

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



R G G U B U L L E T I N

№ 7(69)/11

Scientific journal

*Philology. Literature Theory and Folklore Studies Series*

Moscow 2011

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 7(69)/11

Научный журнал

Серия «Филологические науки.  
Литературоведение и фольклористика»

Москва 2011

УДК 82(05)  
ББК 83я54

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Главный художник  
В.В. Сурков

Редакционная коллегия серии  
«Филологические науки.  
Литературоведение  
и фольклористика»:

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

ISSN 1998–6769

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

### Поэтика

---

- Е.А. Полякова*  
«Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении  
философской эстетики Ницше и Бахтина ..... 11
- Е.В. Халтрин-Халтурина*  
От романтических «вспышек воображения» к модернистским  
«эпифаниям»: преемственная связь ..... 27
- В.Я. Малкина*  
«Некому руку подать...» (О субъектной структуре стихотворения  
М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно») ..... 37
- И.Г. Драч*  
Роман Джона Дос Пассоса «Манхэттен»: формы монтажа  
и художественное целое ..... 41
- О.В. Федунина*  
К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие  
для женщины» Ф.Д. Джеймс в контексте традиции) ..... 59
- В.Л. Шуников*  
Нарративизация новейшей российской драмы ..... 67

### Риторика

---

- А.В. Топорова*  
Политика в итальянской проповеди XIV–XV вв. .... 75
- К.Ю. Ерусалимский*  
Греческая «вера», турецкая «правда», русское «царство»...:  
еще раз об Иване Пересветове и его проекте реформ ..... 87
- К.А. Хомякова*  
Российские переводы французских сборников секретов: дамское  
чтение и образец для подражания красавиц XVIII в. .... 105

<i>Е.Н. Басовская</i> Советский лингвистический пуризм: слово и дело (на материале периодики 1920–1930-х годов) .....	114
---	-----

---

### Русская литература

---

<i>О.Л. Довгий</i> К вопросу об источниках «Медного всадника»: Пушкин и Барри Корнуолл.....	125
---	-----

<i>М. Лукашевич</i> Роман В. Крестовского (Надежды Хвоцинской) «Баритон» на фоне литературной традиции изображения семинариста.....	133
---	-----

<i>Д.В. Верташов</i> Газетная публицистика Федора Сологуба (1904–1905) .....	147
---	-----

<i>Г.А. Доброзракова</i> Лермонтовский код автопсихологической прозы С. Довлатова.....	169
---	-----

<i>Я.В. Солдаткина</i> «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака: эпическое и мифопоэтическое в романе .....	181
--	-----

<i>С.С. Бойко</i> Поздняя поэтическая публицистика Булата Окуджавы в контексте русского языка конца XX столетия .....	189
---	-----

<i>М.А. Лагода, А.М. Павлов</i> Аспекты самоидентификации через другого в пьесе П. Гладилина «Другой человек»: к проблеме авторской и читательской/зрительской позиции.....	194
--	-----

---

### Зарубежные литературы

---

<i>Л.Г. Хорева</i> Жанр ехемпла как предшественник новеллы в средневековой испанской литературе.....	206
--	-----

<i>Л.В. Егорова</i> Поэзия метафизики Роберта Саутвелла.....	218
---	-----

*А.Е. Крашенинников*  
Категория чужести и архетипические образы в стихотворениях  
Г. Тракля ..... 228

*В.П. Боголюбова*  
Генезис детского психологического романа ФРГ ..... 239

---

### Сравнительное изучение литератур

---

*Н.Л. Лаврова*  
Христианская ремифологизация нарциссической мотивики ..... 249

*Н.А. Бакиш*  
Апофатический метод у Целана и Джакометти ..... 264

---

### История науки

---

*А.А. Романова*  
«Дневник» Мирчи Элиаде: просвечивающий автопортрет ..... 274

*К.А. Волков*  
Особенности повествовательных моделей в биографиях Владимира  
Набокова, написанных Б. Бойдом и А.М. Зверевым ..... 287

*А.А. Ганиева*  
«Молодые писатели»: к истории понятия в литературной критике  
и в истории литературы ..... 301

---

### Новые книги

---

*С.П. Лавлинский*  
Целостность *понимающего* восприятия (рецензия на книгу:  
*Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007) ..... 313

Abstracts ..... 318

Сведения об авторах ..... 328

## CONTENTS

### Poetics

---

- E.A. Polyakova*  
«Aesthetic Completion»: On the Issue of Comparison of Nietzsche's and Bakhtin's Philosophical Aesthetics ..... 11
- E.V. Khaltrin-Khalturina*  
From Romantic «Flashes of Imagination» to Modernist «Epiphanies»: Succession Connection ..... 27
- V.Ya. Malkina*  
«There's No One Around...» (On the Subject Structure of Mikhail Lermontov's «Bored and Sad»)..... 37
- I.G. Drach*  
John Dos Passos's Novel «Manhattan Transfer»: Forms of Arrangement and the Artistic Whole ..... 41
- O.V. Fedunina*  
On the Issue of Title Functions in Detective Novels (Phyllis Dorothy James's «An Unsuitable Job for a Woman» in the context of tradition) ..... 59
- V.L. Shunikov*  
Narrativization of New Russian Drama..... 67

### Rhetoric

---

- A.V. Toporova*  
Politics in the Italian Sermon of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries ..... 75
- K.Yu. Erusalimsky*  
Greek «Faith», Turkish «Truth», Russian «Tsardom»...: Ivan Peresvetov and his Draft Reforms Revisited ..... 87
- K.A. Khomyakova*  
Russian Translations of French Beauty Secrets Books: Ladies' Reading and Models to Emulate for the 18<sup>th</sup>-Century Beauties ..... 105



<i>E.N. Basovskaya</i> Soviet linguistic purism: word and deed (based on 1920s-1930s periodicals) .....	114
--	-----

---

### Russian Literature

---

<i>O.L. Dovgiy</i> On the Issue of the Sources of «The Bronze Horseman»: Pushkin and Barry Cornwall .....	125
---	-----

<i>M. Lukashevich</i> «Baritone» by V. Krestovsky (Nadezhda Khvoschinskaya) against the Literary Tradition of Portraying the Seminarist .....	133
---	-----

<i>D.V. Vertashov</i> Fyodor Sologub's Newspaper Essays (1904–1905) .....	147
--	-----

<i>G.A. Dobrozrakova</i> The Lermontov Code of Sergey Dovlatov's Autopsychological Prose .....	169
---	-----

<i>Ya.V. Soldatkina</i> «Doctor Zhivago» by Boris Pasternak: the Epic and the Mytho-Poetic in the Novel.....	181
--	-----

<i>S.S. Boyko</i> Bulat Okudzhava's Late Poetic Publicist Works in the Context of the late 20 <sup>th</sup> -Century Russian Language .....	189
---	-----

<i>M.A. Lagoda, A.M. Pavlov</i> Aspects of Self-Identification through Another Person in Pyotr Gladilin's Play «Another Person»: On the Issue of the Author's and the Reader's/the Spectator's Position .....	194
--	-----

---

### Foreign Literatures

---

<i>L.G. Khoreva</i> The Exempla Genre as the Precursor of the Novella in Medieval Spanish Literature .....	206
--	-----

<i>L.V. Egorova</i> Robert Southwell's Poetry of Metaphysics.....	218
--	-----

<i>A.E. Krashennikov</i>	
The Category of Foreignness and Archetypal Images in Poems by Georg Trakl.....	228

<i>V.P. Bogolyubova</i>	
Genesis of Children's Psychological Novel in Germany .....	239

---

### Comparative Study of Literatures

---

<i>N.L. Lavrova</i>	
Christian Remythologization of Narcissistic Motifs.....	249

<i>N.A. Bakshi</i>	
Celan's and Giacometti's Apophatic Method .....	264

---

### History of Science

---

<i>A.A. Romanova</i>	
Mircea Eliade's «The Diary»: A Translucent Self-Portrait.....	274

<i>K.A. Volkov</i>	
Specific Features of the Narrative Patterns in Vladimir Nabokov's Biographies Written by Brian Boyd and Alexei Zverev .....	287

<i>A.A. Ganieva</i>	
«Young Writers»: On the History of the Concept in Literary Criticism and Literary History .....	301

---

### New Books

---

<i>S.P. Lavlinsky</i>	
Integrity of Understanding Perception (Review of the book: Fukson L.Yu. Reading. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2007).....	313

Abstracts.....	318
----------------	-----

List of Contributors.....	328
---------------------------	-----

### «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ»: К ВОПРОСУ О СОПОСТАВЛЕНИИ ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКИ НИЦШЕ И БАХТИНА

В статье проводится сопоставительный анализ концепции эстетического феномена в философской эстетике Ницше и Бахтина. В ней показано, что рецепция Бахтиным эстетических идей Ницше не была ни поверхностной, ни случайной. Благодаря внимательному исследованию философско-эстетических идей Ницше как в его ранних работах («Рождение трагедии», «Об истине и лжи во внеморальном смысле»), так и на материале его собственных литературных экспериментов («Так говорил Заратустра», «Ессе Ното») становится ясно, что центральное понятие эстетики Бахтина – понятие «эстетическое завершение» – не только имело эстетику Ницше своим источником, но и позволило описать созданную Ницше новую литературную форму как симптом современного кризиса авторства.

*Ключевые слова:* философская эстетика, Ницше, Бахтин, эстетическое завершение, эстетическая граница, кризис авторства.

Вопрос о значении идей Ницше для русского философа и литературоведа М.М. Бахтина с недавних пор начал привлекать внимание исследователей. В первую очередь речь идет об идее дионисийства и концепции карнавала как важнейшей составляющей европейской культуры, а также о проблеме слова как материала художественного творчества<sup>1</sup>. И все же рассматривать Ницше как возможный источник идей Бахтина наряду с другими западными философами, Кантом, Когеном, Гуссерлем, до сих пор представлялось весьма рискованным<sup>2</sup>. Что может быть общего у автора «Философии поступка» с автором «Генеалогии морали», у философа, признававшего этику первой философией, и имморалиста, обрушившегося на европейскую мораль со всей изобличительной силой и энергией имморалиста? Данная статья не ставит перед собой задачу провести

сопоставительный анализ двух философских систем, тем более что философские стратегии обоих, и Бахтина, и тем более Ницше, неверно было бы оценивать только с точки зрения систематичности. Речь пойдет об эстетике в том ее аспекте, который представляется точкой пересечения философских концепций Ницше и Бахтина и косвенно указывает на то, что Ницше был гораздо важнее для Бахтина, чем можно было бы ожидать, исходя из ценностных установок и этического пафоса обоих мыслителей.

Бахтин редко упоминал, а тем более ссылался на Ницше. Однако эти отсылки, как я попытаюсь показать, всегда касались основополагающих философско-эстетических проблем, они встречаются и в работах, написанных под чужими именами Медведева и Волошинова – «Формальный метод в литературоведении» и «Марксизм и философия языка»<sup>3</sup>, – и, например, в «Проблемах творчества Достоевского». При этом и философские дискуссии о Ницше начала века, и творческая переработка некоторых идей немецкого философа, например, русскими символистами, также, безусловно, находились в поле зрения Бахтина. Мощное влияние Ницше на русскую литературную и философскую традицию, особенно в том, что касалось раннего Ницше, Ницше «Рождения трагедии из духа музыки», было несомненно одной из важнейших составляющих культурного фона философской эстетики Бахтина.

Основанием для сопоставления философско-эстетических концепций Ницше и Бахтина традиционно являются две идеи русского философа, которые недвусмысленно указывают на Ницше как на свой прямой источник, а именно: концепция происхождения и синтетической природы романа и принцип разделения видов искусства на монологические и немнологические. Так, в «Рождении трагедии» Ницше указывает на литературные жанры, пришедшие ей на смену.

Если трагедия впитала в себя все прежние художественные жанры, то в некотором эксцентрическом смысле это же верно сказать и о платоновском диалоге: порожденный смешением всех существующих стилей и форм, он остается где-то посредине между рассказом, лирикой, драмой, между поэзией и прозой, нарушая тем строгий закон, требовавший единства языковой формы, – писатели-кинники пошли по этому пути еще дальше, и с максимально путанной пестротой стиля, беспорядочно колеблясь между прозаическими и метрическими формами, они добились создания литературного образа «безумствующего Сократа» <...> Платоновский диалог был чем-то вроде лады, на которой спасалась вместе со своими чадами потерпевшая кораблекрушение старинная поэзия <...><sup>4</sup>.

«Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении философской...

Речь здесь идет, помимо платоновского диалога, об особом жанре, созданном киниками и представляющем собой уникальное смешение стилей, — о «менипповой сатире»<sup>5</sup>. Далее Ницше продолжает свою мысль о развитии художественных форм, берущих свое начало в греческой трагедии и ее распаде.

Действительно, Платон создал прообраз новой художественной формы, *романа*, который следует именовать эзоповой басней, только бесконечно умноженной, причем поэзия находится здесь в том же самом отношении к диалектической философии, в каком эта самая философия на протяжении многих столетий обреталась к богословию: она была ее *ancilla*. Вот новое положение поэзии, в какое загнал ее Платон под давлением демонического Сократа<sup>6</sup>.

Роман, таким образом, оказывается особым этапом в развитии литературы, пришедшим на смену аттической трагедии и платоновскому диалогу, а именно — соответствует диалектическому этапу в истории познания<sup>7</sup>.

В своих исследованиях, посвященных происхождению и развитию жанра романа, Бахтин действительно непосредственно опирается на приведенную выше концепцию. Прежде всего, он рассматривает роман как жанр, синтезирующий разнообразные стили и канонические формы. В качестве прямых источников романа Бахтин называет именно «мениппову сатиру» и сократический диалог<sup>8</sup>. Более того, роман, по Бахтину, становится ведущим жанром, когда в философии ведущей дисциплиной становится «теория познания»<sup>9</sup>. И здесь глубокое совпадение с Ницше: роман является художественной аналогией понятийному мышлению и идее познаваемости мира.

Вторая параллель не менее очевидна. В «Веселой науке» Ницше предлагает «различать произведения искусства» следующим образом.

Все, что создается в помыслах, в стихах, живописи и музыке, даже в архитектуре и скульптуре, принадлежит либо монологическому искусству, либо искусству перед свидетелями. К последнему надо причислить еще и то мнимое монолог-искусство, которое заключает в себя веру в Бога, всю лирику молитвы, ибо для набожного не существует еще никакого одиночества, — честь этого изобретения принадлежит нам, безбожникам. Я не знаю более глубокого различия, характеризующего всю оптику художника, чем следующее: смотрит ли он на свое становящееся творение («на себя») — глазами свидетеля, или он «забыл про мир», что является существенной чертой всякого монологического искусства, — оно покоится *на забвении*, оно есть музыка забвения<sup>10</sup>.

В том, что, хотя речь и не может идти о полном совпадении, перед нами важнейший источник концепции Бахтина, согласны практически все исследователи, сравнивающие их концепции<sup>11</sup>. В сущности, наряду с отрывком о происхождении романа в «Рождении трагедии», это наиболее убедительное свидетельство так называемого влияния Ницше на основополагающие идеи Бахтина. Однако спорным остается вопрос о том, можно ли и в самом деле здесь говорить о полном совпадении. Не исключено, что под «монологическим искусством» Ницше и Бахтин все же понимают разные явления. То же касается и «искусства перед свидетелями», и «диалогического искусства»<sup>12</sup>. Для того чтобы ответить на эти вопросы, следует соотнести обе концепции философской эстетики в их целостности. В рамках данной статьи мне придется ограничиться указанием на некоторые ключевые понятия, прежде всего понятие «эстетического завершения»<sup>13</sup>.

Понятие «эстетического завершения» подробно рассматривается в работах Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», а также «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве». Можно с уверенностью утверждать, что именно оно становится основополагающим для бахтинской исторической типологии художественных форм в целом. Бахтин вводит это понятие для того, чтобы продемонстрировать сущность «эстетического события»: встречи двух сознаний и двух принципиально различных видов деятельности – этико-познавательной деятельности героя и эстетически-завершающей деятельности автора. Первая возможна только при условии изнутри постигаемого незаконченного, незавершенного бытия, вторая – только как реализация позиции творческой вненаходимости. Именно последняя оказывается формообразующей силой, «даром *формы*», извне завершающей бесконечную и до конца не определимую изнутри жизненную активность<sup>14</sup>. Именно на основе понятия о форме становится возможно различение типов искусства по принципу монологичности или диалогичности:

Форма выражает активность автора по отношению к герою – другому человеку; в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не *выражающий*, но *выражаемое*, но как таковой он все же определяет собою форму, ибо она должна отвечать именно ему, завершать извне именно его внутреннюю предметную жизненную направленность<sup>15</sup>.

«Эстетическое событие» становится возможно только как встреча двух сознаний.

«Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении философской...

Эстетическое событие не может иметь лишь одного участника, который и переживает жизнь и выражает свое переживание в художественно значимой форме, субъект жизни и субъект эстетически формирующей эту жизнь активности принципиально не могут совпадать<sup>16</sup>.

Этот извне оформляющий жизнь другого субъект есть автор, то есть тот, кто извне завершает сознание персонажа, принося ему «дар формы». «Рождение авторского сознания», таким образом, и есть необходимое условие события «эстетического завершения» человеческой жизни как эстетического, а не этико-познавательного феномена. «Продуктивность события не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей венаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей»<sup>17</sup>. Такой привилегией обладает только внешняя активность автора, стоящего на позиции «ценностной венаходимости» по отношению к миру персонажей<sup>18</sup>.

Исходя из понятий «эстетическое событие» и «эстетическое завершение», Бахтин и предлагает различать произведения искусства. Собственно, любой жанр представляет собой особый тип художественного завершения и именно в этом качестве его возможно исследовать как особую художественную форму. В лирике, например, такое завершение, безусловно, имеет место, как и во всяком художественном произведении. Однако здесь разделение на героя и автора не проводится до конца.

«Лирика не стремится к созданию законченного характера героя, не проводит отчетливых границ всего душевного целого и всей внутренней жизни героя» и, таким образом, «создает иллюзию самосохранения героя и его внутренней позиции, его чистого самопереживания, создает видимость того, что в лирике он имеет дело только с самим собою и для себя самого, что в лирике он *одинок, а не одержим*, и эта иллюзия облегчает автору проникнуть в самую глубину героя и полностью им овладеть, всего его пронизать своей активностью <...><sup>19</sup>.

И все же очевидно, что, несмотря на художественную значимость этой иллюзии, художественность лирики заключается как раз в полагании границы между автором и героем. Лирический герой на самом деле не одинок и не идентичен автору.

Следует напомнить, что как раз Ницше в «Рождении трагедии» объявляет «субъективность» непригодной для подлинного творчества. «Со своей субъективностью художник расстался еще в дионисийском процессе». «Я» лирического поэта доносится из бездны бытия; чтобы он был «субъективен» в разумении эстетиков но-

вейшего времени – это вымысел <...>». Когда к нему приближается Аполлон, он начинает творить иллюзию, кажимость образов. Лирические стихотворения, которые создает такой поэт «в величайшем своем разворачивании именуются трагедиями и драматическими дифирамбами»<sup>20</sup>. Собственно, хор «на его первозданной ступени» и есть такой лирический поэт – это один и тот же художественный феномен, говорит немецкий философ. Таким образом, лирик, хотя и погружен в «музыку забвения», все же как художник уже несет в себе разделение на автора и героя, как позже – на актера и зрителя, он уже расстался с дионисийской стихией, он уже не монологичен, а «художник» в нем уже не идентичен «творению искусства»<sup>21</sup>.

Интересно, что в определении поэта-лирика Бахтин прямо ссылается на Ницше: «Лирическая самообъективация – это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им. *Дух музыки, возможный хор* – вот *твердая и авторитетная позиция внутреннего* – вне себя, авторства своей внутренней жизни»<sup>22</sup>. Такая самообъективация для Бахтина есть также первая ступень разделения на автора и героя. Однако граница между ними проницаема и полностью преодолима для автора. Прямо противоположен ей другой тип «эстетического завершения» в авторском видении своего героя – роман, в особенности полифонический, где герой становится полностью «другим», отличным и непроницаемым для автора.

Итак, принцип монологичности/немонологичности для Бахтина есть принцип художественного завершения, имеющий место в любом художественном произведении, который и есть сам принцип художественности. Какова роль этого понятия у Ницше? В «Рождении трагедии» понятие завершения не только присутствует, но и является безусловно ключевым к пониманию эстетического феномена по Ницше<sup>23</sup>. Ницше основывает свою концепцию борьбы аполлинийского и дионисийского начал именно на концепции эстетического завершения: аполлинийская сила – это «то самое влечение, что вызывает к жизни искусство – дополнение и **завершение** (выделено мной. – Е. П.) существования <...>»<sup>24</sup>.

