the figure and place of F.G. Lorca in the American literature. The author is mostly interested in the history of translations, imitations and misappropriations of Lorca's texts in the American poetry of various movements in the middle of the 20<sup>th</sup> century.

*Key words:* Lorca, American poetry of the 20<sup>th</sup> century, translation, Duende, kitsch, imitation, Americanization.

*T.V. Kovalevskaya*

THE NOTION OF AMBITION IN WILLIAM SHAKESPEARE'S TRAGEDIES ("HAMLET", "MACBETH", "KING LEAR")

The article considers the notion of ambitions (vanity, vainglory, cunning, thirst for power, hunger for power) in Shakespeare's tragedies. Overreaching ambitions as a social phenomenon of the Elizabethan and Jacobean times are treated as a broader phenomenon of philosophical and metaphysical nature, as the root of human striving for divinity and the reason for humans' lapse into animality and their perishing.

*Key words:* Shakespeare, tragedies, vanity, vainglory, cunning, thirst for power, hunger for power, divinity.

*E.Yu. Kozmina*

GENRE PARTICULARITY OF THE BROTHERS A. AND B. STRUGATSKY' NOVEL "HARD TO BE A GOD"

The author compares A. and B. Strugatsky' fantastic novel "Hard to Be a God" with the genre invariant of the classical historical novel. A conclusion is drawn that the novel belongs to a special kind of the genre of historical novel – fantastic historical novel.

*Key words:* A. and B. Strugatsky, genre invariant, historical novel, fantastic novel.

*Yu.V. Krasovitskaya*

THE CHANGE IN THE BIBLICAL IMAGE OF "NEW MAN" IN EXPRESSIONIST DRAMA (GEORG KAISER'S DRAMAS)

The article shows the changes that occurred to the biblical image of "new man" in the literature of expressionism. The material for the analysis is two plays by G. Kaiser.

The plays present various ways of behaviour of the "new man". The hero of the drama "Bürger von Calais" sets an example for people around him and raises himself over them, in the process of inner renewal. The hero's behaviour reminds of a rebellion in the drama "Von morgens bis mitternachts". The biblical motifs and images are intentionally depreciated in dramas. The conclusion is that the shown differences are only manifestations of a single process that began long before the epoch of

expressionism, the process of secularization of the sacral and sacralization of the profane spheres. Consequently the “renewal” of a person in expressionism gets an entirely different connotation.

*Key words:* “new man”, expressionism, renewal, depreciation of biblical motifs, exaltation of human status.

*T.S. Menshchikova*

#### PECULIARITIES OF THE COMMUNICATIVE STRATEGY OF A.S. SUVORIN'S SHORT STORY “GARIBALDI”

The article analyzes features of a communicative strategy in A.S. Suvorin's early short story “Garibaldi”. By various means A.S. Suvorin touches upon the issues of national education and the “peasant question”.

*Key words:* A.S. Suvorin, literature about folk, “peasant question”, communication, short story.

*G.I. Modina*

#### FLAUBERT'S “AGONIES”. ANXIETIES OF DESTINY AND DEATH

This article examines one of Flaubert's early non published during his lifetime works: the fragments joined under the heading “Agonies”, which open a cycle of his autobiographical compositions. This text has not presented any value for a long time. However, the analysis of “Agonies” through a prism of the motif of Anxieties of Destiny and Death reveals Flaubert's first literary confession as well as formation of his creative identity.

*Key words:* Flaubert, Le Poittevin, Balzac, Destiny, Death, Art.

*N.A. Molchanova*

#### IT IS TIME “TO ADVERTIZE DELICACIES”, ISN'T IT?

The review is devoted to K.D. Balmont's collected works in 7 volumes issued by the publishing house “Knigovek” in 2010.

*Key words:* Balmont, the collected works.

*N.V. Morzhenkova*

POLYPHONISM OF G. STEIN'S NOVEL "BREWSIE  
AND WILLIE"

The aim of the paper is to analyze the polyphonic structure of G. Stein's war novel "Brewsie and Willie". The article examines the writer's avant-garde play with the word of "the other" with the emphasis on the key structural principle for the organization of the novel materials based on the dialogue as a compositional form. The article explores the Western reception of the novel and argues that the author's ideological position expressed through verbal and ideological pluralism is far from being invisible. The analysis of poetics of "Brewsie and Willie" prompts reflections on G. Stein's poetics in general.