Волшебное превращение – это предпосылка драматического искусства в целом. В таком превращении дионисиец-блудатель видит себя Сатиром, а, как *Сатир в свою очередь зрит бога*, то есть в своем превращении он созерцает себя самого, и это и есть аполлинийское **завершение** (курсив мой. – Е. П.) его состояния. С этим новым видением драма обретает свою полноту<sup>25</sup>.

В сущности, и знаменитая фраза об оправдании мира как эстетического феномена и о «спасительном деянии греческого искусства»



означает нечто иное, как эстетическое завершение жизни, что и позволяет «видеть себя Сатиром», а не быть им, видеть «гамму своих страстей», а не в действительности переживать ее, стать автором, подняться «на волшебную гору» «олимпийцев»<sup>26</sup>. «Рождение трагедии» в этом смысле, действительно, и есть «рождение авторского сознания». Понятие «эстетическое завершение» у Бахтина несомненно могло иметь своим источником «Рождение трагедии», а именно идею аполлинийского полагания границ. Ведь и «эстетическая культура есть культура границ», говорит нам Бахтин<sup>27</sup>.

Однако как раз в идее «завершения» проявляется у Ницше глубинная двойственность всякого искусства<sup>28</sup>. С одной стороны, концепция аполлинийско-дионисийских праистоков искусства означает его «поступательное развитие». С другой же стороны, именно вторжение чужеродного элемента, аполлинийской индивидуации и принципа театральности, неизбежный принцип всякого искусства – индивидуация, расчленение на субъект и объект видения, на сцену и зрительный зал, а позже – на повествовательные перспективы, становится, в конечном итоге, началом «порчи» в искусстве. Театр становится «соблазнителем подлинных», а искусство – «искусством лгать»<sup>29</sup>. Антропоморфный принцип, принцип изображения героя постепенно приводит к упадку. Не случайно гибель трагедии и забвение дионисийских праистоков Ницше связывает именно с появлением героя, с попыткой «изображения характера», когда проявляется «недионисийский, направленный против мифа дух в действии»<sup>30</sup>. Бахтин же, напротив, как раз появление характера рассматривает как один из важнейших этапов в развитии авторского сознания и один из типов «эстетического завершения»<sup>31</sup>. Можно сказать, что для Ницше любое произведение искусства существует между двумя полюсами, двумя художественными принципами: «музыкой забвения» и «духом театра». Объективация образа это, с одной стороны, начало индивидуации и аполлинийской силы, порождающей искусство и олимпийский мир богов, это спасительный блик, «неизбежное порождение взгляда», спасающее от погружения в ужасы природы<sup>32</sup>. Но это и «огромный круглый глаз киклопа»<sup>33</sup>, из-за него искусство утрачивает связь со своими дионисийскими праистоками, с хором, с пра-Единым, с неразделенностью на субъект и объект, на эстетическое и этическое видение мира. Таким образом, «музыка забвения», о которой говорит «Веселая наука», оказывается для искусства принципиально недоступной, но при этом необходимой праосновой. Всякий художник, по Ницше, подобен «жутковатому образу сказки – то существо могло вращать глазами и видеть самого себя; теперь он сам себе и субъект, и объект – поэт, актер, зритель»<sup>34</sup>. Следовательно, всякое искусство уже по существу своему есть «ис-

кусство перед свидетелями», а монологическая «музыка забвения» есть некий идеальный праисток, прафеномен искусства.

Итак, в конечном итоге, несмотря на очевидную близость, оказывается невозможно говорить о полном совпадении двух концепций. Это, как сказал Бахтин, разные пути, которые, однако, идут «в тесной связи, в непрерывном сотрудничестве друг с другом». Для Бахтина важнее всего увидеть историю культуры как историю «становления художественной правды»<sup>35</sup>. Эта «художественная правда» становится возможна всякий раз, когда искусство полагает эстетические границы между миром героев и жизнью. От поэтического слова лирика до полифонических голосов романа оно все строится на принципах отношения автора к своему герою, на событии авторского завершения. Для Ницше искусство есть всегда уже «дух театра», удаление от монологических праистоков, от «музыки жизни». В конечном счете, поздний Ницше приходит к выводу о том, что жизнь не нуждается в оправдании и завершении. Скорее, искусство вынуждено оправдываться перед жизнью как «искусство лгать». Подводя некий итог в самом конце своей сознательной жизни, Ницше вновь возвращается к проблеме эстетики и «Рождения трагедии» во фрагменте, озаглавленном «Эстетика» в черновых набросках: «Истина безобразна: у нас есть искусство, дабы мы не погибли от истины»<sup>36</sup>. То, что Бахтин называл «историей художественной правды», у Ницше оказывается «историей заблуждений», причем «человеческих, слишком человеческих» заблуждений, ибо они необходимы человеку, чтобы удержаться у края трагических бездн бытия<sup>37</sup>.

Понятие «эстетическое завершение» позволило Бахтину не только создать типологию художественных форм, но и описать некоторые процессы современной ему литературной ситуации. Единство познавательно-этической напряженности жизни и уверенность позиции внеаходимости есть необходимые условия художественного. Следовательно, и «кризис авторского сознания» возможен в двух направлениях.

Расшатывается и представляется несущественной сама позиция авторской внеаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого) <...> Жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри <...><sup>38</sup>.

Герой становится на позиции автора, оспаривая его привилегии ценностной внеаходимости. Другое направление, напротив, выражается в том, что автор становится на позиции персонажа, при этом «позиция внеаходимости может начать склоняться к этической,

теряя свое чисто эстетическое своеобразие», свои привилегии<sup>39</sup>. Примером такого отказа от эстетической и перехода на чисто этические позиции может служить поздний Толстой с его отрицанием художественной, не сугубо этической значимости творчества. При этом Бахтин как бы вскользь упоминает и еще одно направление: «Кризис жизни в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора»<sup>40</sup>. Это последнее утверждение представляется, на наш взгляд, прямой отсылкой к самому Ницше.

Говоря о задачах, стоящих перед эстетикой, в своей работе «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве», Бахтин указывает на необходимость изучения и объяснения такого явления культуры, как «эстетическое видение вне искусства». К ним он относит миф, а также всякое «неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка... и в область познания (полунаучное эстетизированное мышление таких философов, как *Ницше* и др.)». «Характерною особенностью всех этих явлений эстетического видения вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена <...> они сумбурны, неустойчивы, гибричны». Несмотря, однако, на периферийный характер этих явлений, Бахтин считает необходимым для эстетики «объяснить эти гибридные и не чистые формы эстетического». «Задача эта – философски и жизненно чрезвычайно важна»<sup>41</sup>.

Если для Ницше, как и для Бахтина, именно «объективация» и разделение перспектив, то есть тот момент, когда «один становится двумя»<sup>42</sup>, как это сказано о явлении Заратустры, представляет собой начало художественного, то его собственный художественный опыт, его «дионисийскую» книгу, его попытку сказать «как поэт» то, что более чем десятью годами раньше было им сказано на чужом языке понятий, следует, возможно, считать «дионисийской» именно в описанном выше смысле. Говоря о «полуэстетизированной концепции мира» и «гибридной форме эстетического», Бахтин, возможно, именно ее в первую очередь имеет в виду как книгу с «потенциальным героем», с «потенцией героя»<sup>43</sup>.

Подробное рассмотрение этой проблемы – проблемы героя и автора – в книге Ницше «Так говорил Заратустра», как и во всем его творчестве, заслуживает отдельного большого исследования. Укажем лишь на одну характерную черту. Как отметил Вернер Штегмайер, один из самых известных современных исследователей Ницше в Германии, принадлежность самой фразы «Так говорил Зарату-

стра» остается неясной. «Рассказчик, остающийся в тени, говорит о Заратустре так, как говорит и сам Заратустра в его повествовании. Так создается впечатление одного большого разговора с самим собой (eines großen Selbstgesprächs), который иллюзорен и мог бы быть разговором во сне. Ницше отказывает повествованию об учениях Заратустры в определенном авторе, который мог бы принять ответственность за них»<sup>44</sup>. Таким образом, вопрос об авторстве учений о сверхчеловеке и вечном возвращении намеренно отодвигается. Поэтому, как не раз подчеркивал В. Штегмайер, вопреки длительной интерпретаторской традиции их некорректно просто приписывать самому Ницше. Перед нами не философский трактат, призванный передать позицию автора в занимательной форме.

Но и как художественное произведение, как повествование о персонаже книга Ницше представляет собой нечто в высшей степени необычное. На уровне повествовательных форм образ героя остается как бы незавершенным. Уже во введении Заратустра предстает персонажем, который постоянно присваивает атрибуты других героев, которые, в свою очередь, не имеют никаких постоянных черт. И в первую очередь в силу того обстоятельства, что слово других о нем может в любую минуту стать его словом о самом себе<sup>45</sup>. Следует напомнить, что шестнадцать лет спустя после «Рождения трагедии» в «Опыте самокритики» Ницше выразил желание сказать «как поэт» то, что некогда было сказано на языке чуждых ему кантовско-шопенгауэровских понятий, и прямо указал на своего «Заратустру» как на осуществление этого замысла<sup>46</sup>.

Сказать «как поэт» как раз и означало возможность объективации, нахождения в себе другого, раздвоение на автора и героя. Но «дионисийская книга» Ницше была призвана не просто вернуть философию в недра искусства, из которых она возникла. Она должна была указать на ложь, свойственную всякой поэзии (а следовательно, и философии) – «говорение-из-за-спины», «представление», «маскировку»<sup>47</sup>. В этом смысле ясное указание на тот факт, что «поэты слишком много лгут», как и на тот, что «и Заратустра – поэт»<sup>48</sup>, означало отсылку к исконному противоречию всякого искусства: в той мере, в какой оно является искусством, то есть иллюзией и «представлением», оно является «искусством лгать»<sup>49</sup>.

В «Сумерках идолов» Ницше еще раз возвращается к «свершению “Заратустры”»: «Мы упразднили истинный мир – какой же мир остался? быть может, кажущийся?.. Но нет! *вместе с истинным миром мы упразднили и кажущийся!* (Полдень; мгновение самой короткой тени; конец самого долгого заблуждения; кульминационный пункт человечества; INCIPIT ZARATHUSTRA)»<sup>50</sup>. Книга о Заратустре представляла собой поистине уникальный эксперимент: по-

пытку создать тип искусства, который возвращает его к его дионисийским праистокам, а следовательно, упраздняет вместе с истинным миром (сократизм) и мир кажущийся, мир аполлинийской иллюзии, так как не нуждается более в том, чтобы быть «эстетическим завершением» и «полаганием границ», не нуждается в оправдании противоречий и бездн бытия. «Рождение трагедии» для Ницше, автора «Заратустры», все еще оставалось метафизической книгой, поскольку в ней эстетический феномен был приравнен к «метафизическому утешению», которому сам Ницше позже противопоставил свое «дионисийское страшилище» – Заратустру, отмечающего всякую возможность любого, в том числе эстетического, завершения и оправдания жизни.

Итак, рискнем предположить, что Бахтин не просто ссылается на Ницше и его концепцию художественных форм и природы искусства, но и вписывает его собственное творчество в ту эстетическую типологию, которая возникает на основе предложенного самим Ницше принципа классификации искусства. Миф, как и творчество самого Ницше, следует, по терминологии Бахтина, отнести к художественному творчеству с потенциальным героем. Это означает, что философ уже не смотрит на мир изнутри – в этико-познавательной жизненной перспективе. В то же время он не хочет/не может создать героя, который бы стал объектом полноценного эстетического осмысления и завершения. Граница между этическим и эстетическим видением жизни – та граница, которая и по Ницше, и по Бахтину создавала на протяжении тысячелетий саму возможность искусства, становится зыбкой и проницаемой. Ницше нарушает ее дважды: «неправомерным перенесением эстетических форм в область этического поступка <...> и в область познания» (оправданность мира только как эстетического феномена) и, впоследствии, упразднением завершающей функции самого искусства, изгнанием из него «духа театра», который, собственно, и порождает его как искусство.

В другом месте «Автора и героя» Бахтин, рассматривая различные виды художественной биографии, вновь указывает на «эстетизированную философию» Ницше: «Это как бы пляска в медленном темпе (пляска в ускоренном темпе – лирика), здесь все внутреннее и все внешнее стремятся совпасть в ценностном сознании другого, внутреннее – стать внешним, а внешнее – внутренним»<sup>51</sup>. Искусство у Ницше упраздняется именно как полагание границ, как «событие художественного завершения». Более того, та «гибридная форма эстетического», которая при этом создается, представляет собой «трагедию без хора и без автора», то есть трагедию, в принципе лишенную всякого завершения – этико-познавательного завершения

изнутри в видении хора и эстетического внешнего завершения в видении автора. Такая трагедия, по логике Бахтина, уже и не есть «дух музыки», для которого необходима «хоровая поддержка», но в ней нет места и для «театрального хронотопа»<sup>52</sup>, так как нет автора, который мог бы завершить ее эстетически. Эта «эстетическая форма» с потенциальным героем представляет собой «кризис жизни», «сопутствующий» «авторскому кризису». Так же, как и полифонический роман, где граница между миром автора и миром персонажа становится непроницаемой, эстетизация жизни есть один из важнейших симптомов современного кризиса авторского сознания<sup>53</sup>. Если в художественной литературе этот кризис приводит к невозможности объектного изображения человека и мира, то в области познания в результате разрушения этико-эстетических границ становится невозможно прямое и ответственное высказывание о мире, жизнь в перспективе будущего.

## Примечания

<sup>1</sup> См., напр.: *Гюнтер Х. М.* Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше // Диалог, карнавал, хронотоп. 1992. № 1. С. 27–34; *Куюнжич Д.* Смех как «другой» у Бахтина и Деррида // Бахтинский сборник. М., 1990. Вып. 1. С. 83–107. А также: *Лукин В.А.* Текст как ценность у Бахтина и Ницше // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Мат. науч. конф-ции / Под ред. В.Л. Махлина. Витебск, 1994. С. 38–43. В статье Лукина сопоставляется идея диалогизма Бахтина и принцип разрушения границ у Ницше. В свою очередь Борис Гройс в его статье «Тоталитаризм карнавала» истолковывает влияние Ницше как мощнейший импульс для отмежевания Бахтина от формализма и постановки им проблемы повествования: «Под влиянием Маркса и Фрейда, а также – и прежде всего – под влиянием Ницше Бахтин негативно реагирует на русскую авангардистскую формалистическую теорию о господстве автора над материалом художественного произведения. Бахтин видит в авангардном акценте на автора продолжение традиционного “монологизма”, заключающегося в привилегированном положении авторского голоса в повествовании». Гройс указывает на связь между концепцией двунаправленного слова и карнавальными истоками полифонического романа, с одной стороны, и идеями Ницше – с другой (*Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. М., 1997. Вып. 3. С. 77).

<sup>2</sup> О влиянии на Бахтина марбургской неокантианской школы и феноменологии см., напр.: *Grübel R.* Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin // Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes / Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt a/M, 1979. S. 28–29.

<sup>3</sup> Как показали исследования, вопрос о принадлежности Бахтину этих работ следует решить положительно. Итоговым в этом споре, как представляется,

следует считать издание: М.М. Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М., 2000 – с комментариями В.Л. Махлина (С. 590–601) и текстологическим исследованием И.В. Пешкова («Делу» – венец, или еще раз об авторстве М. Бахтина в «спорных текстах». С. 602–625).

<sup>4</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии / Сост., ред. и комм. А. Россиуса, пер. А. Михайлова. М., 2001. С. 142–143.

<sup>5</sup> См., напр., комментарий к русскому изданию «Рождения трагедии»: *Россиус А.А. Комментарии // Ницше Ф. Рождение трагедии... С. 467.* Любопытно, что в студенческих набросках Ницше есть несколько отрывков, посвященных Менипповой сатире (*Nietzsche F. Schriften der letzten Leipziger und ersten Basler Zeit. 1868–1869 / Hrsg. von Carl Koch und Karl Schlechta. München, 1994. S. 112–124.*)

<sup>6</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии... С. 143.

<sup>7</sup> Об этом источнике концепции романа Бахтина см.: *Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 113–131.* Эта и ряд других работ Тамарченко на эту тему с убедительностью показывают, что идеи Ницше и их переосмысление, прежде всего Вяч. Ивановым, были важнейшим источником бахтинской концепции полифонического романа. (Ср.: *Тамарченко Н.Д. Роман как культурфилософская проблема (Бахтин, Вяч. Иванов и Ницше) // Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г.В. Краснова: Сб. ст. Коломна, 2001. С. 209–219; Тамарченко Н.Д. Автор и мир героя у М.М. Бахтина, Вяч. Иванова и Фр. Ницше // Текст. Интертекст. Культура: Материалы науч. конф. М., 2001. С. 36–40.) См. указание на данный источник Бахтина также в статье С.Г. Бочарова, предваряющей примечания к «Проблемам творчества Достоевского»: *Комментарии // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 438–440; также: Гонтер Х. Указ соч. С. 27.**

<sup>8</sup> См. об этом: *Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 408–446.*

<sup>9</sup> *Бахтин М.М. Эпос и роман // Там же. С. 459.*

<sup>10</sup> Ницше Ф. Веселая наука / Пер. К.А. Свасьяна // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 693.

<sup>11</sup> См. об этом, напр.: *Grübel R. Op. cit. S. 50.*

<sup>12</sup> Маттиас Фрайзер полемизирует по этому поводу с Райнером Грюбелем, который усматривает различие только в оценке Бахтиным и Ницше разных типов искусства, указывая на существенные различия в понимании данных понятий у Ницше и Бахтина (*Freise M. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt a/M, 1993. S. 52.*)

<sup>13</sup> Данный вопрос также уже затрагивался в связи с проблемой катарсиса в приведенном выше контексте сопоставления бахтинской концепции происхождения романа и статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». (*Тамарченко Н.Д. Проблема «роман и трагедия» у Ницше, Вяч. Иванова и Бах-*

тина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2001. № 3 С. 116–134). Однако, на наш взгляд, он заслуживает отдельного внимания. Подробному сопоставлению философской эстетики Ницше и Бахтина посвящена моя статья: *Poljakova E.* «Ästhetische Vollendung»: Zur philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins // Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung / Hg. v. Günter Abel, Josef Simon, Werner Stegmaier. Berlin; N.Y., 2004. Bd. 33. S. 205–236.

<sup>14</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 160.

<sup>15</sup> Там же. С. 156.

<sup>16</sup> Там же. С. 159.

<sup>17</sup> Там же. С. 160.

<sup>18</sup> В этом принципиальное отличие Бахтина от так называемой экспрессивной эстетики. Его полемику по этому поводу с Липпсом, Фолькельтом и Когеном см.: Там же. С. 140–168.

<sup>19</sup> Там же. С. 230.

<sup>20</sup> *Ницше Ф.* Рождение трагедии... С. 86–87.

<sup>21</sup> Там же. С. 70.

<sup>22</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой... С. 231.

<sup>23</sup> Ницше использует слово «Vollendung», представляющее, на мой взгляд, наиболее точный немецкий эквивалент бахтинского термина «завершение». На другой возможный перевод и, соответственно, другой источник употребления этого термина указал Н.Д. Тмарченко (*Тмарченко Н.Д.* Проблема «роман и трагедия» у Ницше, Вяч. Иванова и Бахтина). Здесь предлагается в качестве возможного источника Бахтина рассматривать понятие, употребленное Гёте в его «Примечание к “Поэтике” Аристотеля», а именно немецкое слово «Abrundung» (ср.: *Goethe J.W.* Werke. Vollständige Ausgabe: in 40 Teilen / Hg. von Emil Ermatinger. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart, 1909–1926. Teil 33. Schriften über Literatur und Theater II. S. 68). И тот, и другой перевод, как и оба возможных источника, Гёте и Ницше, представляются возможными. Гораздо менее убедителен перевод, предложенный Фрайзе: «Einschränken» или «Abschließen» (*Freise M.* Op. cit. S. 14).

<sup>24</sup> *Ницше Ф.* Рождение трагедии. С. 77.

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> Там же. С. 76. Любопытно, что и Бахтин, говоря о позиции авторской вне-находимости, все время намекает или даже прямо указывает на ее божественность («дар формы», «покаянная и просительная бесконечность» внутренней перспективы и «дарующая, разрешающая и завершающая» форма (*Бахтин М.М.* Автор и герой. С. 256–257). О христианских истоках эстетики Бахтина много писалось (см., напр.: *Тмарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001). Божественность как явление эстетическое, как эстетическая позиция, как извне «объемлющее сознание Бога» (*Бахтин М.М.* Автор и герой. С. 104), однако, на наш взгляд, так же



«Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении философской...