*Key words:* G. Stein, war novel, polyphonicism, conversationality, soldiers' speech, non-literary genres.

*A.M. Pavlov*

POSITION OF READER / SPECTATOR  
IN L.N. ANDREEV MONODRAMA "BLACK MASKS"

The article describes poetics of Leonid Andreev's monodrama "Black Masks" and its impact on specific reader / spectator reception. Studying Andreev's play from this viewpoint shows that creative and receptive potential of monodrama is relevant to the artistic and communicative strategy of the literature of the early twentieth century.

*Key words:* monodrama, non-classical artistry, grotesque fantastic imagery.

*A.M. Petrov*

ON THREE TYPES OF DIALOGIZATION  
OF MONOLOGUE DISCOURSE IN RUSSIAN  
LYRIC AND EPIC SPIRITUAL POETRY

The article generalizes structural characteristics of lyric and epic religious verses, which, on the one hand, brings them closer to the epic, and, on the other hand, to the lyrics; identifies the most significant formal category, relevant to this genre type. The paper argues that the

major structural feature that defines the essential nature of lyric and epic religious verses is monologue discourse in dialogization of three types: dramatic, lyrical, lyrical and rhetorical.

*Key words:* spiritual verses, folklore language, syntax, poetics, dialogue, monologue, text linguistics.

*N.A. Polishchuk*

#### PAUL BEATTY AND JAZZ STRATEGY OF THE XXI CENTURY IN AFRO-AMERICAN LITERATURE

The phenomenon of literary jazz in Afro-American literature is viewed in Paul Beatty's novel "Slumberland". Special attention is paid to jazz in literature as a writing strategy and jazz as a strategy of reading and interpretation.

*Key words:* American literature, Afro-American literature, literary jazz.

*T.G. Shemetova*

#### PERSONIFICATION OF HISTORICAL MEMORY IN MYTHS ABOUT PUSHKIN AND BRODSKY

The main purpose of this article is to study ways of forming the myths about Pushkin and Brodsky as invariants of the myth of No. 1 poet, as the most authoritative personality in context of national cultural paradigm and contemporary intellectual history. The above myths are based on the creative works of the poets and memoir literature of them. As a result conclusions about the influence of mythological images of the poets on the national mentality are drawn.

*Key words:* Pushkin, Brodsky, modern myth, historical memory.

*A.S. Shkapa*

#### ANCIENT RUSSIAN MONUMENT OF LITERATURE "THE PASSION OF THE CHRIST" AS A NOVEL STRUCTURE

The article aims at describing basic genre features of ancient Russian monument of literature "The Passion of the Christ". Style and structure peculiarities are the focus of attention. The genre is defined as protonovel in which, according to V. Shklovsky, the central idea

is developed by way of creating a new combination out of “several rows-ranks”.

*Key words:* “The Passion of the Christ”, genre, novella, novel, composition, framing.

*M.V. Yaure*

#### THE PROBLEM OF CITY LOCI IN K. VAGINOV'S NOVEL “GOAT SONG”

The article examines the system of city loci in K. Vaginov's novel “Goat Song”. The author comes to a conclusion that there is an opposition of two macro-loci of demythologized Leningrad and mythologized Petersburg in the novel that is crucial to its poetics.

*Key words:* Vaginov, Petersburg, city locus, artistic space.

*V.B. Zuseva-Ozkan*

#### NOVEL WITH AUTHORIAL INTRUSIONS AND GENESIS OF THE GENRE OF METANOVEL

The article explores the problem of differentiation between the novel with authorial intrusions and metanovel in connection with the issue of genesis of the latter. A hypothesis is formed that the use of metanarrative devices in the earliest forms of novel is connected with the ancient oral nature of narration and ancient indivisibility of author and hero as forms of a narrating subject. A conclusion is drawn that these devices have existed during all the second stage of poetics in the form of individual authorial intrusions, without turning into reflection on the same literary piece, as an artistic whole and as a specific world, that is equal to the text in length.

*Key words:* metanovel, authorial intrusions, syncretism, indivisibility of author and hero.