может быть отсылкой к «богу художников» Ницше, к двойственному божеству «Рождения трагедии». «Дар формы» – это дар Аполлона, одержимость «духом музыки» есть дар Диониса.

<sup>27</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. С. 259.

<sup>28</sup> Выдвинутые здесь положения о философии искусства Ницше были обоснованы в уже приведенной выше статье: *Poljakova E.* Op. cit. S. 210–216.

<sup>29</sup> Ницше Ф. Казус Вагнер // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 546.

<sup>30</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии. С. 165.

<sup>31</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. С. 233–241.

<sup>32</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии. С. 111.

<sup>33</sup> Там же. С. 141.

<sup>34</sup> Там же. С. 91.

<sup>35</sup> Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. (под мажской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. С. 484–485.

<sup>36</sup> *Nietzsche F.* Kritische Studienausgabe / Hg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin; N.Y., 1999. Bd. 13. S. 500. Русский перевод, к сожалению, допускает серьезное смысловое отклонение, вставив между двумя фразами противительный союз «но». Для Ницше явно важен двойной смысл: то, что искусство нужно для того, чтобы не погибнуть от истины, и есть сама безобразная истина. (Ср.: Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Пер. В.М. Бакусева и А.В. Гараджи. М., 2006. Т. 13. С. 452).

<sup>37</sup> Эту мысль можно понять и так: истина преодолевается искусством, ибо только в искусстве и через искусство она превращается в процесс становления, в бесконечно отодвигаемый праисток. То, что никакой истины вне искусства нет, а искусство, соблазняющее истиной, есть искусство лгать, таким образом, и есть «безобразная истина», от которой спасает искусство.

<sup>38</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. С. 258.

<sup>39</sup> Там же. С. 260.

<sup>40</sup> Там же. С. 261.

<sup>41</sup> Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. 279–280.

<sup>42</sup> *Nietzsche F.* Die fröhliche Wissenschaft // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe. Bd. 3. S. 649. Русский перевод К.А. Свасьяна «я двойтись стал» (*Ницше Ф.* Веселая наука // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 718).

<sup>43</sup> Такого мнения придерживается, в частности, Джеймс Куртис: «Apparently alluding to Thus spoke Zarathustra, Bakhtin speaks of “Nietzsche’s estheticized philosophy» («Очевидно, именно имея в виду “Так говорил Заратустра” Бахтин говорит об эстетизированной философии Ницше») (*Curtis J. M.* Michael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-revolutionary Thought // Nietzsche in Russia / Ed. by Bernice Glatzer Rosenthal. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1986. P. 333).

<sup>44</sup> *Stegmaier W.* (unter Mitarbeit v. H. Frank). Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche. Stuttgart, 1997. S. 413.

<sup>45</sup> Подробнее об этом: *Полякова Е.А.* Эстетика слова Ф. Ницше // Русская антропологическая школа. Труды. М., 2004. Вып. 1. С. 82–14.

<sup>46</sup> *Ницше Ф.* Рождение трагедии. С. 49–62.

<sup>47</sup> *Nietzsche F.* Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. S. 876.

<sup>48</sup> *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 91–92.

<sup>49</sup> Следует, разумеется, иметь в виду, что ложь понимается здесь во «вне-моральном смысле», т. е. она не подлежит моральному осуждению. Ложь и истина не противоположности; истина есть одно из человеческих заблуждений, а следовательно, некоторый исторически узаконенный вид лжи. Эта мысль проходит красной нитью через все сочинения Ницше, начиная с ранней работы «Об истине и лжи во внеморальном смысле» до поздних «К генеалогии морали», «Сумерки идолов», «Ессе homo».

<sup>50</sup> *Ницше Ф.* Сумерки идолов // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 572.

<sup>51</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой. С. 223. Можно подумать, что речь здесь идет преимущественно об «Ессе homo» как о художественной автобиографии. Возможно, Бахтин ее и имеет в первую очередь в виду. И все же он говорит именно об «эстетизированной философии Ницше», т. е. обо всей его концепции в целом. Здесь в равной мере может подразумеваться и «Рождение трагедии», и «Заратустра». В частности, Куртис считает, что эти строки относятся к стилю «Заратустры», именно по контрасту с «Рождением трагедии» (*Curtis J.M.* Op. cit. P. 334). Интересно также, что творчество Ницше вновь оказывается аналогом лирического стихотворения, только в замедленном темпе.

<sup>52</sup> Эта еще одна важнейшая параллель между Ницше и Бахтиным рассмотрена нами в другом месте. Театральный феномен лежит для Ницше в основе всякого искусства (*Poljakova E.* Op. cit. S. 224–227).

<sup>53</sup> Выбор музыкального термина также возможно далеко не случаен. «Дух музыки», конечно, в корне противоположен полифонии, но именно поэтому демонстрирует родство противоположных начал. О полифонии как музыкальной метафоре см., напр.: *Магомедова Д.М.* Полифония // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 164–174.

## ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ «ВСПЫШЕК ВООБРАЖЕНИЯ» К МОДЕРНИСТСКИМ «ЭПИФАНИЯМ»: ПРЕЕМСТВЕННАЯ СВЯЗЬ

Так называемые моменты видения составляют основу многих романтических и модернистских произведений англоязычной литературы. В XIX в. «моменты видения» связывались со «вспышками воображения», а в XX в. – с «эпифаниями». В статье освещены история и концептуальные различия приведенных терминов, обозначены границы их применения.

*Ключевые слова:* англистика, романтизм, модернизм, теория композиции, проблемы терминологии.

Исследователям английской литературы Нового и новейшего времени хорошо знакомо выражение «моменты видения»<sup>1</sup>. Под «моментами видения» понимаются структурные единицы текста, из которых складываются многие произведения английских романтиков и модернистов. Предметом художественного описания в таких эпизодах является особое обострение чувств: персонаж (или лирическое «я») перестает смотреть на мир обычным «телесным оком». Он все ощущает сердцем – и мир преобразается у него на глазах. Состояние это приходит и пропадает внезапно. Мысленно возвращаясь к таким моментам на протяжении жизни, пытаюсь их пережить заново, осознать, герой начинает лучше понимать свой внутренний мир.

Выражение «моменты видения», однако, не получило статус «четкого» литературоведческого термина, так как, пытаюсь использовать его в качестве средства конкретного историко-литературного анализа, ученые задаются вопросом об этиологии «моментов видения» – и сталкиваются с необходимостью уточнения термина. Объясним суть этой проблемы.

В понимании английских романтиков, обострение всех творческих способностей поэта (в том числе и обострение видения) напрямую связывалось с манифестацией силы воображения. На рубеже XIX–XX вв. «воображение» – особый термин. Это творческая сила, встающая из глубин сознания поэта, которая позволяет ему острее ощущать бытие – как свое, так и других людей. В отличие от фантазии, воображение не уносит поэта в мир иллюзий, а приближает к нему живой мир, высвечивая лучшие, но скрытые стороны действительности<sup>2</sup>.

Романтические учения о воображении (в Англии выдвинутые У. Вордсвортом и С.Т. Колбриджем) явно претендовали на новизну. Предшественники английских романтиков (М. Экенсайд, Э. Шефтсбери, Дж. Томсон) воспевали воображение как аналог вдохновения. Вдохновение приходило к поэту-искуснику *извне* и помогало ему создать новый шедевр в условиях существования старых образцов и непрерываемости условностей жанра. Романтики стали больше ценить авторскую спонтанность, то есть непредсказуемость, которая обусловлена игрой не внешних божественных сил, а воображения, под которым они понимали внутреннюю творческую силу, подпитывающуюся работой человеческого разума и подсознания.

В результате такого смещения смысловых акцентов, в Англии рубежа XVIII–XIX вв. осуществился переход от предромантической системы ценностей (устой, элитарность, искусность, рассудок, остроумие, энтузиазм, божественное вдохновение) к ранне-романтической (спонтанность, демократичность, одаренность, медитативность, фантазия, воображение). Подчеркнем: ключевую роль в этом переходе играло романтическое переосмысление категории воображения, охарактеризованное нами выше.

Учитывая сказанное, не приходится удивляться, что в представлении английских романтиков «моменты обостренного видения» рождаются тогда – и только тогда, – когда происходят вспышки воображения. Чтобы отграничить такие видения от иных (например, от иллюзий, порожденных фантазией), романтики придумывали для моментов яркого проявления воображения всякие поэтические названия. Вордсворт назвал их «местами времени» (spots of time – «Прелюдия»), Колбридж – благословенными видениями (blessed visions – «Кристалль»), Китс – местами, отмеченными судьбой (fated spots – «Эндимион»), Шелли – счастливыми мгновениями (best and happiest moments – «Защита поэзии») и т. д. Единого термина для вспышек воображения у английских романтиков не существовало. Англистике этот факт давно известен, хотя пристально его изучают немногие. Исследователи литературы романтизма

долго пользовались общим словом «видения» (visions), в каждом отдельном случае уточняя их природу.

Что касается литературы модернизма, там «моменты видения» следует объяснять иначе. Этиология их иная, поскольку романтическое воображение – понятие малофункциональное для модернистской эстетической системы. Отсюда возможны расхождения в терминологии. За модернистскими «моментами видения» в науке закрепился конкретный термин – «эпифании»<sup>3</sup>.

Долгое время литературоведы не желали распространять термин «эпифании» на романтическую литературу, хотя о преемственности традиций говорилось. Рассмотрим подробнее историю этого словоупотребления.

\* \* \*

В англоязычном мире история употребления слова «epiphanies» в значении «состояние “разбуженности” души, при котором человек замечает чудесные, прежде невиданные стороны будничных событий» насчитывает более 170 лет. Еще в первой половине XIX в. Ральф Уолдо Эмерсон<sup>4</sup>, говоря о художественных текстах, трактовал эпифанию скорее как психологическое явление, нежели сакральное. Аналогичное словоупотребление замечено у Уолтера Патера, который в Заключении к «Очеркам по истории Ренессанса» анализировал «процесс эпифанизации реального»<sup>5</sup>. У Патера концепт «литературной эпифании» позаимствовал Джеймс Джойс<sup>6</sup>.

Идея эпифании сделалась неотъемлемой частью литературно-эстетической теории Джойса. Он пытался уяснить, почему будничные события и наскучившие предметы начинают казаться незаурядными, наделенными особой значимостью, и сосредоточил внимание на вопросе: каким образом в юношеском представлении соотносится образ внешнего мира и образ своего «я»? Можно сказать, что Джойс на новом витке времени продолжил литературный эксперимент Вордсворта, который, говоря современным языком, пытался соединить возрастную психологию с психологией творчества. Этому эксперименту посвящена поэма «Прелюдия, или Становление сознания поэта» (начата в 1798 г., опубликована в 1850 г.).

Впервые Джойс предложил свою формулировку термина «эпифания» в неоконченном романе «Герой Стивен» (1905 г., опубликован в 1944 г.). Заглавный герой Стивен Дедал ставит себе целью собирать воспоминания о всем заурядном (и даже низменном), которое на неуловимый миг преобразуется, изумляя героя, оживляя его чувства и мысли.

Приведем отрывок с разъяснением смысла термина из опубликованного перевода романа: «Под эпифанией он <Стивен> понимал моментальное духовное проявление, возможно, в резкой вульгарно-

сти речи или жеста, возможно, в ярко отпечатлевшемся движении самого ума. Он считал, что долг литератора – фиксировать такие эпифании со всем тщанием, поскольку они – самые ускользающие, самые тонкие моменты. Он сказал Крэнли, что часы портового управления способны к эпифании. Тот вопросительно воззрился на непроницаемый циферблат <...>. – Именно так, – молвил Стивен. – Я буду проходить мимо них множество раз, <...> мельком взгляды-вать. <...>. А потом вдруг, внезапно, я гляну на них и сразу же осознаю, что это: эпифания. <...> мои предыдущие взгляды на эти часы – нащупыванья духовного ока, которое приспособливается своим зрением, чтоб предмет попал в фокус. В тот момент, когда фокус найден, предмет становится эпифанией. И вот в этой-то эпифании я обретаю третье, высшее качество красоты» [Джойс 2003: 222–223, пер. С. Хоружия; Жоусе 1963: 211]. Здесь Джойс назвал эпифанией не только психологическое переживание героя (то есть способ восприятия мира и особый эмоциональный опыт, полученный в «момент видения»), но и предмет, преобразившийся в восприятии человека: уличные часы. Яркий запоминающийся образ затем воплотился в текст, который тоже называется «эпифанией». Писатель использует одно и то же слово в нескольких разных смыслах.

На протяжении 15 лет, со времени замысла «Героя Стивена» до завершения работы над «Портретом художника в юности» (1914), джойсовский термин продолжал менять содержание. Умберто Эко описал этот процесс следующим образом: «Итак, поэт – тот, кто в миг благодати открывает глубинную душу вещей; но он также тот, кто выводит ее наружу и дает ей бытие посредством поэтического слова. Потому эпифания – это способ открывать реальное и вместе с тем – способ определять его посредством дискурса. В действительности эта концепция претерпевает известное развитие от “Стивена-героя” до “Портрета”. В первой книге эпифания – это еще способ видеть мир и потому – некий тип интеллектуального и эмоционального опыта. <...>. <...> в “Портрете” эпифания из эмоционального момента, о котором поэтическое слово должно в лучшем случае напоминать, становится оперативным моментом искусства, который образует и устанавливает не способ *переживать* жизнь, но способ *формировать* ее. На этой точке Джойс оставляет и само слово “эпифания”, поскольку оно, по сути дела, слишком напоминало о моменте видения, в котором нечто показывает себя, между тем как теперь его интересует акт художника, который сам показывает нечто посредством стратегической разработки образа»<sup>7</sup>. (Курсив У. Эко; пер. А. Ковалю.)

Охарактеризованная выше динамика превращения «момента видения» из «типа интеллектуального и эмоционального опыта» в

«оперативный момент искусства», то есть в структурную единицу текста, повторяет логику развития романтической поэзии, воспевающей воображение.

Сегодня сходство композиционных решений романтиков и модернистов при описании моментов видения часто привлекает внимание историков литературы. Впервые, как бы между прочим, сходство это начали отмечать в 1940-х годах. Так, в статье, посвященной «Портрету художника в юности», вскользь упоминалось о близости художественных схем вордсвортовской «Прелюдии» и джойсовского романа о художнике в юности<sup>8</sup>. А в известных комментариях к романическому творчеству В. Вулф (1949) кратко говорилось о сродстве вордсвортовских «мест времени» и вулфовских моментов видения<sup>9</sup>.

Установив, что между модернистскими и романтическими моментами видений имеется явная связь, исследователи литературы романтизма распространили термин «эпифания» на литературу рубежа XVIII–XIX вв. Здесь необходимо остановиться на основополагающих работах, в которых эта тенденция имела место.

\* \* \*

Первым из видных ученых на новую терминологию перешел Роберт Лангбаум. В монографии «Поэзия жизненного и интеллектуального опыта»<sup>10</sup> он четче, чем предшествующие исследователи, сформулировал мысль о том, что джойсовская модель превращения «будничного в уникальное» восходит к эпохальному сборнику английского романтизма – «Лирическим балладам» (1798). Лангбаум выдвинул тезис: эпифания (то есть «момент психологического прозрения») породила литературу нового типа, где во главу угла поставлен индивидуальный человеческий опыт. Такая литература возникла в противовес предшествующей традиции, видевшей в литературе форму проявления вдохновения, которое посещало автора вне зависимости от глубины его жизненного опыта.

Сближали романтические видения с эпифаниями XX в. и другие известные исследователи британского романтизма – М. Абрамс, Нортроп Фрай, Джеффри Хартман<sup>11</sup>. Все они подчеркнули, что романтическая эпифания – это видение, вызванное исключительно силой воображения. Например, Фрай пишет: «Вордсворт был великим первопроходцем, который, можно сказать, открыл эпифанию в том смысле, в котором мы ее понимаем сегодня: как нечто познанное с помощью воображения (реальность при этом не искажается) и способствующее дальнейшему развитию воображения». В контраст эпифаниям, возникшим благодаря дару воображения, упоминаются «демонические эпифании». Но их источник не конкретизирован в

терминах эстетики рубежа XVIII–XIX вв., то есть не пояснено, какая сила проявляет себя в этих видениях: фантазия, вдохновение или что-либо другое.

В последние десятилетия XX в. повысился интерес литературоведов к концептуальным различиям романтических и модернистских моментов видения (слово «эпифании» при этом продолжало использоваться на правах общего термина). С особым тщанием проблему исследовали представители англо-американской школы. Интересны три монографических исследования: «Эпифания в модернистском романе» Мориса Бежа, «Поэтика эпифаний: модернистский “литературный момент” и его зарождение в XIX веке» Эштона Николса, «Парадигмы эпифании: От У. Вордсворта к Л.Н. Толстому, У. Патеру и Э.Б. Баррет-Браунинг» Мартина Бидни<sup>12</sup>.

У Мориса Бежа основная часть книги строится вокруг творчества четырех прозаиков: Джеймса Джойса, Вирджинии Вулф, Томаса Вулфа и Уильяма Фолкнера, каждый из которых выработал свои приемы описания моментов обостренного видения. Признав, что в эпоху романтизма интерес к мироустройству и сознанию человека подвергся перемене, ученый отвел романтикам немного места в своей книге – только во Введении, поместив их в длинный ряд литераторов-визионеров (Блаженный Августин, Лоренс Стерн, Дж.М. Хопкинс, Дж. Конрад, М. Пруст, Генри Джеймс и др.). Окидывая взглядом историю литературы, ученый подчеркнул: «От божественных откровений (в том виде, как их описывал Блаженный Августин) интерес сместился к секуляризованной эпифании – сдвиг, узаконенный участниками движения романтизма. <...>. В самом деле: эпифании, которыми полна наша литература, – в основе своей “романтический” феномен. <...> Вордсворт сосредоточивает внимание на поэте, а не на божественном источнике откровения; он увлечен субъектом вместо объекта. <...> Вот почему творчество Вордсворта есть переходное звено между литературой предыдущего времени (где воспета божественная сила, приходящая к поэту извне) и литературой следующей эпохи, представленной такими модернистами, как Уоллес Стивенс – литературой, где все определяет субъективный жизненный опыт»<sup>13</sup>.

Главы исследования Эштона Николса посвящены эпифаниям Вордсворта, Колриджа, Шелли, Р. Браунинга, Теннисона, Хопкинса, Йейтса, Т.С. Элиота, У. Стивенса, Ш. Хини. Но ученый не ставил себе целью дать обзор творчества каждого поэта, и иллюстрации его выборочны. Ученый делает важное общее замечание: создавая литературные эпифании, английские романтики дистанцировались от образа вдохновленного поэта. Как он пишет, «традиционно вдохновение имело теофанический (theophanic) характер, а не эпифаниче-



ский (epiphanic). <...>. Теофании, как и ранние формы эпифании, – это явления божества; что касается эпифанизирующего сознания, оно проявляет себя в том, что способно обнаружить и оценить по достоинству наиболее живые и яркие образы»<sup>14</sup>.

В 1997 г. увидела свет монография Мартина Бидни «Парадигмы эпифании: От У. Вордсворта к Л.Н. Толстому, У. Патеру и Э.Б. Баррет-Браунинг», в которой термин «эпифании», словно универсальный инструмент, применялся к творчеству поэтов и прозаиков, романтиков и постромантиков. В рамках этой книги слова «epiphany» и «reverie» были объявлены эквивалентными [Bidney 1997: 5]. Причем слово «reverie» автор пытался употреблять в том же значении, что и Гастон Башляр, посвятивший грезам несколько исследований. В отличие от Башляра, Бидни обращает внимание не только на «материальные стихии» (огонь, вода), но и на виды движения, жесты, геометрические фигуры, фигурирующие в грезах. Бидни назвал свой метод «парадигматическим»: он пытается определить «эпифаническую парадигму» (epiphanic paradigm) каждого изучаемого автора, то есть найти его самую характерную, выразительную и детально прописанную «эпифанию»<sup>15</sup>. В противовес представителям школы Новой критики и формалистам, Бидни не пытается представить исследуемое произведение как некое формальное единство. Его интересуют фрагменты литературного наследия того или иного автора, а не целая картина. Не является предметом его интереса и интеллектуальная история, меняющееся мировоззрение эпох, а стало быть – и терминологические системы, стоящие за описанием тех или иных «моментов видения».

Между тем при изучении «моментов видения» очень важно знать, что автор называл в качестве основной силы, движущей его творчество. Для поэтов доромантической эпохи это было вдохновение, для романтиков – воображение. Модернистов не столько занимал вопрос об источнике творческой силы. Их больше волновала острота полученных переживаний. Поэтому «моменты видения», описанные в разные литературные эпохи, наполнены разным эстетическим содержанием, и их нельзя считать явлением одного порядка.

Если это утверждение верно, то имеет смысл говорить о границах применения того или иного термина. Выражение «литературная эпифания», в силу сложившейся традиции, более подходит для произведений модернистской литературы, где описаны видения совершенно разной природы. Романтические моменты видения удобно характеризовать как «вспышки воображения», или «озарения». В последнее время для ряда научных трудов<sup>16</sup> такое дифференцирование терминов стало обычным явлением.

<sup>1</sup> См., например: *Жантеева Д.Г.* Английский роман XX века, 1918–1939. М.: Наука, 1965. С. 91–92; *Bloom H.* The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, 1961; *Wordsworth J.* Wordsworth: The Borders of Vision. Oxford: Clarendon Press, 1982.

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Английский романтизм и дихотомия «вдохновение / воображение» // Филологические науки. 2009. № 4. С. 87–96.

<sup>3</sup> Применительно к англоязычной литературе термин «epiphanies» вошел в научный обиход сначала на Западе, затем в России. В отечественных исследованиях XX в. слово «эпифании» появлялось нечасто: в ссылках на зарубежные исследования, в переводах из англоязычной прозы (прежде всего из Джеймса Джойса). Недавно ситуация изменилась: в 2009 г. вышло монографическое исследование, посвященное английской литературной биографии XX в., где этот термин активно используется. Исследователь пишет: «Опыт эпифании занимает исключительно важное место в истории английской автобиографии. Исток ее – уже в агиографиях и классических духовных автобиографиях протестантского толка XVII–XVIII веков; здесь это явление ментального плана – религиозное озарение. С XIX–XX же веков эпифания (под разными именами) актуализируется в качестве структурообразующей единицы автобиографического текста – как “выдвинутый” литературный прием. Линия этой традиции в XIX–XX веках ведет от вордсвортовской “Прелюдии” и “Исповеди любителя опиума” Де Куинси к литературным автобиографиям Госса, Хаксли, Дж.К. Пауиса, К.С. Льюиса, Дорис Лессинг; вордсвортовская система озарений продолжает оказывать влияние на английскую литературную автобиографию на всем протяжении XX века» (*Караева Л.Б.* Английская литературная автобиография: Трансформация жанра в XX в. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. С. 106). Как это принято в современной англистике, слово «эпифания» употребляется здесь не только в единственном, но и во множественном числе, и используется для описания литератур различных эпох и школ.

<sup>4</sup> См. дневниковую запись Эмерсона от 21 июня 1838 г., а также лекцию, прочитанную им 19 декабря 1838 г. Цит. по: *Emerson R.W.* The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson. Vol. 3. 1838–1842 / Ed. R.E. Spiller and W.E. Williams. Cambridge (Mass., USA): Harvard Univ. Press, 1972. P. 47; *Nichols A.* The Poetics of Epiphany: Nineteenth-century origins of the modern literary moment. Tuscaloosa; L., 1987. P. 8, 215.

<sup>5</sup> «Conclusion» to The Renaissance, датируется 1868 г., опублик. 1873.

<sup>6</sup> *Эко У.* Поэтики Джойса / Пер. А. Ковалю. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 115.

<sup>7</sup> Там же. С. 122–123, 131.

<sup>8</sup> *Chayes I.H.* Joyce's Epiphanies // James Joyce. A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes / Ed. Ch.G. Anderson. N.Y.: Penguin books, 1977. P. 358–370. (First publ. The Sewanee Review. 1946.)

<sup>9</sup> *Blackstone B.* Virginia Woolf: A Commentary. L.: Hogarth Press, 1949. P. 24–25. Подробнее см.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика композиции в «биографиях души» У. Вордсворта и В. Вулф: «моменты видения» // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: Проблема взаимодействия литературных эпох / Отв. ред. А.П. Сарухян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 84–113.

<sup>10</sup> *Langbaum R.* The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. L.: Chatto & Windus, 1957. P. 46.

<sup>11</sup> *Abrams M.H.* Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. N.Y.; L.: Norton, 1973. P. 421; *Frye N.* A Study of English Romanticism. Brighton (Sussex, UK): Harvester Press, 1983. P. 158; *Hartman G.* Toward Literary History // Beyond Formalism: Literary Essays, 1958–1970. New Haven: Yale Univ. Press, 1970.

<sup>12</sup> *Beja M.* Epiphany in the Modern Novel. Seattle: Univ. of Washington Press, 1971; *Nichols A.* Op. cit.; *Bidney M.* Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning. Southern Illinois Univ. Press, 1997.

<sup>13</sup> *Beja M.* Op. cit. P. 32. Пер. мой. – *Е.Х.-Х.*

<sup>14</sup> *Nichols A.* Op. cit. P. 29.

<sup>15</sup> Перечислим следующие «характерные эпифании» по работе Бидни. У Вордсворта – это лирическое стихотворение «Сон пилигрима, или Звезда и светлячок» («The Pilgrim's Dream, or, The Star and the Glow-Worm»), содержащее эффектные изображения огненных геометрических фигур и точек. Эпифаническая парадигма Колриджа представлена в незавершенном 13-строчном сонете «Меланхолия: фрагмент» («Melancholy: A Fragment»). Это видение мерцаний, быстрых вспышек, таящих туманов, воздушных пузырей и множества хрупких, на глазах исчезающих форм. Для поэзии Мэтью Арнольда характерно появление образов воды и огня. Пример тому – стихотворение «Греза» («A Dream»), в котором воспоминание путешествия поэта вниз по течению альпийской реки. В творчестве У. Патера часто повторяется детское воспоминание о родном доме, где его поразило видение огненного цветка и умирающей белой птицы (cf. «Мариус Эпикурец» – «Marius the Epicurean» и «Воображаемые портреты» – «Imaginary Portraits»). За эпифаническую парадигму Л.Н. Толстого Бидни принимает сон Пьера о шаре-глобусе, вся поверхность которого состояла из капель воды, отражающих лик Господа. Глобус привиделся Пьеру после гибели Платона Каратаева («Война и мир», т. 4, ч. 3: XV). По наблюдению Бидни, в видениях, описанных Толстым, всегда присутствует маятникообразное движение, которое задает происходящему особый ритм. Ученый поясняет, что Толстым он заинтересовался потому, что у него яркие «исторические эпифании», т. е. видения, возникшие во время поворотных событий истории и под их впечатлением. Эти видения, по мнению Бидни, служат организационным принципом повествования в романе. Кроме того, Толстой был прекрасно начитан в английской литературе. В «Войне и мире» Толстой – на уровне образов – вступает в спор с Карлайлом, создавшим в своем цикле лекций ряд историче-

Е.В. Халтрин-Халтурина

ских видений, противоречащих событиям живой истории. Если Карлайл вскрывал механизмы героизации человека, то Толстой – говоря словами Бидни – перевернул модель Карлайла с ног на голову, проводя мысль «о ничтожестве героев и о тщетности поклонения им» (*Bidney M.* Op. cit. P. 154).

<sup>16</sup> *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. М.: Наука, 2009. С. 3–9; *Свердлов М.И.* От редакции // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох.

«НЕКОМУ РУКУ ПОДАТЬ...»  
(О субъектной структуре стихотворения  
М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно»)

В статье анализируется субъектная структура стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно»: определяются тип лирического субъекта, граница между лирическим субъектом и субъектом речи, грамматические конструкции, с помощью которых организуется субъектная структура стихотворения.

*Ключевые слова:* лирический субъект, лирический сюжет, субъектная структура лирики, Лермонтов, лирика.

Категория субъекта для лирики является наиважнейшей, поскольку специфические субъектные отношения – отсутствие четких границ между субъектами – являются определяющими для нее как рода литературы: С.Н. Бройтман говорит о том, что «специфика конститутивных для лирики эпохи синкретизма отношений между автором и героем состоит в том, что в ней между субъектами сохраняются субъект-субъектные связи. Плата за них – отсутствие между субъектами четкой внешней границы: это генетический код лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей будущей истории»<sup>1</sup>. Именно такие отношения привели к тому, что в лирике очень часто лирический субъект отождествляется с биографическим автором, причем не только при «наивном чтении», но и в некоторых научных работах.

Поэтому остановимся на этом понятии подробнее.

Согласно определению С.Н. Бройтмана, «лирический субъект – носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении». В каждой из трех больших стадий развития поэтики был свой тип лирического субъекта (при сохранении, разумеется, инвариантных черт, о

которых говорилось выше): синкретический (в эпоху синкретизма), жанровый (в эпоху эйдетической поэтики) и лично-творческий (в поэтике художественной модальности).

В поэтике художественной модальности категории, связанные с субъектной сферой, вообще становятся ключевыми. Поскольку автор, обретая особый статус, становится реальностью внеэстетического порядка (автором-творцом или первичным автором, по определению М.М. Бахтина), то в художественном тексте отделяются и начинают играть большую роль субъекты авторского плана (в эпическом произведении это рассказчик, повествователь и образ автора) и лирические субъекты в лирике.

Дифференцированное описание типов лирического субъекта было впервые проделано Б.О. Корманом<sup>2</sup>, затем дополнено С.Н. Бройтманом. В статье «Лирический субъект», написанной для учебника «Введение в литературоведение» 1999 г., он выделяет следующие типы лирического субъекта:

автор-повествователь (высказывание принадлежит третьему лицу, субъект речи грамматически не выражен);

собственно автор («я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам переживающий, а некая картина и ее переживание);

лирическое «я» (носитель речи становится субъектом-в-себе, самостоятельным образом);

лирический герой (носитель речи становится субъектом-для-себя, то есть своей собственной темой);

герой ролевой лирики (субъект открыто выступает в качестве «другого»)<sup>3</sup>.

Мы будем опираться именно на эту, подробную, классификацию, хотя в более поздних работах С.Н. Бройтмана она была урезана<sup>4</sup>.

Учитывая все вышесказанное, попробуем проанализировать стихотворение М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно» (1840). Стихотворение это, как широко известно, не было обделено вниманием критики и литературоведения: начиная с В.Г. Белинского и заканчивая многочисленными упоминаниями в школьных учебниках по литературе.

Анализировали его как этап эволюции лирического героя поэзии Лермонтова<sup>5</sup>, писали о том, что оно характерно для мироощущения Лермонтова, что это «памятник романтического мышления»<sup>6</sup>, и почти единогласно сходились на том, что это одно из самых «личных» стихотворений поэта: «Так и чувствуешь, что вся пьеса мгновенно излилась на бумагу сама собою, как поток слез, давно уже накипевших, как струя горячей крови из раны, с которой вдруг сорвана перевязка...»<sup>7</sup>.

Но почти никто не пытался проанализировать способы, с помощью которых достигался данный эффект, а весь анализ субъектной структуры данного стихотворения (насколько нам известно) ограничился замечанием Д.Е. Максимова, что «не случайно, например, возникновение безличной формы (“И скучно и грустно”), которая сменяет прежние монологи, обращенные от имени авторского “я”»<sup>8</sup>.

Действительно, из 9 глаголов этого стихотворения 4 стоят в форме инфинитива (*подать, желать, любить* – 2 раза), один – в составе идиоматического выражения (*не стоит труда*), то есть по определению безличной конструкции, два – в форме ед. ч. 2-го лица (*заглянешь, помотришь*) и 2 – в 3-м лице (*проходят, исчезнет*)<sup>9</sup>.

Что касается местоимений, то их всего 6: *некому, кого, (в) себя, все, их, такая*.

Как видим, личных среди них нет вообще, есть только возвратное (*себя*). Согласно грамматическим нормам русского языка, возвратное местоимение возвращает направленность действия на его субъект. Однако возникает вопрос: кто в данном случае этот субъект действия, если рядом с местоимением стоит глагол во 2-м лице (*в себя ли заглянешь*)? И как он соотносится с субъектом речи? И вообще, сколько тут субъектов?

Если обратиться к упомянутой выше классификации, то тип субъекта этого стихотворения (отсутствие грамматически выраженного «я») можно обозначить как автора-повествователя, или (по более поздней терминологии С.Н. Бройтмана) внеличные (внесубъектные) формы авторского высказывания. С.Н. Бройтман замечает, что «если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и “геройный” планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и “собственно автор”»<sup>10</sup>. И далее: «Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выражено, в которых он является лишь *голосом* (“Анчар” А.С. Пушкина, “Предопределение” Ф.И. Тютчева, “Девушка пела в церковном хоре...” А.А. Блока), создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения на автора и говорящего, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении»<sup>11</sup>.

Собственно, именно это мы наблюдаем и в стихотворении М.Ю. Лермонтова. При «наивном» чтении стихотворение кажется непосредственным внутренним монологом «я», несмотря на то, что никакого «я» (с грамматической точки зрения) тут просто нет.

Но в приведенных С.Н. Бройтманом примерах субъектом речи является 3-е лицо.

Что же касается стихотворения М.Ю. Лермонтова, то здесь как минимум появляется еще грамматическое второе лицо. Некоторый

намек на него есть уже в первых же двух строках: «...и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды...». Появляется и некоторая двойственность: ждет ли лирический субъект руку помощи или сожалеет о том, что он сам не может никому ее протянуть? В любом случае, это намек с отрицанием (*некому*). Откуда же тогда появляется второе лицо и к кому идет обращение? Видимо, самый простой ответ и будет самым очевидным: с собой. Лирический субъект обращается **к себе как к другому**. Разумеется, тут не приходится говорить о субъектном синкретизме, тут даже нельзя говорить о двойственности субъектов. Субъект в стихотворении один, но при этом не «я», а «ты». Внеличные формы высказывания, отсутствие «я» и вызванное этим движение рефлексии лирического субъекта от единичной ситуации к глобальному жизненному выводу – как раз и приводят к тому ощущению безнадежности и полного отчаяния, которое возникает при чтении этого стихотворения.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 98.

<sup>2</sup> См., например: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 42–115.

<sup>3</sup> См.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–153.

<sup>4</sup> См., например: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учеб. пособие. М., 2004. С. 310–322.

<sup>5</sup> См., например: *Усок И.* Герой лирики Лермонтова (1836–1841 гг.) // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М., 1964. С. 228–230; *Гачев Г.* Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. М., 1962. Т. 1. С. 269 и др.

<sup>6</sup> *Масловский В.И.* «И скучно и грустно» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 179–180.

<sup>7</sup> *Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: статьи и рецензии. Л., 1941. С. 183.

<sup>8</sup> *Максимов Д.Е.* О лирике Лермонтова // Литературная учеба. 1939. № 4. С. 14.

<sup>9</sup> Здесь и далее стихотворение М.Ю. Лермонтова приводится по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828–1841. М.; Л., 1958. С. 468.

<sup>10</sup> *Бройтман С.Н.* Лирический субъект / Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. С. 144.

<sup>11</sup> Там же. С. 145.



РОМАН ДЖОНА ДОС ПАССОСА  
«МАНХЭТТЕН»: ФОРМЫ МОНТАЖА  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

В данной статье предпринята попытка проанализировать взаимосвязь различных уровней жанровой структуры романа Джона Дос Пассоса «Манхэттен». В исследованиях романа, как правило, внимание уделяется или особенностям его повествования и монтажной композиции, или его сложной символике. Цель данной статьи – показать, как символика романа участвует в формировании его мотивной структуры и в выявлении мифологической основы сюжета, которая опосредованным путем детерминирует и повествовательные, и композиционные особенности романа «Манхэттен».

*Ключевые слова:* повествование, композиция, монтаж, мотив, мотивная структура, сюжетная схема, хронотоп, мифологический подтекст.

Роман Джона Дос Пассоса «Манхэттен»<sup>1</sup> уже не раз становился объектом литературоведческих исследований. Во многих из них делались попытки не описать его как отдельный феномен, а типологизировать его – классифицировать по тому или иному признаку или предложить основания для такой классификации: в частности, это касается жанровых признаков. В диссертации М.Е. Сальциной «Американский роман 1920–1930-х гг.: литература и мир кино; мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык»<sup>2</sup> предлагается характеристика «кинематографического романа», и в соответствии с ней к такого рода жанру причисляются романы трилогии «США» Дос Пассоса. Но описанные в диссертации признаки кинематографического романа позволяют причислить к этому жанру и «Манхэттен»; преимущественно они выражены в особенностях композиции и повествования, испытывающих

воздействие кинопоэтики (монтаж как основной композиционный принцип; авторская установка на самоустранение, так называемый модус повествования «камера» и т. д.).

Кинематографичность романа «Манхэттен» с той или иной степенью детализации и логичности рассматривают многие исследователи: как отечественные, так и зарубежные<sup>3</sup>. Внимание исследователей также привлечено к личности Дос Пассоса как «архитектора истории»: к его стремлению объективно описать действительность<sup>4</sup>. Обе тенденции часто сливаются: техника повествования Дос Пассоса признается наиболее адекватной для того, чтобы описать отрывочную жизнь мегаполиса. Но чаще всего внимание исследователей концентрируется не на повествовании, а на символах и образах у Дос Пассоса, классификация которых в каждом случае новая, авторская<sup>5</sup>. Поэтому «калейдоскопичность» прозы Дос Пассоса, в том числе романа «Манхэттен», на которую указывают исследователи, становится также основной чертой их собственных работ.

Наиболее последовательной в анализе социальной стороны прозы Дос Пассоса и, в частности, романа «Манхэттен» выступает работа исследовательницы Б. Гелфант, которая предлагает еще одну жанровую интерпретацию этого романа – «синоптический роман» (как один из подвидов «городского романа», «city novel», – романа о современном большом городе)<sup>6</sup>. В таком романе город становится героем, причем антагонистом по отношению к персонажам романа. В этой концепции фрагментарное, «импрессионистское» повествование – наилучший способ для передачи авторского замысла; символы романа указывают на изначальную порочность жизни города (что отсылает к натуралистической традиции у Дос Пассоса<sup>7</sup>). Более подробно эту сторону романа Дос Пассоса с отсылками к Б. Гелфант проанализировала В.И. Бернацкая в диссертации «Эксперимент в американской прозе 20-х гг. XX в. (У. Фолкнер, Д. Дос Пассос, Г. Стайн)<sup>8</sup>.

Как нам представляется, уже намеченным в перечисленных исследованиях связям между символикой города, особенностями повествования у Дос Пассоса и его авторской интенцией объективно описать действительность можно дать более систематическую характеристику, проанализировав различные аспекты жанровой структуры произведения. Это позволит нам попытаться выявить тот смысл произведения, который выражен соотношением этих аспектов.

## Повествование и субъектная структура

В исследовательских работах повествование в романе Дос Пассоса «Манхэттен» наделяется характеристиками «нетрадиционное», «экспериментальное». Особое внимание обращается на «выключенные авторской позиции»<sup>9</sup>, на роль повествователя как своего рода кинокамеры: так, М.Е. Сальцина ссылается на Нормана Фридмана и выделенный им модус повествования «камера»<sup>10</sup>. Правда, в другом месте своей работы она отмечает, что Фридман позже исключил этот модус из своей классификации, поскольку он предполагал полное устранение автора из текста, что противоречит самой сути литературного произведения<sup>11</sup>.

Мы предполагаем, что основной особенностью повествования в романе «Манхэттен» становится конфликт между двумя авторскими интенциями: эксплицированным в повествовании стремлением максимально объективно и отстраненно изобразить внутренний мир произведения и менее очевидной, но еще более значимой для нарративной структуры романа склонностью наделять повествователя всеведением. Обратимся к концепции повествовательного дискурса Ж. Женетта<sup>12</sup> для более систематической характеристики повествования в «Манхэттене».

Особенности точки зрения в повествовании, охарактеризованные выше с помощью модуса камеры, можно описать с помощью принципа внешней фокализации: повествователь стремится к тому, чтобы фиксировать поступки героев с внешней точки зрения, не информируя читателя об их мыслях и чувствах. Не пересказывая слова персонажа, он предоставляет ему право говорить: при передаче слов персонажа доминирует «цитатный дискурс». Основная функция повествователя в романе – собственно нарративная (в этом, очевидно, и состоит «выключение авторской позиции»). Все эти особенности, как и отсутствие повествователя в рассказываемой им истории, описываемое категорией гетеродиегетического повествования, свидетельствуют о первой авторской интенции – стремлении к максимальной объективности в повествовании, которое, в частности, выражается в отстраненности повествователя от рассказываемой истории.