## Сведения об авторах

- Аксенов Иван Григорьевич* – аспирант Института высших гуманитарных исследований РГГУ, сотрудник Управления по связям с общественностью и СМИ РГГУ, специалист по связям с общественностью, owl1959@gmail.com
- Бакши Наталия Александровна* – кандидат филологических наук, доцент, зам. зав. кафедрой германской филологии ИФИ РГГУ, член президиума Российского союза германистов, nataliabakshi@mail.ru
- Боголюбова Виктория Петровна* – кандидат филологических наук, профессор кафедры немецкого языка и кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: современный детский роман ФРГ и его жанровые модификации: социально-критический роман, психологический роман, комический роман, фантастический роман, stscherba@mail.ru
- Гусева Татьяна Константиновна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков МГГУ им. Шолохова, tatianaguseva@yahoo.com
- Данилкова Юлия Юрьевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур РГГУ, magic20052@yandex.ru
- Довгий Ольга Львовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ, intrada1@yandex.ru
- Зусева-Озкан Вероника Борисовна* – кандидат филологических наук, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: теория литературы, жанр метаромана, литература модернизма и постмодернизма, zuseva\_v@mail.ru
- Казакова Ирина Борисовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории мировой культуры Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, kib\_sam@mail.ru
- Кастрель Вера Дмитриевна* – аспирант кафедры истории русской классической литературы РГГУ, kastrelvera@rambler.ru
- Ким Мина* – выпускница кафедры русской литературы Сеульского государственного университета (Корея), аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и исто-



- рии РГГУ. Область научных интересов: русская литература XX в., проблема тела в литературе, wheni64@gmail.com
- Кириленко Наталья Натановна* – соискатель кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета), поэтика антидетектива и детектива, русская и англо-американская проза XIX–XX вв., nkirilenko466@gmail.com
- Ковалевская Татьяна Вячеславовна* – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент, профессор кафедры английского языка РГГУ, tkowalewska@yandex.ru
- Козьмина Елена Юрьевна* – кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных дисциплин Екатеринбургской академии современного искусства, klen063@gmail.com
- Конюхова Анна Андреевна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, anitesse@mail.ru
- Красовицкая Юлия Владимировна* – аспирант кафедры сравнительной истории литератур РГГУ. Преподаватель языковой образовательной компании ООО «Парлекс», krasovizkaya-yulia@yandex.ru
- Меньщикова Татьяна Сергеевна* – аспирант кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета, emtes@yandex.ru
- Модина Галина Ивановна* – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры истории зарубежных литератур Дальневосточного федерального университета (Владивосток), galina.modina@gmail.ru
- Молчанова Наталья Александровна* – профессор Воронежского государственного университета, автор монографий и статей о творчестве К.Д. Бальмонта, по проблемам изучения русского символизма, литературы Серебряного века, molchanova47@mail.ru
- Морженкова Наталия Викторовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры западноевропейских языков и переводоведения Института иностранных языков МГПУ, докторант-соискатель кафедры сравнительного изучения литератур ИФИ РГГУ, natalia.morzhenkova@gmail.com
- Павлов Андрей Михайлович* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета, 12312@gambler.ru
- Петров Александр Михайлович* – кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора литературы и фольклора Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, petrof@onego.ru

*Полищук Наталья Алексеевна* – соискатель степени кандидата филологических наук РГГУ; старший преподаватель филологического факультета НИУ «Высшая школа экономики», [prolishuk@hse.ru](mailto:prolishuk@hse.ru)

*Шеметова Татьяна Геннадьевна* – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры истории русской литературы XX–XXI вв. филологического факультета МГУ. Область научных интересов: пушкинский миф в литературе XX в., [shemetovat@mail.ru](mailto:shemetovat@mail.ru)

*Шкапа Анна Сергеевна* – аспирант кафедры истории русской классической литературы РГГУ, [a.s.shkapa@gmail.com](mailto:a.s.shkapa@gmail.com)

*Яуре Марина Владимировна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, [alhora@yandex.ru](mailto:alhora@yandex.ru)