Именно они позволяют нам, вслед за многими исследователями романа «Манхэттен», сделать вывод, что, благодаря подобной нарративной структуре и монтажной композиции, роман сближается с кинофильмом. Повествователю не присущи как коммуникативная функция – он не обращается к читателю, так и режиссерская – повествователь не комментирует устройство своего текста. Скорее, он выполняет функцию режиссера в другом, хотя также метафори-

ческом смысле этого слова. При сочетании внешней фокализации с базовой нарративной функцией в произведении начинает доминировать принцип «показа» событий, а не «рассказа» о них<sup>13</sup>. Два основных типа слова в романе – прямое изображающее авторское слово и изображенное слово героя, поэтому разноречие в романе также становится объектом «показа». Повествователь, как и кино-режиссер, позволяет нам увидеть обстановку и услышать героев и, как режиссер – в кинофильме, монтирует эпизоды в романе. Если также принять во внимание, что, с точки зрения нарративной повторяемости, перед нами преимущественно сингулятивное повествование – однократное повествование об однократных действиях, – кинематографичность произведения становится очевидной.

Но, несмотря на максимальное приближение «рассказа» к «показу», «рассказ», а не «показ», остается сутью литературного повествования. Впечатление о том, что роль дискурса повествователя как организующего начала в нарративной структуре романа сведена к минимуму, намеренно создается самим повествователем. При более внимательном рассмотрении этой структуры становится очевидна вторая авторская интенция – тяготение к тому, чтобы надеяться повествователя всеведением.

В тексте романа много характеристик внутреннего состояния персонажей, что не сочетается с представлением о повествователе как о носителе внешней точки зрения, не сообщаящем читателю о внутренней жизни героя, а, напротив, доказывает присутствие всезнающего повествователя (возникновение аукториальной повествовательной ситуации, по Ф. Штанцелю<sup>14</sup>). Так, например, рассказывая о ключевых событиях в жизни героев романа, повествователь демонстрирует свое знание об их чувствах: см. характеристику, которую дает повествователь душевному состоянию Бада Корпеннинга накануне его смерти<sup>15</sup>; настроению Джимми Херфа, ждущего паром, который навсегда увезет его из Манхэттена [Р. 403]. Также он характеризует поведение второстепенных персонажей (например, Эда Тэтчера [Р. 12], Алисы [Р. 379]).

Одним из очевидных признаков всеведения повествователя и проявления так называемых свидетельской и идеологической его функций, которые, по Женетту, отражают отношение повествователя к рассказываемой им истории, является наличие оценочных комментариев, которые явно не принадлежат ни одному из персонажей. Один из ярких примеров – в первом фрагменте первой главы первого раздела, «Паром» («Ferry slip»): описание новорожденной Эллен (о которой как о необыкновенной женщине будет грезить весь Нью-Йорк) – «The newborn baby squirmed in the cottonwool like a knot of earthworms» [Р. 3] – «Новорожденный ребенок извивался в вате, как

комков дождевых червей»<sup>16</sup>. Это – взгляд сиделки, державшей корзину с ребенком; но метафора со столь сильной негативной коннотацией явно принадлежит не ее речи. Комментарии касаются и второстепенных персонажей: см., например, главу «Пути» («Tracks»), описание персонажа Шмида [Р. 95].

Подобные изменения в характере повествования также могут быть охарактеризованы с точки зрения фокализации. Повествованию в романе «Манхэттен» свойственно то, что Женетт называет альтерациями: это нарушения доминантного кода фокализации, при которых этот код не перестает управлять контекстом. Смена кода фокализации в романе предоставляет собой, как правило, параллелизм – такой вид альтерации, который предоставляет читателю дополнительные сведения о происходящем. Если рассмотреть приведенные выше примеры, то очевидно, что во второй их группе внешняя фокализация сменяется на нулевую. Спорный вопрос представляет то, меняется ли внешняя фокализация в примерах первой группы на нулевую или на внутреннюю (фокализацию персонажа). Как отмечает Женетт, в строгом смысле слова внутренняя фокализация реализуется во внутреннем монологе персонажа или же в ситуации, когда персонаж полностью сводится к его фокальной позиции<sup>17</sup>, поэтому в зависимости от более узкого и более широкого понимания термина «внутренняя фокализация» данные примеры могут причисляться к случаям соответственно нулевой и внутренней фокализации. Нам представляется значимым, что даже при узком понимании термина «внутренняя фокализация» случаи ее реализации в повествовании носят специфический характер.

Так, голос повествователя часто переходит в голос персонажа – во внутренний монолог или в поток сознания героя. Обычно это происходит в тех случаях, когда читателю было бы своевременно узнать о мыслях и чувствах последнего. Голос персонажа при этом прерывается голосом повествователя. Например, в главе «Столица» высказывания, принадлежащие Сьюзи Тэтчер, перемежаются с высказываниями повествователя [Р. 22]. Голоса повествователя и Эда Тэтчера переходят друг в друга в последнем фрагменте главы «Пути» [Р. 110–111]. Дискурс повествователя таким же образом переходит в дискурс Джимми Херфа, например, в главе «Вращающиеся двери» («Revolving Doors») [Р. 322]. Высказывания повествователя могут чередоваться с высказываниями персонажа, упоминаемого один раз за все время повествования, как в главе «Длинноногий Джек с Перешейка» («Longlegged Jack of the Isthmus») <sup>18</sup> [Р. 148].

Очень часто внутренний монолог персонажа выполняет функции, характерные для дискурса аукториального повествователя:

освещает события, случившиеся недавно или в отдаленном прошлом, но в любом случае важные в сюжетном плане. Точнее, голос персонажа становится своего рода ширмой, за которой звучит голос аукториального повествователя. Так, в главе «Пути» голос повествователя переходит в голос Джимми Херфа. От Джимми мы узнаем, что у его матери был удар и что ему нужно ехать в школу. Затем повествователь рассказывает об отношении Джимми к школе – воссоздает одно из его воспоминаний. Затем – снова фраза, принадлежащая Джимми, и дискурс повествователя: пересказ сна Джимми, в котором, очевидно, фигурирует его отец (смуглый мужчина рядом с его матерью, который заставляет его прыгать и бьет его) [Р. 96–98]. Аналогичным образом организовано повествование в главах «Вращающиеся двери» [Р. 322], «Пути» [Р. 111], «Паровой коток» [Р. 112–113]. На эту его особенность обращает внимание Бланш Гелфант: косвенным путем повествователь информирует читателя о важных событиях<sup>19</sup>.

Подобный характер повествования свидетельствует о том, что ни точка зрения, ни голос персонажа не наделяются такой авторитетностью, как точка зрения и голос повествователя. Кроме того, высказывание может формально принадлежать персонажу, но нести дополнительные сюжетные функции, отвечая авторскому замыслу.

Наиболее показательным примером доминанты слова повествователя над словом героя является то, что символы и цитаты, которые до сих пор фигурировали в дискурсе повествователя, в частности в эпиграфах и названиях глав, часто включаются в поток сознания героя. Так, в главе «Американские горки» («Rollercoaster») Стэн Эмери в белой горячке, которая заставит его совершить самоожжение, произносит текст эпиграфа к главе «Столица»; четверостишие о Джеке с Перешейка, до этого фигурировавшее в главе «Паровой коток» [Р. 118] и давшее название одной из глав («Длинноногий Джек с Перешейка», «Longlegged Jack of the Isthmus»); в его сознании возникает образ небоскреба, одного из ключевых символов романа, и т. д. В главе «Небоскреб» («Skyscraper») рассказывается о возникающем во снах Джимми образе небоскреба (в контаминации речи повествователя и речи героя [Р. 365–366]).

Как нам представляется, многочисленные символы, встречающиеся в романе, участвуют в формировании его мотивной структуры, всепроникающее присутствие которой, выраженное, в частности, на уровне повествования в «навязывании» символов дискурсу героев, объясняется мифологическим подтекстом.

### Мотивная структура и мифологический подтекст сюжета и композиции

О библейских символах в «Манхэттене» упоминается в некоторых исследованиях романа<sup>20</sup>, но обычно в ряду других символов и без определенных выводов. Как представляется нам, библейская символика играет в романе ключевую роль; в романе реконструируется миф о «проклятом городе» (Вавилон и Ниневия), о чем свидетельствует мотивная структура и, в частности, апокалиптические мотивы романа.

Мифологический подтекст романа воплощен в двух типах хронотопа<sup>21</sup>: хронотопе «проклятого города» и тех персонажей, которые не могут его покинуть, спастись, и хронотопах героев, которые способны не только пересечь границу Манхэттена (а название романа, «Manhattan Transfer», – название пересадки на пароме – привлекает внимание к судьбам всех персонажей, пересекающих эту границу), но и обрести счастье, не зависимое от жизни Нью-Йорка.

Оба типа хронотопа можно связать с двумя сюжетными схемами, переплетающимися в романе: события, происходящие в рамках хронотопа «проклятого города», образуют кумулятивную сюжетную схему; это своего рода «накопление» городом и его жителями грехов, оборачивающееся и подлинной, и символической катастрофой в последней главе романа, «Время Ниневии». События же, связанные с героем, который многократно пересекает границу Манхэттена и оказывается спасенным в финале романа, с Джимми Херфом, образуют циклическую сюжетную схему (также будет рассмотрена сюжетная линия, связанная с Конго).

Теперь мы охарактеризуем мотивы, соотносящиеся с кумулятивной и циклической сюжетными схемами романа<sup>22</sup>.

С кумулятивной схемой романа соотносится, во-первых, ряд *мотивов, обозначающих греховность и обреченность Манхэттена*. Это *мотивы болезни* (Сьюзи Тэтчер [Р. 21–23]<sup>23</sup>; мать Джимми [Р. 78–89]; Джо О'Киф [Р. 284–287]; Рут [Р. 291–294]); *несчастного случая* (Гус Мак-Нил [Р. 45–48]; Фил Сэндборн [Р. 169–171]; *смерти* (Сьюзи Тэтчер [Р. 108–111]; мать Джимми [Р. 112–113]; Бад Корпеннинг [Р. 121–126]; анонимный персонаж [Р. 217–236]; Стэн Эмери [Р. 249–254]; отец Джеймса Меривейла (дядя Джимми) [Р. 271–274]; Финеас Блэкхед [Р. 392–395]); *аборта и отказа от материнства, отказа от своего ребенка* (Сьюзи Тэтчер [Р. 5–10]; Касси [Р. 186–189]; Эллен [Р. 267–268]; Анна [Р. 356–358]; соседка Алисы, делающая незаконные аборты [Р. 376–379]; *обреченности, беспомощности перед Нью-Йорком* (сюжетные линии Фрэнси и Датча Робертсона; Розы и Джека).

Во-вторых, это *мотивы*, напрямую *отсылающие нас к Библии; апокалиптические мотивы, отсылающие к символам из «Откровения святого Иоанна Богослова»*. Это:

– *мотив наследования древним городам – Вавилону и Ниневии*, реализующийся в эпитафии к главе «Столица» [Р. 12]; в словах того же эпитафия, повторяемых Стэном Эмери [Р. 249–253]; в названии главы «Rejoicing City That Dwelt Carelessly» – «Город торжествующий, живущий беспечно», воспроизводящем библейскую цитату из книги пророка Софонии (2:15), в которой имеется в виду опустошенная Ниневия; наконец, в главе «Бремя Ниневии» бродяга прочит Нью-Йорку судьбу Вавилона и Ниневии [Р. 379–381]; в той же главе Джимми говорит Конго, что его родители создали все это «вавилонское» великолепие вокруг них [Р. 382–385].

– *апокалиптический мотив пожара* («fire», «firebug», «fire engine» – «пожар», «поджигатель», «пожарная машина»). Это самый распространенный мотив в романе: он встречается в главах «Столица» (Эд Тэтчер видит пожар и поджигателя [Р. 12–15]), «Доллары» – «Dollars» (Джимми чудится во сне, что он едет на пожарной машине [Р. 66–71]), «Пути» (Джимми думает о том, что встреченный им мужчина – поджигатель; он боится пожара [Р. 78–89]), «Паровой каток» (Эмиль и мадам Риго видят пожар и поджигателя [Р. 114–115]), «Пожарная машина» – «Fire Engine» (пожарную машину видят Эллен и Стэн [Р. 209–216]), «Американские горки» (Стэн видит пожар из окна своей квартиры; кончает жизнь самоубийством, поджигая квартиру; затем этот пожар видит Перлайн [Р. 249–254]), «Еще одна река до Иордана» (Эллен видит проезжающую мимо пожарную машину [Р. 267–268]), «Небоскреб» (подруги рассказывают Анне, как был убит пожарный в результате несчастного случая [Р. 356–358]; Джимми, Алиса и Рой слышат проезжающую пожарную машину [Р. 359–362]), «Бремя Ниневии» (маленький Мартин боится проезжающей пожарной машины, няня успокаивает его, говоря, что в ней нет ничего страшного [Р. 372]; пожар в ателье, где находится Эллен; в нем пострадала Анна [Р. 395–400]);

– *апокалиптический мотив Вавилонской блудницы*, тесно связанный с мотивом пожара. Если учесть, что в «Откровении святого Иоанна Богослова» Вавилонская блудница – это и «жена, сидящая на звере багряном», и город Вавилон, и судьба ее – сожжение огнем, то этот мотив включает в себя предыдущий. Образ Вавилонской блудницы как женщины воплощен в персонаже Анны. О чувствах Анны почти ничего неизвестно; но почти в каждом новом эпизоде [Р. 274–275; 303–304; 313–314; 330–331; 346–347; 356–358; 388–389; 395–400] с ней вместе разные мужчины; в эпизоде главы «Пианола» она танцует с несколькими партнерами, каждый из которых – разной



национальности, и все они хотят близости с ней, что почти иллюстрирует фразу из «Откровения» о «всех народах», соблазненных «великой блудницей». В последнем эпизоде с Анной ([Р. 395–400]) она становится жертвой пожара, что является прямой аллюзией на Апокалипсис.

Далее, в романе есть лейтмотив, отсылающий нас к авторской мифологии – *лейтмотив небоскреба*<sup>24</sup>. Он появляется в эпиграфе к главе «Столица» [Р. 12], в названии главы («Небоскреб») – в этой же главе описываются сны Джимми, в которых ему чудится небоскреб [Р. 365–366]. О нем говорит в бреду белой горячки Стэн Эмери [Р. 249–253]. Небоскреб, как и пожар, – это то, что одновременно обладает притягательной силой и в то же время внушает страх.

*Страх*, преимущественно перед пожаром и перед символом небоскреба, также выделяется нами как *отдельный мотив*. Это один из тех мотивов, которые можно соотнести с обеими сюжетными схемами – вместе с мотивом *успеха и отказа от него, мотивом пересечения границы Манхэттена и мотивом спасения или гибели* (связанном с куплетом песни о Джеке с Перешейка, то есть о человеке, *пережившем* потоп, а следовательно, с репрезентацией *благодетельной* водной стихии, стихии дождя в романе). Только особое сочетание этих мотивов, соотносимое с сюжетной линией Джимми Херфа, позволяет возникнуть циклическому сюжету. Любое другое их сочетание (исключение составляет сюжетная линия Конго) вносит свой «вклад» в кумуляцию, накопление бед и грехов Манхэттена.

События в жизни Джимми Херфа соотносятся с трехчастной структурой циклического сюжета: этапами отправки в чужой мир, пребывания в чужом мире (мире смерти) и возвращения из чужого мира (в мир жизни). Первый этап – это детство Джимми, которого ребенком привозят в Нью-Йорк, вплоть до смерти его матери [Р. 66–71; 78–89; 112–113]. С эпизода главы «Паровой каток» [Р. 118–121], в котором дядя Джефф предлагает Джимми работать в его фирме, и он в конечном счете от этого отказывается, начинается этап испытаний героя в чужом для него мире. Этот этап включает в себя все оставшиеся эпизоды, кроме заключительного [Р. 400–404], соотносящегося с последним этапом развития циклического сюжета – возрождением героя.

С периодом детства Джимми коррелируют мотивы пересечения границы (прибытие в Нью-Йорк [Р. 66–71]) и страха (Джимми боится пожара и поджигателей [Р. 83]). С наступлением второй стадии развития циклического сюжета появляется мотив успеха: дядя пытается убедить Джимми, что ему нужно делать карьеру в бизнесе [Р. 119]. Джимми вначале дает ему согласие [Р. 119], но, выходя из клуба, в котором они были, он видит мельгешение равнодушных

друг к другу людей, которых, как ленты конвейера, пропускают через себя вращающиеся двери, и меняет свое решение [Р. 120].

Не только успех, но и отношение к нему детерминирует жизнь обитателей Манхэттена. Джимми отказывается видеть успех двигателем своей жизни, но на его пути к спасению это только первая веха, поскольку Джимми более, чем кто-либо из персонажей, занят экзистенциальными вопросами, и его тревожит мысль о том, что занимает в его жизни место успеха. Об этом он говорит в разговоре со Стэном: «The trouble with me is I cant decide what I want most, so my motion is circular, helpless and confoundedly discouraging» [Р. 176] – «Проблема в том, что я не могу решить, чего хочу больше всего, поэтому я беспомощно хожу по кругу, все больше разочаровываясь».

Именно поэтому, в отличие от Джимми, Конго – единственный человек, который может стать и оставаться счастливым в Манхэттене: успех не является для него критерием счастья, но и другого смысла жизни он не ищет – сама жизнь является для него смыслом. Мотивы страха, как и спасения, не соотносятся с его судьбой. Единственный мотив, связанный с ней, – пересечение пространственной границы. Но если в судьбе всех остальных персонажей оно играет важную роль, то для Конго это просто один из многих поступков в его жизни.

С судьбой Конго, как и с судьбой Джимми, соотносится циклическая сюжетная схема. Первая стадия развития сюжета – в эпизоде главы «Столица» [Р. 26–40]: Конго говорит Эмилю, что снова собирается в плавание, и покидает друга. Все последующее время он проводит в путешествиях, изредка приезжая в Нью-Йорк, на какое-то время он остается там (пребывание в Нью-Йорке для него также время испытаний, о котором он рассказывает Джимми [Р. 226]), а затем он снова путешествует. В эпизоде главы «Пианола» он встречает Джимми и Эллен [Р. 299]. К тому моменту он потерял ногу и, как очевидно, многое пережил – и в очередном эпизоде Конго снова рискует своей жизнью [Р. 317–324]. На этом его испытание смертью заканчивается, и последний эпизод с Конго [Р. 382–385] соотносится со стадией преобразования: он разбогател, женился и поменял свое имя на более благозвучное. Некоторые исследователи называют Конго «единственным свободным человеком в романе»<sup>25</sup> и полагают, что Конго выступает в роли отца для Джимми и является в своем роде его альтер эго<sup>26</sup>.

Подобная роль персонажа Конго подтверждается также композиционно: предпоследний эпизод с участием Джимми, предшествующий стадии возрождения в его судьбе [Р. 400–404] – его встреча с Конго. Можно предположить, что это событие как бы подталкивает героя к правильному решению.

Расположение эпизодов помогает объяснить и другие аспекты сюжета. В частности, благодаря композиции с Джимми ассоциируется мотив спасения (он связан с куплетом песни о Джеке с Перешейка, пережившем потоп, и символизирует благотворность водной стихии). Центральный эпизод главы «Паровой каток» заканчивается упомянутым выше куплетом:

Oh it rained forty days  
And it rained forty nights  
And it didn't stop till Christmas  
*And the only man* who survived the flood  
Was longlegged Jack of the Isthmus [P. 118] (курсив мой. – И. Д.)

Шел дождь сорок дней и сорок ночей,  
Опрокинулась в небе лейка,  
*Лишь один человек* пережил потоп –  
Длинноногий Джек с Перешейка<sup>27</sup> (курсив мой. – И. Д.)

Следующий за этим – эпизод, в котором Джимми отказывается работать в конторе дяди [P. 118–121]. В этом эпизоде он отходит в сторону, стоит *в одиночестве* и наблюдает за *порочной круговертью*, в которую вовлечены люди – и в которой отказывается участвовать он. Так возникает ассоциация с куплетом песни из предыдущего эпизода.

Кроме того, в главе «Длинноногий Джек с Перешейка» центральным становится эпизод с Джимми [P. 154–157], что привлекает к себе внимание. Благодаря его центральному расположению фразы Рут, с которой он ведет диалог, перестают восприниматься как ирония: «*your infant mind*» – «ваша детская душа», «*Jimmy, you're too innocent to live*» – «Джимми, вы слишком невинны для этой жизни», «*poor child*» – «бедный ребенок». Джимми действительно являет контраст с другими персонажами романа – он невинен, в отличие от них, то есть может *спастись*.

Отметим, что, помимо композиции, другие аспекты романа также указывают на соотношение этого мотива с судьбой Джимми. Так, «*isthmus*» – это перешеек, узкая соединительная часть, что вызывает ассоциации с переправой на пароме (вообще, мотив спасения связан с мотивом перехода границы Манхэттена, но сам по себе переход границы не может благотворно повлиять на судьбу героя), а Джимми чаще других персонажей изображен переправляющимся на нем (три раза). Также с Джимми ассоциируется другой аспект мотива спасения – дождь, благотворная водная стихия, символизирующая потоп, который пощадит праведника. В отличие от других

персонажей, дождь не пугает Джимми; например, в эпизоде главы «Пошли на ярмарку животных» [Р. 231–236] Тони Хантер прощается с Джимми и спускается в метро, не желая промокнуть; Джимми под проливным дождем отправляется домой. Дождь успокаивающе действует на него и в эпизоде главы «Чудо девяти дней» [Р. 192–196].

Более глубоко охарактеризовать стадию пребывания Джимми в чужом для него мире помогает композиционное и сюжетное сопоставление эпизодов, в которых участвует Бад Корпеннинг, и эпизодов, в которых участвует Джимми. Бад ни разу не встречается с Джимми и старше его, но оба они изображены в романе молодыми (Бад погибает в возрасте около тридцати лет), и в их с Джимми судьбах есть параллели: Бад считает, что мужчина, который истязал его в детстве и юности, не был ему родным отцом; Джимми ни разу не вспоминает об отце, только в его сне возникает фигура отца, который заставляет его делать то, что он не хочет, и бьет его. Бад терпит несчастье за несчастьем, а Джимми осознает, как наполнена несчастьями и бедами жизнь человека в «этом сумасшедшем эпиптическом городе».

Наконец, композиционно сопоставлены второй эпизод романа, в котором Бад приезжает в Нью-Йорк, и заключительный его эпизод, в котором Джимми покидает город навсегда. В то же время последний эпизод романа событийно и ритмически сопоставлен с эпизодом смерти (самоубийства) Бада в главе «Паровой каток» [Р. 121–126]; сопоставление событий здесь строится на принципе зеркального отражения. И Джимми, и Бад ведут себя спокойно и уверенно (об этом также свидетельствует схожий фразовый ритм обоих эпизодов). Бад тратит последние деньги на еду и наслаждается ею. Затем он идет к мосту; представляя себе мечты, которые так и не воплотились, он тем не менее чувствует счастье. Затем он срывается с моста. Джимми, напротив, вначале ждет парома и по непонятной ему самому причине чувствует счастье, прилив радости. Затем, как и Бад, он тратит последние деньги на еду. И потом просит шофера его подвезти – сам не зная, куда ему нужно ехать. Подобная композиция создает ощущение, что Бад стал символической («заместительной») жертвой городу взамен Джимми. Кроме того, эпизоду смерти Бада предшествует эпизод, с которого начинается стадия испытаний Джимми [Р. 118–121]. Поэтому мы предполагаем, что смерть Бада была *символической смертью* Джимми, позволившей ему выжить во враждебном ему городе и покинуть Нью-Йорк.

Если хронотоп города не становится враждебным для Конго, то Джимми в Нью-Йорке все время чувствует себя чужим. Об этом он несколько раз говорит Стэну [Р. 176; 193]. В эпизоде главы «Враща-

ющиеся двери» Конго и его друзья отбивают нападение бандитов, оставляя Джимми в доме, и он чувствует себя ни в чем не принимающим участником «репортером-паразитом, наблюдающим за реальной жизнью в глазок» [Р. 320].

Джимми чувствует свободу, только находясь в пути, вне города. Приближаясь к Нью-Йорку, он чувствует радость, но как только он попадает в него, его чувства меняются: так происходит и в его детстве, и когда он во второй раз приезжает в Нью-Йорк. Уезжая из города в конце романа, он чувствует счастье – он покидает город, хронотоп которого для него чужой.

Отметим в заключение, что выделенная нами комбинация четырех мотивов (страха, успеха, пересечения границы Манхэттена и спасения) играет роль в развитии сюжетных линий, связанных с духовно близкими Джимми героями, Стэном и Эллен, и это также подтверждается на композиционном уровне. Так, для Стэна, как и для Джимми, успех не является целью жизни [Р. 175], но, в отличие от Джимми, он не находится в экзистенциальных поисках; он только отвергает ценности города – в том числе отвергает их символически, что выражается в полном отсутствии мотива страха в сюжетной линии, связанной со Стэном. Стэна очаровывают пожары (как и некоторых других персонажей). Небоскреб также является для него не пугающим, а привлекающим символом: «Я хотел бы быть небоскребом» («Kerist I wish I was a skyscraper» [Р. 252]) – в приступе белой горячки говорит Стэн. Важно отметить, что эту фразу Стэн произносит сразу после того, как процитировал куплет о Джеке с Перешейка. Если учесть ассоциацию образа Джека с Перешейка с Джимми, а также противопоставление позиций Стэна и Джимми в романе, можно сделать вывод, что мотив спасения не просто не присутствует в сюжетной линии Стэна. Стэн отвергает возможность спасения, возможность выбора пути «Джека с Перешейка». Это подтверждает и зеркальное композиционное расположение глав «Длинноногий Джек с Перешейка» и «Американские горки» (седьмая глава от начала – седьмая глава от конца).

Процитируем В.И. Бернацкую, которая пишет о фразе Стэна «Я хотел бы быть небоскребом»: «...это осознание того, что единственная возможность выжить – уподобиться Городу, символом которого является небоскреб – недостижимый, мертвенный и величественный»<sup>28</sup>. Уточним: это не единственная возможность – это возможность, которую избирает Стэн. И он хочет не выжить – он хочет возвыситься над существующим положением вещей, что с точки зрения библейского мифологического подтекста романа можно интерпретировать как гордыню. Именно поэтому Стэн погибает от огня, который не устрасал, а только манил его к себе.

Об этом же противопоставлении героев Джимми и Стэна, а также Джимми и Эллен свидетельствует композиция двух центральных глав романа – «Пожарная машина» и «Пошли на ярмарку животных». Глава «Пожарная машина» оканчивается эпизодом, в котором участвуют Стэн и Эллен. В конце эпизода, когда они собираются подняться к ней, мимо них проезжает пожарная машина, и Стэн зовет Эллен посмотреть на пожар [Р. 216]. В последнем эпизоде главы «Пошли на ярмарку животных» выражен противоположный мотив – мотив благотворной стихии дождя: Джимми идет домой под проливным дождем [Р. 234–236]<sup>29</sup>.

В сюжетной линии, связанной с Эллен, также особым образом сочетаются перечисленные выше четыре мотива. Эллен – воплощение успеха на сцене; первое упоминание о ней – упоминание женщины, которая ей завидует [Р. 134] Но, при всех похвалах и зависти окружающих, успех не становится для Эллен целью жизни, и она прекрасно знает ему цену [Р. 212]. Как и Джимми, ее волнует поиск того, что может стать важнее успеха. Мотив стихии дождя, «Джека с Перешейка», также соотносится с ее сюжетной линией [Р. 117–118; 209–210], и брак с Джимми – воплощение этого мотива; именно в этом браке рождается ее единственный ребенок, хотя до этого она не хотела заводить детей. Но для сюжетной линии Эллен этот мотив остается чуждым.

Если для Джимми спасением был уход из города, то для Эллен спасением от бессмысленности существования была любовь к Стэну. Любовь почти претендовала на смысл ее жизни – после смерти Стэна она говорила Джимми, что собирается родить ребенка Стэна и бросить «всю эту глупую жизнь» [Р. 266]. Но потом она меняет свое решение. Брак с Джимми оказывается недолгим, и в конце романа, опустошенная, она выходит замуж по расчету. Не гордыня (мотив страха перед городом играет роль в построении ее сюжетной линии), а предательство любви – единственно возможного для нее смысла жизни – приводит ее не к физической, но к духовной смерти.

Неудивительно, что она, будучи свидетельницей пожара в ателье и видя, как пострадала Анна, неожиданно для самой себя ей глубоко сочувствует [Р. 399]. Эллен чувствует в судьбе Анны судьбу Нью-Йорка, города-носителя бытийственного зла, и Эллен, как часть города, разделит эту судьбу. Этот эпизод – предпоследний в романе, непосредственно предшествующий тому, в котором Джимми покидает город; такая композиция позволяет глубже понять, что Джимми действительно *спасается из обреченного города*.

### Логика монтажа и определение жанра

Сингулятивный характер повествования и монтажная композиция текста при отсутствии прямых комментариев повествователя, объясняющих ход развития сюжета, могут заставить читателя предположить, что сюжет романа является собой чистую кумуляцию, без катастрофы. Анализ мифотектонической<sup>30</sup> основы и сюжетной структуры (особенностей хронотопа, мотивов) романа показал, что, во-первых, накопление событий в кумулятивном сюжете приводит к катастрофе, а во-вторых, что кумулятивная сюжетная схема сочетается с циклической, к которой, в частности, относятся события эпизода, завершающего роман. Это позволяет увидеть закономерности в монтажной организации эпизодов и глав, а именно:

1) зеркальное расположение и смысловую соотнесенность первых и последних двух эпизодов. Здесь – неслучайное перекрестное сопоставление эпизодов: начинается роман с описания ребенка, которое свидетельствует о его обреченности с рождения; продолжается рассказом о том, как Бад Корпеннинг попадает в город, где ему суждено умереть. Так начинается кумулятивный сюжет, события которого связаны с мотивами обреченности и греха. Но роман завершается не с окончанием кумулятивного сюжета (которое также свидетельствует об обреченности Эллен); оканчивается он более оптимистичным рассказом о том, как Джимми покидает город, – последним этапом развития циклического сюжета;

2) неслучайно центральное расположение глав «Пожарная машина» и «Пошли на ярмарку животных» и симметрию их последних эпизодов, окончания этих эпизодов репрезентируют противоположные по семантике мотивы: пожара и спасающей водной стихии. Эта противоположность воплощает основную коллизию романа (противостояние города, обреченного на опустошение, сожжение, и стремящихся освободиться и найти спасение людей);

3) последовательность третьего и четвертого эпизодов главы «Паровой каток»: в результате образ Джимми начинает ассоциироваться с «Джеком с Перешейка»;

4) центральное расположение эпизода, в котором участвует Джимми, в главе «Длинноногий Джек с Перешейка»: оно также создает условия для такой ассоциации;

5) последовательность четвертого и пятого эпизодов главы «Паровой каток»: она позволяет интерпретировать смерть Бада в пятом эпизоде как символическую смерть Джимми, стадия испытаний которого начинается в предшествующем эпизоде;

6) зеркально симметричное расположение глав «Длинноногий Джек с Перешейка» и «Американские горки», благодаря которому противопоставляются образы и судьбы Джимми и Стэна;

7) последовательность двух финальных эпизодов с участием Джимми в заключительной части романа: эпизод, в котором Джимми встречается с преуспевающим Конго, детерминирует последний эпизод романа, в котором Джимми, как и Конго, обретает счастье (или начинает путь к нему).

Опосредованно, через развитие сюжета, мифотектоника романа детерминирует не только особенности его композиции – эпизоды монтируются таким образом, что поменять их местами невозможно. Таким же образом детерминированы и повествовательные особенности. С одной стороны, повествователь стремится отстраненно и объективно описывать происходящие события, и это вполне согласуется с интенцией самого Дос Пассоса быть «архитектором истории». Как мы выяснили, такая повествовательная установка сближает поэтику романа с поэтикой кинофильма. С другой стороны, повествователь реконструирует миф и поэтому почти что поневоле наделяется всеведением, которое обнаруживает в тех случаях, когда необходимо сообщить о важных в сюжетном плане событиях, дать свою оценку героям или персонажам, прокомментировать их внутреннее состояние. Наконец, в речи героев возникают символы, ей несвойственные, как бы навязанные ей повествователем; иногда характер героя и наше знание о нем не могут полностью оправдать появление этих символов. Но оно восполняет лакуны в мотивной и сюжетной структуре романа, восходящей к его мифотектонической основе.

В начале статьи нами были названы две жанровые характеристики романа «Манхэттен». Первая, кинематографический роман, подчеркивает сходство нарративной структуры романа и кинофильма. Вторая, синоптический роман, подчеркивает особенности коллизии в романе – противостояния города и населяющих его людей. Оба определения фиксируют разные, но одинаково важные качества романа; при этом ни в одной из них не учитывается его мифологический подтекст. Но именно мифотектоника романа опосредованно детерминирует как его монтажную композицию, так и особенности повествования. Как нам представляется, обе названные выше жанровые характеристики не могут полностью отразить специфику романа: с одной стороны, его кинематографичность, с другой стороны, его обращенность к мифу.

Мы предполагаем, что «Манхэттен» следует считать романом-монтажом. Такое определение, с одной стороны, отражает композиционную и повествовательную специфику жанра, с другой стороны,



в большей мере, чем определение «кинематографический роман», концентрирует внимание на «литературности» жанра, на детерминированности монтажной организации текста более глубинными структурами романа. Но подобная гипотеза относительно жанровой природы романа «Манхэттен» требует дальнейшей исследовательской работы, в частности сравнительного сопоставления его с романами, которые предположительно обладают такими же жанровыми особенностями.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Dos Passos J.* Manhattan Transfer. N.Y.: Harper & Brothers, 1926. 404 p. Название романа в статье переведено в соответствии с русским переводом В. Стенича: *Дос Пассос Д.* Манхэттен. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1992. 384 с.

<sup>2</sup> *Сальцина М.Е.* Американский роман 1920–1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 208 с.

<sup>3</sup> См., например: *Зверев А.М.* Американский роман 20-х – 30-х годов. М.: Художественная литература, 1982. С. 179–188; *Colley I.* Dos Passos and the Fiction of Despair. Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1978. P. 62.

<sup>4</sup> *Gelfant B.H.* The American City Novel. Norman: the University of Oklahoma Press, 1954. P. 133–138.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 153–159; *Mizener S.F.* Manhattan Transients. Hicksville, N.Y.: Exposition Press, 1977. P. 23.

<sup>6</sup> *Gelfant B.H.* *Op. cit.* P. 11.

<sup>7</sup> *Goldsmith A.L.* The Modern American Urban Novel: Nature as «Interior Structure». Detroit; Michigan: Wayne State University Press, 1991. 179 p.

<sup>8</sup> *Бернацкая В.И.* Эксперимент в американской прозе 20-х гг. XX в. (У. Фолкнер, Д. Дос Пассос, Г. Стайн): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1976. С. 62–106.

<sup>9</sup> Там же. С. 85.

<sup>10</sup> *Сальцина М.Е.* Указ. соч. С. 172.

<sup>11</sup> Там же. С. 183.

<sup>12</sup> *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / Пер. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280.

<sup>13</sup> *Lubbock P.* The Craft of Fiction. L.: Cape, 1926. 276 p.

<sup>14</sup> *Stanzel F.* Narrative Situations in the Novel: Tom Jones; Moby-Dick; The ambassadors; Ulysses. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1971. 186 p.

<sup>15</sup> *Dos Passos J.* *Op. cit.* P. 124. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

<sup>16</sup> За исключением специально оговоренных случаев, русский перевод выполнен автором статьи.

<sup>17</sup> *Женетт Ж.* Указ. соч. С. 209.

<sup>18</sup> Цитируется перевод В. Стенича (указ. соч.).

<sup>19</sup> *Gelfant В.Н.* Op. cit. P. 160.

<sup>20</sup> Ibid. P. 153; 157; *Mizener S.F.* Op. cit. P. 34; *Бернацкая В.И.* Указ. соч. С. 91.

<sup>21</sup> При использовании термина «хронотоп» мы опираемся на работу: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

<sup>22</sup> При использовании понятий «мотив», «сюжет», «сюжетная схема» мы опираемся на их определение Н.Д. Тамарченко: *Тамарченко Н.Д.* Сюжет; Сюжетная схема // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 258–259.

<sup>23</sup> В скобках при перечислении мотивов указаны соотносящиеся с ними персонажи и страницы эпизодов, в рамках которых реализуется тот или иной мотив.

<sup>24</sup> Мы опираемся на определение понятия «лейтмотив» И.В. Силантьевым: *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 94.

<sup>25</sup> *Wrenn J.H.* John Dos Passos. N.Y.: Twayne Publishers, Inc., 1961. P. 125.

<sup>26</sup> Ibid. P. 124, 128.

<sup>27</sup> Цитируется перевод В. Стенича (указ. соч.).

<sup>28</sup> *Бернацкая В.И.* Указ. соч. С. 90.

<sup>29</sup> Символы воды и огня в романе достаточно полно охарактеризованы в работе: *Mizener S.F.* Op. cit. P. 32–34.

<sup>30</sup> Используя понятие «мифотектоника», мы ориентируемся на терминологию В.И. Тюпы: *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 71–80.

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ЗАГЛАВИЯ  
В ДЕТЕКТИВЕ  
(«Неподходящее занятие для женщины»  
Ф.Д. Джеймс в контексте традиции)<sup>1</sup>

В статье рассматривается соотношение заглавия и основного текста в детективном романе Ф.Д. Джеймс «Неподходящее занятие для женщины», а также связь этого аспекта с особенностями осмысления в этом романе традиций классического детектива.

*Ключевые слова:* детектив, заглавие, традиция, жанр, Ф.Д. Джеймс.

Соотношение заглавия и основного текста произведения приобретает особое значение в беллетристике (в том числе и в криминальной литературе), где название должно быть достаточно броским, чтобы привлечь внимание читателя, и потому нередко становится предметом авторской игры. Рассмотрим с этой точки зрения «криминальный роман»<sup>2</sup> английской писательницы Ф.Д. Джеймс «Неподходящее занятие для женщины» (1972).

Он резко выделяется в ряду других, принадлежащих тому же автору, где сквозным, серийным героем является Адам Дэлглиш, который официально служит в полиции. Основную часть расследования здесь ведет вовсе не Дэлглиш, а молодая женщина, начинающий частный детектив Корделия Грей, которую нанимают для установления причин предполагаемого самоубийства Марка Келлендера. С этой особенностью напрямую связано заглавие произведения: «Неподходящее занятие для женщины».

Здесь совершенно очевидно заложена оценочность действий героини, решившей после смерти своего партнера по детективному агентству самой продолжать дело. В целом это заглавие вполне вписывается в традицию представления «женского начала» в криминальной литературе, которую описывают в своей статье «Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника»

В.Д. и М.А. Черняк: «...писательницы в названиях своих произведений иронически, намеренно сниженно определяют тип главной героини (при этом женщина-сыщик, профессионал или любитель, нередко оказывается умнее и удачливее своих коллег-мужчин): “Куколка для монстра”, “Все девочки любят богатых”, “Золушка из банды”, “Сестрички не промах”, “Леди в камуфляже”, “Женщина-апельсин” и др.»<sup>3</sup>.

В заглавие романа Ф.Д. Джеймс вынесены точные слова двух второстепенных персонажей: хозяйки паба Мейвис и Изабелль, подруги жертвы. Вот как это выглядит в тексте: «Она (Мейвис) спросила:

– Наверное, вы будете подыскивать другую работу? Не можете же вы сами держать агентство на плаву! Это неподходящее занятие для женщины» (20). Те же слова повторяются намного позже в разговоре Изабелль, подруги погибшего юноши, с друзьями, причем на этот раз Корделия не участвует в разговоре, а подслушивает его<sup>4</sup>: «Наконец Изабелль провозгласила:

– Я думаю, это неподходящее занятие для женщины» (116).

Казалось бы, смысл заглавия в данном случае лежит на поверхности: содержание романа направлено как раз на то, чтобы опровергнуть эту сентенцию, вложенную автором в уста персонажей, которые изображаются в нарочито ироничном ключе. Так, о Мейвис (которая, кстати, появляется только в одной сцене, где и произносит эти слова) говорится: «Мейвис меняла наряды трижды в день, прическу – раз в год, улыбку – никогда» (19). С не меньшей иронией описывается Изабелль: «Блондинка, с лицом ангела с картины Боттичелли – нежное, овальное, глупенькое личико» (68).

Однако если ограничиваться этим верхним смысловым пластом<sup>5</sup>, не получает достаточного объяснения тот факт, что автору зачем-то нужно сохранить и фигуру Дэлглиша, который хоть и появляется «во плоти» ближе к концу, незримо сопутствует Корделии на всем протяжении расследования<sup>6</sup>. Корделия постоянно обращается к «урокам» Дэлглиша, с которыми знакома со слов своего старшего партнера Берни, бывшего коллеги главного инспектора.