## General data about the authors

- Aksenov Ivan G.* – a postgraduate student, Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, an employee of the Office of Public Relations and Media, Russian State University for the Humanities, an expert on public relations, owl1959@gmail.com
- Bakshi Natalia A.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, deputy head of the Germanic Philology Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, a member of the Presidium of the Russian Germanistics Union, nataliabakshi@mail.ru
- Bogolyubova Victoria P.* – Ph.D. in Philology, professor, German Language Department, Translation Studies Department, Russian State University for the Humanities. Research interests: modern FRG novel for children and its genre modifications: socio-critical novel, psychological novel, comical novel and fantastic novel, stscherba@mail.ru
- Danilkova Yulia Yu.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, Comparative History of Literatures Department, Russian State University for the Humanities, magic20052@yandex.ru
- Dovgij Olga L.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, History of Russian Classical Literature Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, intrada1@yandex.ru
- Guseva Tatiana K.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, Foreign Languages Department, Sholokhov Moscow State University for the Humanities, tatianaguseva@yahoo.com
- Kastrel Vera D.* – a postgraduate student, History of Russian Classical Literature Department, Russian State University for the Humanities, kastrelvera@rambler.ru
- Kazakova Irina B.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, History and Theory of Culture Department, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, kib\_sam@mail.ru
- Kim Mina* – graduated, Seoul National University (Korea), Russian Literature Department; a postgraduate student, Theoretical and Historical Poetics Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: Russian literature of the XX century, the problem of body in literature, wheni64@gmail.com
- Kirilenko Natalia N.* – a postgraduate student, Theoretical and Historical Poetics Department, Institute for Philology and History, Russian

- State University for the Humanities. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); anti-detective and detective poetics; Russian and English American prose in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, nkirilenko466@gmail.com
- Kovalevskaya Tatiana V.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, professor, English Language Department, Russian State University for the Humanities, tkowalewska@yandex.ru
- Kozmina Elena Yu.* – Ph.D. in Philology, head of the Humanitarian Disciplines Department, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art, klen063@gmail.com
- Konyukhova Anna A.* – a postgraduate student, Theoretical and Historical Poetics Department, Russian State University for the Humanities, anitesse@mail.ru
- Krasovitskaya Yulia V.* – a postgraduate student, Comparative History of Literatures Department, Russian State University for the Humanities, krasovizkaya-yulia@yandex.ru
- Menshchikova Tatiana S.* – a postgraduate student, Russian Literature Department, Moscow Pedagogical State University, emtes@yandex.ru
- Modina Galina I.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, Foreign Literature Department, Far Eastern Federal University (Vladivostok), galina.modina@gmail.ru
- Molchanova Natalia A.* – professor, Voronezh State University, the author of monographies and articles on K. Balmont's creative work, problems of studying Russian symbolism and the Silver Age literature, molchanova47@mail.ru
- Morzhenkova Natalia V.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, Western Languages and Translation Studies Department, Institute of Foreign Languages, Moscow City Pedagogical University, natalia.morzhenkova@gmail.com
- Pavlov Andrej M.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, Literary Theory and Foreign Literature Department, Kemerovo State University, 12312@rambler.ru
- Petrov Alexander M.* – Ph.D. in Philology, a research associate, Institute of Linguistics, History and Literature, the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, petrof@onego.ru
- Polishchuk Natalia A.* – applicant, Russian State University for the Humanities; senior teacher, Faculty of Philology, National Research University "Higher School of Economics", npolishuk@hse.ru
- Shemetova Tatiana G.* – Ph.D. in Philology, an associate professor, doctoral candidate, History of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> Century Department, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State Univer-

sity. Research interests: Pushkin myth in the Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, shemetovat@mail.ru

*Shkapa Anna S.* – a postgraduate student, History of Russian Classical Literature Department, Russian State University for the Humanities, a.s.shkapa@gmail.com

*Yaure Marina V.* – a postgraduate student, Theoretical and Historical Poetics Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, alhora@yandex.ru

*Zuseva-Ozkan Veronika B.* – Ph.D. in Philology, doctoral candidate, Theoretical and Historical Poetics Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: theory of literature, the genre of metanovel, modernist and postmodernist literature, zuseva\_v@mail.ru



Завредакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *Е.В. Побережнюк*

Компьютерная верстка *Н.В. Москвина*

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. 17,5. Уч.-изд. л. 18,1.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 227

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggi.ru](http://www.rggi.ru)  
[www.knigirggi.ru](http://www.knigirggi.ru)