Так, именно его рекомендациями она руководствуется при осмотре коттеджа, где Марк Келлендер жил в последнее время перед смертью: «Что там говорил Шеф? “Приступая к осмотру здания, ведите себя так, будто вы пришли в деревенскую церковь. Посмотрите, как все выглядит снаружи и изнутри, заключения делайте потом. Спросите себя, что вы увидели, а не что ожидали или надеялись увидеть. Значение имеет только увиденное”» (69). В романе присутствует по крайней мере шесть непосредственных упоминаний метода Дэлглиша, причем в последний раз Дэлглиш в скрытой форме

предлагает Корделии использовать свой совет фактически против него самого. Когда Корделия пытается скрыть правду о гибели сэра Рональда, убившего своего сына Марка и ставшего жертвой мести со стороны его матери, Дэлглиш советует ей не повторять без конца явно выдуманную версию<sup>7</sup>.

Возникает странная двойственность. С одной стороны, Корделия весьма достойным образом ведет расследование, устанавливает сам факт убийства Марка, имя убийцы и мотивы преступления. И это позволяет ей думать, что Дэлглиш считает ее равной себе по профессиональным способностям: «Он относит ее к категории людей, наделенных таким же умом, как и он сам: она вела себя точно так же, как повел бы на ее месте и он» (274). С другой – Корделии не удается, в сущности, переиграть ни самого Дэлглиша, ни преступника. В критические моменты, когда Корделия лицом к лицу сталкивается со смертельной опасностью, она не может обойтись без посторонней помощи: из колодца, куда ее сбросили, героиню вытаскивает мисс Маркленд, хозяйка коттеджа, где жил Марк; в финальном столкновении с сэром Рональдом, когда тот начинает угрожать Корделии, ее спасает мисс Лиминг, застрелившая сэра Рональда.

Ошибается Корделия и относительно того, что «с делом Марка Келлендера покончено раз и навсегда» (265). «Дело» продолжается, поскольку в него вмешивается Дэлглиш, не убежденный инсценированным Корделией самоубийством сэра Рональда: «...впервые ее допрашивал человек, который знает: знает, что она лжет <...> знает, в отчаянии подумала она, все, что только требуется знать» (273). Дэлглиш в конечном счете признает право Корделии на эту ложь, однако правда ему хорошо известна. Догадывается он и о мотивах, по которым Корделия скрывает ее: из «чувства справедливости», поскольку считает справедливой месть мисс Лиминг (не случайно убийство сэра Рональда определяется как «казнь», 226).

Пора задаться вопросом, с чем же связана такая двойственность соотношения заглавия с основным текстом? Почему героиня одновременно получает право на профессиональное самоутверждение и тут же в некотором смысле дискредитируется<sup>8</sup>? Очевидно, ответ следует искать в связи романа Ф.Д. Джеймс с определенной жанровой традицией, зародившейся в недрах того, что называют классическим детективом. К ней, в частности, относятся «Медные буки» А. Конан Дойля и «Спящее убийство» (в другом переводе «Забывтое убийство») А. Кристи. Вкратце перечислим основные структурные особенности, характерные для произведений такого рода.

1) Завязка сюжета-расследования определяется не точно установленным фактом преступления, но лишь подозрением, что оно

было совершено. Его инициатором является героиня, волей обстоятельств ставшая свидетелем каких-то странных событий.

2) При обязательном сохранении серийного героя-сыщика (Холмс, мисс Марпл) часть расследования ведет женщина, оказавшаяся невольным свидетелем преступления (Вайолет Хантер, Гвенда Рид). Однако довести его до конца самостоятельно, без помощи героя-сыщика она все же не может. В определенный момент становится необходимым вмешательство более опытного сыщика.

3) Эта героиня имеет отношение к семье жертвы: либо сама является ее членом (Гвенда), либо работает в качестве компаньонки или гувернантки (Вайолет Хантер).

4) Преступление связано с какой-то семейной тайной: в «Медных буках» – с тем, что отец и мачеха молодой девушки-жертвы противятся ее замужеству, в «Спящем убийстве» – с отношениями в семье Гвенды и загадочным исчезновением ее мачехи.

5) Поэтому действие происходит в особом пространстве – доме «с дурной славой» (старинный загородный дом в «Медных буках»; старый дом, где поселились Гвенда и Джайлс в романе А. Кристи – и где, как оказывается, в далеком прошлом было совершено убийство). В этом проявляется наиболее отчетливая связь с «готической» литературой, но это уже тема для отдельного исследования.

6) Наконец, в произведениях такого типа обязательно присутствие двух точек зрения на события – женщины-свидетеля, частично ведущей расследование (и иницирующей его начало), и серийного героя-сыщика, который в финале расставляет все точки над і.

Многие из перечисленных элементов мы обнаруживаем в романе Ф.Д. Джеймс «Неподходящее занятие для женщины». Здесь присутствуют и семейная тайна (преступление оказывается связанным с тайной происхождения Марка), и даже коттедж с «меланхолическим очарованием старины», отдаленный от другого жилья и ставший местом убийства. Следует также отметить, что в этом романе Ф.Д. Джеймс любовная линия никак не связана с главной героиней, что, в общем-то, не характерно для произведений, которые относят к «женскому детективу» (при всей расплывчатости этого определения)<sup>9</sup>. И все же как не вспомнить в связи с этим сожаление доктора Уотсона по поводу оборвавшегося знакомства Холмса с мисс Хантер в «Медных буках»: «Что же касается мисс Вайолет Хантер, то мой друг Холмс, к крайнему моему неудовольствию, больше не проявлял к ней никакого интереса, поскольку она перестала быть центром занимающей его проблемы...»<sup>10</sup>.

Но важнее всего для нас то, что память о рассмотренной выше жанровой традиции в «Неподходящем занятии для женщины» выражается в одновременном присутствии двух субъектов, ведущих

расследование: женщины и серийного героя-сыщика. Имеет место и взаимодополнительность точек зрения этих героев на происходящие события. До самого финального разговора Дэлглиша и заместителя начальника полиции все события показываются с точки зрения Корделии, что дает читателю возможность постепенно узнавать правду вместе с героиней. Так, личность настоящей матери Марка Келлендера становится известной и Корделии, и читателю только после признания мисс Лиминг. Но эта точка зрения не является единственной, она дополняется тем, что в конце основным субъектом видения становится Дэлглиш, а сама Корделия и проведенное ею расследование – объектом его наблюдения и оценки. Таким образом, они как бы взаимодополняют друг друга, что характерно для рассмотренной нами модели детектива с параллельным расследованием.

Однако при всем этом в романе Ф.Д. Джеймс такая модель реализуется не в «чистом» виде, как она была представлена в произведениях Конан Дойля и А. Кристи, а в трансформированном. Существенные отличия связаны, как представляется, именно с образом Корделии. Прежде всего, она не является ни свидетелем, ни даже потенциальной жертвой; хотя на фоне Дэлглиша она может показаться любителем, расследование связано с ее профессиональной деятельностью частного детектива. Корделия не обращается за помощью к сыщику, как Вайолет или Гвенда, но сама получает заказ на расследование гибели Марка. Более того, в оригинальном названии романа (*An Unsuitable Job for a Woman*) присутствует слово «job», одно из основных значений которого – «работа».

Таким образом, не может идти никакой речи о случайном столкновении героини, ведущей расследование, с криминалом. Это ее работа, и в романе упоминается несколько «дел», которые она расследовала раньше со своим партнером Берни. Предметом изображения здесь является не расследование, которое случайная свидетельница ведет с помощью сыщика, а определенное противостояние двух профессионалов, в ходе которого Корделия пытается доказать свою профессиональную состоятельность и право на «ложь во имя справедливости».

Здесь мы упираемся в пресловутую этическую проблематику, ибо главная причина противостояния Корделии и Дэлглиша касается как раз этической оценки ее действий<sup>11</sup>. Понимая, что доказать преступление сэра Рональда не удастся, и признавая справедливой месть мисс Лиминг (хотя «между ними не было ничего общего, кроме принадлежности к женскому полу», 263), Корделия решает выдать смерть сэра Рональда за самоубийство. Косвенно Дэлглиш признает ее правоту, согласившись отпустить ее и закрыть дело; но

открыто свое согласие с позицией Корделии выражает только в ее отсутствие, в разговоре с коллегой: «Иногда приятно испытать чувство, что некоторым делам лучше остаться нераскрытыми» (285). Очевидно, это связано с тем, что как лицо официальное он не может явно одобрить сокрытие истинных обстоятельств смерти сэра Рональда.

Этот акцент на проблеме правомерности мести преступнику, которого нельзя покарать законным путем, отсылает нас к целому ряду произведений, представляющих еще одну разновидность криминальной литературы. Речь идет, в частности, о таких произведениях, как «Горбун», «Дьяволова нога», «Убийство в Эбби-Грейдж» Конан Дойля; «Убийство в Восточном экспрессе» А. Кристи; «Сломанная шпага» Честертона. Во всех них оказывается, что жертва ранее совершила преступление, а ее гибель – результат свершившегося возмездия. Сыщик вынужден решать вопрос о правомерности этого возмездия и в итоге принимает сторону убийцы-мстителя. Сам факт, что такой сюжет неоднократно воспроизводится в творчестве классиков жанра, говорит о явной актуальности этой проблемы для криминальной литературы<sup>12</sup>.

Получается, что Ф.Д. Джеймс в «Неподходящем занятии для женщины» совмещает две модели, появившиеся в рамках классического детектива, по-своему переосмысливая их: сюжет о женщине-свидетеле и сыщике, каждый из которых ведет свое расследование, и сюжет о мстителе, где жертва на самом деле оказывается преступником. При этом двойственность, заложенная в соотношении заглавия и основного текста, раскрывает жанровые особенности этого произведения и его связь с определенной традицией.

## Примечания

<sup>1</sup> Основу статьи составил доработанный текст доклада, прочитанного на конференции «Феномен заглавия как объект изучения различных гуманитарных наук. Посвящается памяти Галины Владимировны Иванченко» (2–3 апреля 2010 г., Москва, РГГУ).

<sup>2</sup> *Джеймс Ф.Д.* От автора // Джеймс Ф.Д. *Неподходящее занятие для женщины* / Пер. с англ. А.Ю. Кабалкина. М., 2008. С. 5. (Классика). Далее текст романа с указанием страниц цитируется по этому изданию.

<sup>3</sup> *Черняк В.Д., Черняк М.А.* Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // Мир русского слова. 2002. № 1. URL: [http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28\\_298](http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28_298) (дата обращения: 28.03.2010).

<sup>4</sup> О том, что в классическом детективе чрезвычайно важны слежка и подглядывание, пишет Н.Н. Кириленко. См.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и



игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 41–42. Добавим – и подслушивание. В этом аспекте Ф.Д. Джеймс вполне очевидным образом следует традиции.

<sup>5</sup> Именно с таким подходом мы встречаемся в рецензии Кирилла Данилейко на этот роман: «Заглавие романа несет в себе изрядную долю сарказма – по сути, оно применимо к любому из второстепенных женских персонажей, имеющих профессию. Ни у кого из них, начиная новой секретаршей в “Агентстве Прайда” и заканчивая ассистенткой профессора, карьера по-настоящему не сложилась. Тогда как Корделия ремесло свое осваивает твердо, находит разгадку и даже пытается совладать с пистолетом». *Данилейко К.* Девушка и смерть // Книжная витрина. URL: <http://www.top-kniga.ru/kv/review/detail.php?ID=399501> (дата обращения: 18.03.2010).

<sup>6</sup> Кейт Уотсон, которую этот роман интересует в свете гендерной проблематики, отмечает: «Несмотря на то, что Корделия – центральная фигура расследования в тексте, на периферии все время призрачная фигура Адама Дэлглиша, уже признанного детектива Ф.Д. Джеймс, и, я полагаю, патриархальной фигуры, которая воплощает обычаи традиционной семьи в криминальной литературе». См.: *Watson K.* Family Discord: Challenging the Choreography of Crime Fiction // *Crimeculture*. Режим доступа: <http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Winter09/watson.html>, свободный. Данные соответствуют 18.03.2010. Пер. с англ. Н.Н. Кириленко.

<sup>7</sup> «Авторитетное» вмешательство Дэлглиша порой вызывает довольно эмоциональную реакцию у читателей. См., например, отзыв о романе в одном из блогов: «Это почти заставило меня почувствовать, что Джеймс согласилась с названием книги – что она предпочитает отдать голос за мужской детектив, – и у меня остался кислый привкус во рту». *Larkspur.* *Larkspur*literature: literary reviews from a budding critic. 2007. 18 June. URL: <http://larkspurliterature.blogspot.com/2007/06/unsuitable-job-for-woman-p-d-james.html> (дата обращения: 18.04.2010).

<sup>8</sup> Любопытно, что подобный прием был отмечен и в русском «женском детективе». Х. Треппер пишет о романе-расследовании М. Серовой «Кто последний к маньяку?»: «Напряженное ожидание того, как проявится талант героини, возникшее было после первой “демонстрации мастерства”, в третьей фазе действия, то есть собственно фазе расследования, начинает постепенно ослабевать. Создается впечатление, что она задумана как отъявленная дилетантка, заслуживающая лишь насмешки». *Треппер Х.* Филипп Марлоу в шелковых чулках, или Женоненавистничество в русском женском детективе? О фигуре женщины – частного детектива у Марины Серовой / Пер. с нем. А.Я. Ярина // НЛО. 1999. № 40. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/trepper.html> (дата обращения: 21.04.2010). Оставив в стороне вопрос о принадлежности «Неподходящего занятия для женщины» к «женскому детективу» (по справедливому замечанию Х. Треппер, это определение «отнодь не является жанровым»), ограничимся следующим предположением: такая двойствен-

ность изображения героини возможна, но не обязательна в криминальной литературе, где основную часть расследования ведет женщина.

<sup>9</sup> В этом смысле весьма примечательна фраза из статьи И. Гавриковой: «Скорее, женским детективом мы называем сегодня любовный роман с криминальной завязкой, а любовным романом детектив с любовным сюжетом». *Гаврикова И.* Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве // Французская литература XVII–XVIII вв.: Сайт Натальи Пахсарьян. URL: [http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie\\_chteniya/gavrikova.htm](http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm) (дата обращения: 21.04.2010). Текст статьи см. также в сборнике: *Литература XX века: Итоги и перспективы изучения: Материалы Четвертых Андреевских чтений.* М., 2006. С. 51–57.

<sup>10</sup> *Конан Дойль А.* «Медные буки» / Пер. Н. Емельяниковой // *Конан Дойль А.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1966. Т. 1. С. 542.

<sup>11</sup> Ральф С. Вуд отмечает в своей статье, что «требования романа-загадки» не мешают Ф.Д. Джеймс создавать «характеры, которые имеют внутреннюю сложность и глубину». *Wood R.C.* Deep mysteries // *Christian Century.* 2000. Sept 27. URL: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1058/is\\_26\\_117/ai\\_66035547/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1058/is_26_117/ai_66035547/) (дата обращения: 18.04.2010).

<sup>12</sup> По наблюдениям В.Я. Малкиной, проблема мести также является одной из важнейших для готического романа: *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 28–31. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). Это еще одно веское основание для установления глубокой генетической связи криминальной литературы с готической. Проблема существования такой связи требует особого рассмотрения, хотя отдельные попытки затронуть ее уже предпринимались. См., например: *Рычагова А.В.* Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: Дипломная работа / Иркутский государственный университет. Иркутск, 2005.

## НАРРАТИВИЗАЦИЯ НОВЕЙШЕЙ РОССИЙСКОЙ ДРАМЫ

В статье охарактеризован один из векторов трансформации поэтики отечественной драмы – нарративизация. В драматические произведения конца XX – начала XXI в. активно вводится субъект речи и (или) носитель точки зрения, осуществляющий посредническую функцию между вымышленным миром и читателями. Синтетическая природа новейших пьес – совмещение в них конструктивных принципов драмы и эпоса – определяет специфику читательской рецепции этих произведений.

*Ключевые слова:* новейшая драма, нарративизация, эпос, «авторский контекст», повествователь, рассказчик.

Одной из ключевых тенденций в развитии отечественной драмы на рубеже XX–XXI вв., на наш взгляд, является выход за границы тех принципов построения текста и мира, которые рассматривались филологами как конститутивные для этого рода литературы. Многие пьесы современных авторов (жанры которых сочинители определяют формулами «драма / пьеса / монологи в ... действии(ях)») представляют собой синтетическое целое, сочетающее черты драмы и эпоса. Этот феномен можно назвать нарративизацией новейшей драматургии: в своей статье мы охарактеризуем его доминантные черты.

«Первичным» проявлением нарративизации драмы становится акцентированное различие внешней и внутренней точки зрения на мир произведения. В драме носителем внешней точки зрения может быть только автор, манифестируется она в его паратексте. В современных пьесах авторы подчеркивают свое субъективное видение вымышленной действительности и героев. Доминантным вектором здесь становится обобщенность характеристик хронотопа<sup>1</sup> и

персонажей. Например, в произведениях В. Сигарева «Яма» (2002), В. Дурненкова «Вычитание земли» и «Мир молится за меня» (2005), И. Вырыпаева «Сны» (1999) герои именуются авторами в афише и далее по тексту (в ремарках, указаниях на авторство реплик) не как индивиды. Авторы используют не фамилию, имя или прозвище, а называют персонажей по какому-либо признаку – полу и возрасту («Мужчина», «Женщина», «Мальчик», «Девочка»), профессии («Переводчик», «Ведущая»), отношению к другим персонажам («Гость», «Подруга», «Приезжий») и пр. Этот прием абсолютизирован – так обозначаются все герои пьес. Апогеем имперсонализации становятся номинации «Он» и «Она», весьма частотные в современных драмах: их использует Е. Гремина («Колесо фортуны»), В. Сигарев («Любовь у сливного бачка» (2001), «Замочная скважина» (1999)), Н. Коляда («Персидская сирень» (1995)) и др.

В отдельных случаях авторы вводят металитературные комментарии, в которых отмечают обобщенность номинаций героев, и даже пытаются исправить ситуацию. Однако уточняющие характеристики обманчивы в своей конкретности, так как мало в чем помогают прояснить образы героев. В пьесе И. Вырыпаева «Город, где я» ремарка представляет образ персонажа как «стереотипный», понятный читателю, поэтому не требующий детализации: «...входит вор, у него в руках коробка для торта, перевязанная праздничными лентами, одет как обычный вор, в тот же самый костюм»<sup>2</sup>. Но в этом явно авторское лукавство – читателю придется самому домысливать внешний вид персонажа.

Имперсональные номинации радикально не совпадают с образами героев, которые формируются у читателя при восприятии речевых партий персонажей: слова и действия героев представляют их как индивидуумов, каждый из которых обладает своей биографией, характером, системой ценностей и т. д., позволяющими определить его именно как «действующее лицо». Для примера: в пьесе «Замочная скважина» В. Сигарева «Он» – мужчина средних лет, неуспешный в жизни и в отношениях с женщинами, с определенными сексуальными отклонениями и фобиями, возмнивший себя Богом. «Она» – девушка легкого поведения, весьма циничная, прагматичная и отчасти жестокая. Герои воспринимают себя самих и друг друга как конкретных людей. Наиболее яркой экспликацией этого становится то, что в ряде произведений персонажи называют друг друга не так, как указано в афише, а по именам<sup>3</sup>.

Имперсональные авторские номинации предлагают увидеть персонажей как воплощение той или иной человеческой сущности («психотипа» или доминантной в нем мечты, черты характера, комплекса, фобии и т. д.): поиска органичного существования, к

которому стремится «Он» в первой части пьесы Е. Греминой «Колесо фортуны», – и желания комфорта, достатка, которым обуреваема «Она»; гиперболизированного самомнения, определяющего «Его» мировоззрение в пьесе «Замочная скважина» В. Сигарева, – и ограниченного здравомыслия «Ее»; жажды подглядеть чужие жизни, испытываемой «Им», – и «Ее» стремления представить свое существование лучше, чем она есть, за чем стоит желание персонажей быть любимым/ой в драме Н. Коляды «Персидская сирень» и т. д.

Напрашивается сходная трактовка и авторских характеристик хронотопа. Например, начальные фрагменты пьесы Е. Греминой «Колесо фортуны» озаглавливаются автором «Ночь», «Вечер»: такие номинации формируют метафизическое восприятие времени. Ночь – как период погружения в авторорефлексивный транс, вечер – время усталости, семейных ссор, когда открывается истинное, негативное, отношение героев друг к другу. Тем самым драма Е. Греминой и другие названные произведения представляют собой изображение вечных, неизбывных состояний неких человеческих сущностей.

Авторская точка зрения на изображенный мир позволяет сократить афишу: в пьесе В. Сигарева «Пластин» (2000) персонажей более двух десятков, среди которых как минимум четверо претендуют на статус главных героев. Однако в афише указаны лишь «Максим», «Она», а остальные обозначены номинацией «Другие». Действие пьесы насыщено событиями: показываются многообразные проявления «гносной расейской действительности», которые обрушиваются на подростка Максима<sup>4</sup>. В череде происшествий образ и события, связанные с «Ней» (девочкой, любовь Максима к которой становится светлой альтернативой окружающей его «грязи»), занимают далеко не доминантное положение. Но внешняя точка зрения смещает акценты именно на эту сюжетную линию: трансформация образа возлюбленной «в стиле Достоевского» из «легкой, воздушной, неземной»<sup>5</sup> девушки в капризную и развратную<sup>6</sup> определяет невозможность героя жить далее, хотя по сюжету он гибнет совершенно по иной причине.

Акцентирование внешней точки зрения на мир произведения приводит к тому, что драматургический принцип художественного завершения (связанный с осуществлением этого процесса посредством взаимодействия нескольких сознаний героев как субъектов речи и действия) дополняется альтернативным механизмом, когда формирование образа действительности определяется одним доминантным сознанием. Возникает то, что М.М. Бахтин назвал «авторским контекстом»<sup>7</sup>: этот контекст, как мы видим, становится

«высшей и последней ... смысловой инстанцией»<sup>8</sup>, что приближает произведения к эпосу.

Фронтальным способом манифестации авторского контекста становится введение «голоса»: тематика и стилистика авторского слова позволяет представить его адресанта как вполне определенную личность со своими пристрастиями, ценностями, комплексами и т. д. На это работает композиционная организация текста, как в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича», где инверсии и лексические повторы создают интонационный рисунок фраз в ремарке: «Обломов посмотрел на него с грустью. Вздохнул и полез снова под стол. И угол скатерти за собой опустил»<sup>9</sup>. Чаще же в речевой партии автора появляется «я» («мы»), как в вышеуказанной драме или пьесе В. Дурненкова «Три действия по четырем картинам» (2003), с позиции которого излагаются суждения на различные темы, даются субъективные оценки изображаемому<sup>10</sup>, вводятся металитературные комментарии<sup>11</sup>.

В силу этого автор функционально приближается к эпическому нарратору, что подтверждается формальными особенностями его речи. Эмблемным признаком нарративизации становится переход от настоящего грамматического времени к повествовательному прошедшему. В пьесе М. Угарова подобный сдвиг осуществляется уже во второй ремарке: «И только тут он замечает, что в комнате никого. Аркадий вздохнул с облегчением, рассмеялся. Поставил саквояж на пол, подтащил стул и сел»<sup>12</sup>. Появляется возможность включить в авторский паратекст иные композиционные формы речи, традиционно драме недоступные: в пьесе В. Дурненкова «Ручейник» в одной из ремарок изложен сон героя.

Принципиально важным признаком нарративизации драмы становится то, что речь автора и речевая активность героев взаимориентированы друг на друга, что М.М. Бахтин считал ключевой особенностью субъектной организации эпического произведения. В пьесе «Ручейник» сон Андрея, одного из главных героев, связан с заключительной сценой. Во сне появляется образ отца персонажа, что позволяет видеть за обобщенными номинациями «Мужчина» и «Мальчик» в финале произведения Андрея и его родителя; во сне представлен образ мирового древа, повторяющийся в последней сцене. При всем том, что в описании сна ощутима авторская ирония<sup>13</sup>, ремарка становится концептуально значимым элементом текста: в ней изображается единение героя с отцом, а тем самым принятие его жизненной философии. Общение с иными персонажами, составляющее сюжет пьесы, подобный итог не обеспечило: «духовный учитель» Илья Сергеевич не помогает Андрею преодолеть его мировоззренческий кризис. Тем самым только в соотношении с ре-

маркой последняя сцена формирует представление о разрешении конфликта в сознании героя<sup>14</sup>.

Построение слова автора как высказывания конкретного субъекта речи позволяет приблизить его к миру произведения, представив как «свидетеля», причастного к событиям, происходящим в произведении. Демонстративно это реализовано в пьесе Н. Коляды «Персидская сирень»: открывающая это произведение ремарка позиционирует субъекта речи, озвучивающего ее, как находящегося в том же хронотопе, что и персонажи<sup>15</sup>. При этом адресованы слова автора не героям, а некоему «слушателю», близкому по мировоззрению говорящему, способному понять его язык.

Данный прием апробирован еще А.П. Чеховым, но современные драматурги развивают художественные возможности субъективизации ремарок качественно: они передают право голоса персонажам, делая ремарки частью их речевых партий. Где-то, как, например, в пьесе В. Сигарева «Замочная скважина», подобная трансформация лишь намечена: пьесу открывает большой фрагмент о том, что «Бог – это Мужчина». Такова личная позиция говорящего: «Мне кажется, что это так. ... Почему? Не знаю»<sup>16</sup>. В этом фрагменте ведется диалог с воображаемым оппонентом (коим должен стать читатель), отстаивается частная правда. Не указано, что это произносит герой, следовательно, логика мотивирует нас приписать эти слова автору и считать начальной ремаркой. Однако отраженная в них позиция целиком и полностью совпадает с точкой зрения героя, является идеей фикс в его воспаленном мозгу. Оригинальность суждений, безапелляционность утверждений, манера отстаивать их яростно – все это очень похоже на речевое поведение героя. Подобные мысли<sup>17</sup> и провокации воображаемого слушателя (то есть читателя) на развитие диалога есть и в других ремарках<sup>18</sup>, в то же время ремарки выполняют свою традиционную функцию – в них дается абрис мира, характеристика действий, мимики персонажей и пр. В итоге признать однозначно принадлежность этих слов автору или герою невозможно – игровая дихотомия потенциальных субъектов речи сохраняется во всех ремарках.

В других произведениях, как в пьесе И. Вырыпаева «Июль» (2006) или Н. Ворожбит «Галко-моталко» (2002), фронтально манифестируется, что озвучивание ремарок входит в компетенцию персонажа. В драме «Галко-моталко» ремарки представлены как рассказ героини о времени, проведенном в спортивном интернате. В «Июле» ремарки выделяются в репликах героя как особая композиционная форма речи<sup>19</sup>.

Персонажи получают возможность дистанцироваться от изображенного мира, взглянуть на него (в том числе на себя самого) с

метапозиции. Адресованы эти слова героя, как и прочие, «своему» слушателю, способному адекватно его понять, изложены они органичным для персонажа языком, почему стилистически ремарки не отличаются от иных фраз персонажа.

Обретение подобной компетенции персонажами драмы мотивирует провести аналогии с эпосом: перед нами фигура, функционально эквивалентная рассказчику.

Отмеченные нами трансформации субъектной и объектной организации произведений позволяют говорить о нарративизации драмы, то есть о внедрении в нее художественных принципов эпоса. Все это определяет гетерогенный характер читательской рецепции произведений. Иллюзия развития событий на глазах читателя не исчезает, но перестает быть тотальной. Она дополняется восприятием мира произведения как изображенного, в котором события происходили ранее и о которых не рассказывается. Эти два механизма конкурируют друг с другом, сменяясь с большей или меньшей периодичностью, что приводит к колебательному характеру читательской рецепции – от погружения в мир произведения к дистанцированию от него и наоборот.

## Примечания

<sup>1</sup> Например, в первой части пьесы В. Дурненкова «Мир молится за меня» место действия описано лаконично: «Квартира, из которой совсем недавно выехали жильцы...» (*Дурненков В. Мир молится за меня* [Электронные данные] // Либрусек. [М., 2010] URL: <http://lib.rus.ec/b/115512/read> (дата обращения 29.10.2010)).

<sup>2</sup> *Вырятаев И. Город, где я* [Электронные данные]. [М., 2010] URL: <http://lib.rus.ec/b/119178> (дата обращения 29.10.2010).

<sup>3</sup> «О н а. Так вы – Виталий Петров? Муж вас по-другому описывал. Г о с т ь. Я сильно изменился. <...> Это вообще квартира Андрея Сидорова?»

О н а. Да. Я – Галина Сидорова.

Г о с т ь. Странно. Я прямо скажу – не верю, чтобы у Андрея была такая жена!

О н а. Какая это?»

(*Гремина Е.А. Колесо фортуны* [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/fortuna.html> (дата обращения 29.10.2010)).



<sup>4</sup> Жестокость и грубость окружающих, избивание Максима ради развлечения, травля его завучем в школе, суицид друга, изнасилование и прочее, заканчивающиеся убийством героя.

<sup>5</sup> *Сигарев В.В.* Пластилин [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html> (дата обращения 29.10.2010).

<sup>6</sup> Финальный образ героини напоминает образ девочки из сна Свидригайлова, толкнувшего героя на самоубийство: «У подъезда стоит ОНА. Задрала голову кверху. У НЕЁ на ногах белые босоножки на каблукке. <Капризное поведение девочки на рынке, когда она требует купить ей эти босоножки, становится началом распада ее идеального образа в пьесе. – В. III.> ОНА демонстрирует их Максиму. Улыбается. Беззвучно смеется. Показывает язык. Приподнимает платье и гладит себя по ноге. Проводит рукой между ног, по груди. Извивается. Снова смеётся. Потом вдруг разворачивается и убегает» (*Сигарев В.В.* Пластилин).

<sup>7</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 320.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Угаров М.* Смерть Ильи Ильича [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://lib.rus.ec/b/109310> (дата обращения 29.10.2010).

<sup>10</sup> «Русская живопись для меня явление грустное и серое. Раскисшие дороги, села, овраги, пригорки, осины, над которыми раскинулось хмурое татарское небо – все это вызывает во мне тоску и депрессию. А увидев на холсте торчащий из снега мокрый черный ствол дерева, нестерпимо хочется выпить, чтоб хоть как-то изолировать себя от этой сосущей сердце неприглядной, замусоленной картинки, которую уже никак не возможно перекрасить. Впрочем, я немного о другом» (*Дурненков В.Е.* Три действия по четырем картинам [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://lib.rus.ec/b/115516/read> (дата обращения 29.10.2010)).

<sup>11</sup> «На диване лежит Обломов. На нем халат (который мы не успели описать в первой сцене)» (*Угаров М.* Указ. соч.).

<sup>12</sup> *Угаров М.* Указ. соч.

Непоследовательное употребление грамматического прошедшего и настоящего времени в ремарках наблюдается и далее по тексту регулярно.

<sup>13</sup> На наш взгляд, образ мирового древа представлен нарочито; Андрей ждет рождения отца, то есть произошла рокировка старшего и младшего персонажей, выливание воды после первого купания отца под корни мирового древа излишне педалирует мифологические мотивы в сне, наконец, знаковая предметная деталь – образ Набокова, под которым лежит новорожденный. Все это не позволяет воспринимать содержание ремарки однозначно серьезно.

<sup>14</sup> Деталь, которая подтверждает такую интерпретацию последней сцены, – напеваемая отцом песня «Пора в путь-дорогу», которая является любимой и Ильей Сергеевичем. Несмотря на мифопоэтические мотивы, отмеченные выше, сложно видеть в этом синкретизм образов отца и «духовного учителя».

Корректнее будет лишь оговорка, что песня сигнализирует о том, что Мужчина (отец) приобщает Мальчика (Андрея) к некой истине – в отличие от Ильи Сергеевича.

<sup>15</sup> «Почтовое отделение. Мое. Номер двадцать шесть. Маленькая комнатка. В одной из стен дверь на замке, а рядом – окно выдачи почты, которое тоже на замке <...> Ниже на двери кто-то слово матерное написал углем или губной помадой, а рядом рожу с языком не нарисовали – выпарапали гвоздиком, теперь будет – пока не закрасят. Между дверью и окном доставки стоит стол двухтумбовый, старый, на котором два цветка в горшках ... В горшки сигареты тушили, торчат окурки – много. Ну, Расея, одним словом, у нас это дело-то происходит, не где-то там. <...> Остальные три стены комнаты в ящиках, из которых торчат газеты и журналы. <...> У стола сидит **Она**. Старательно макает в чернильницу ручку, что-то пишет на обрывке бумажки. <...> Входная дверь в почтовое отделение отворилась, с улицы влетело несколько грязных желтых листьев и вошел **Он**. На нем куртка, сшитая из старых джинсов» (*Коляда Н.В.* Персидская сирень [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://www.theatre.ru/drama/koljada/siren.html> (дата обращения 29.10.2010)).

<sup>16</sup> *Сигарев В.В.* Замочная скважина [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://vsigarev.ru/doc/zskva.html> (дата обращения 29.10.2010).

<sup>17</sup> «Скрипят половицы. Стонут доски. Поют гвозди, забитые в древнее ссохшееся дерево. Но они поют о чем-то своем. Им нет дела до человека, который, припав глазом к замочной скважине, притулился возле двери. Им нет никакого дела до этого странного человека с его сумасшедшими мечтами или фантазиями, если угодно. Они живут своей неторопливой однообразной жизнью и лишь изредка думают о том, кто наступает на них. Они считают его Богом» (*Сигарев В.В.* Замочная скважина). Снисходительное допущение сумасшествия героя, выраженное в словах «если угодно», а также последний тезис в процитированном фрагменте позволяют утверждать, что так о себе в 3-м лице мог говорить сам персонаж.

<sup>18</sup> «На ней короткая юбка, чулки в сеточку, мохнатая кофта. В чём он – не имеет большого значения. Вот что на вас сейчас? Пускай на нем будет то же самое – так даже забавнее» (*Сигарев В.В.* Замочная скважина).

<sup>19</sup> «Ремарка»

На сцене, представляющей из себя обычную ледовую арену, появляется Жанна (из моего детства) М., и это точно она, потому что я умираю, умираю, а она скользит и скользит по льду, моя Жанна М. Действие пьесы на секунду останавливается и снова продолжается спустя секунду. И мы: Жанна М., я и все остальное, все мы скользим по ледовой арене, по кругу, – а под ногами у нас лед и прочный лед, лед и очень прочный лед, вот и все» (*Вырытаев И.А.* Июль [Электронные данные]. [М., 2010]. URL: <http://lib.rus.ec/b/119179/read> (дата обращения 29.10.2010)).

## ПОЛИТИКА В ИТАЛЬЯНСКОЙ ПРОПОВЕДИ XIV–XV вв.

В статье анализируется итальянская средневековая проповедь XIV–XV вв. с точки зрения отражения в ней политической действительности. Постепенное проникновение в проповедь жизни эпохи в ее конкретных общественных проявлениях соответствует эволюции самого литературного жанра от регламентированной средневековой «ученой» проповеди, построенной по определенным образцам, к более свободной предренессансной проповеди, рассчитанной на широкую аудиторию. Этот процесс показан на примере творчества трех наиболее крупных итальянских проповедников – Джордано да Пиза, Бернардино да Сиена и Джироламо Савонаролы.

*Ключевые слова:* Средние века, литература Италии, жанр проповеди, религиозная литература, средневековая поэтика, Джордано да Пиза, Бернардино да Сиена, Джироламо Савонарола.

На ранних этапах своего развития средневековая проповедь представляла собой толкование отрывка из Священного Писания, чаще всего читаемых за Литургией Евангелия или Посланий. Она могла быть основана и на ветхозаветных текстах; в любом случае, ее экзегетический характер был определяющим. Первоначально в проповеди рассматривался весь отрывок целиком, интерпретировалась каждая фраза. Этот тип проповеди позже стал называться «древним» (*sermo antiquus*) в противопоставление «современной» проповеди (*sermo modernus*), выделявшей один стих из отрывка, так называемую тему, и интерпретировавшей только его; такие проповеди назывались также тематическими, время их расцвета приходится на XII–XIV вв. В Священном Писании рекомендовалось выявлять буквальный и духовный смыслы; последний подразделялся, в свою

очередь, на аллегорический, нравственный, анагогический смыслы. Кроме того, существовал целый набор указаний относительно приемов построения проповеди, часто весьма детально разработанных и зафиксированных в многочисленных *Artes praedicandi*, пособиях по искусству сочинения проповедей. Нередко построение проповеди по этим правилам превращалось в самоцель, становилось едва ли не формальным упражнением в ущерб содержательной стороне, что неоднократно отмечали и сами авторы *Artes praedicandi* (Алан Лилльский, Томас Уэлльский и другие)<sup>1</sup>, вспоминая прежние проповеди, следовавшие не внешним предписаниям, а внушениям Святого Духа.

Выявление нравственного смысла текста Священного Писания предполагало анализ грехов, в первую очередь наиболее характерных для собравшейся аудитории. Проповедники обращались к рассмотрению современной им жизни, и здесь политика была одной из сфер, поставлявшей немалое количество примеров греховных склонностей и стремлений. Но, как мы увидим, лишь очень постепенно политика как таковая войдет в проповедь, а обличение общечеловеческих грехов перерастет в политическую инвективу. Отметим, что во Франции ситуация была иной: там существовало немало придворных проповедников, политически ангажированных в силу своего положения (ср. Лорана де ла Фэ, страстного приверженца Карла V, или Пьера О-Беф, убежденного сторонника Иоанна Бесстрашного и духовника Изабеллы Баварской). Известно, что французские короли нередко использовали проповедников как рупор своих идей: так, Иоанн Добрый распространял свои постановления в народе через проповедников, а Филипп Красивый использовал их в своей борьбе против папы Бонифация VIII<sup>2</sup>. В Италии процесс проникновения политики в проповедь был связан с эволюцией средневековой проповеди от «ученой», произносимой для богословски подготовленных слушателей – клириков и студентов богословских факультетов, к «народной», ориентированной на широкую аудиторию, как правило, городскую.

Начало проповеди на итальянском, народном языке (вольгаре) связано с именем доминиканского монаха Джордано да Пиза (1260–1311). До него проповеди читались в основном на латыни и уже по этой причине были доступны далеко не всем. Те же странствующие проповедники, доминиканцы и францисканцы в первую очередь, которые обращались к своим слушателям на родном языке, произносили импровизированные проповеди (их описание мы находим, к примеру, в «Цветочках св. Франциска Ассизского»), которые не записывались и, соответственно, не дошли до нас. Удивительным образом не сохранилось ни одной проповеди Доминика,

а от Франциска, помимо нескольких латинских образцов, остались лишь описания его проповедей на вольгаре. Таким образом, Джордано да Пиза считается первым, кто приобщил широкую аудиторию к богатству средневековой богословской мысли и христианской нравственности, преподанной в доступном для восприятия виде и на родном языке.

Политика как таковая не интересует Джордано, его задача катехитическая – распространить христианское учение среди довольно невежественной в нравственном отношении публики, а также научить ее этике личного и общественного поведения. В своих проповедях Джордано упоминает самые разные профессиональные категории слушателей (и, как правило, не просто упоминает, а говорит о связи их профессиональной деятельности с христианской нравственностью): судей и адвокатов, врачей, ремесленников (например, представителей цеха шерстянщиков), купцов, ростовщиков, а также мошенников, жонглеров, проституток<sup>3</sup>. И всех их он стремится сделать единым христианским обществом, своеобразным «градом Божиим», одним телом, глава которого Христос. Христианская идея единства – «Да будут все едино: как Отец, и Сын, и Дух Святой едино суть» (Ин XVII, 21–22) – приобретает у Джордано общественный характер, трактуется в смысле взаимопомощи членов одной коммуны.

*Come è bella cosa la cittade bene ordinata, ove sono le molte arti, e catuna per sé, e sono comuni tutte le arti; troppo è grande bellezza; perocché non ci ha arte nulla, che non sia utile; il calzolaio è utile a tutta la cittade, ch'egli calza; il fornaio è utile e necessario, che ti cuoce il pane; il sartore altresì; il cavaliere è utile a tutta la cittade, ché la difende; sicché il bene del calzolaio è del cavaliere, e quello del cavaliere è del calzolaio; ed ancora è più d'altrui l'opera e l'arte sua, che di sé<sup>4</sup> (Сколько прекрасен хорошо устроенный город со множеством цехов, каждый из них сам по себе и все они вместе; большая в этом красота, потому что нет ни одного цеха, который не был бы полезным; сапожник полезен всему городу, который он обувает; булочник полезен и необходим, он печет тебе хлеб; так же и портной; рыцарь полезен всему городу, потому что он защищает его; поэтому благо сапожника есть и благо рыцаря, а благо рыцаря есть и благо сапожника; его дело и ремесло более принадлежит другим, чем ему самому).*

В той же перспективе трактует Джордано и тему мести. Распространенная и едва ли не узаконенная практика мстить своим политическим врагам подвергается резкой критике проповедника, ратующего за единство, понимаемое и как христианский идеал, и как аристотелевско-томистское «общественное благо» (*bene comune*);

при этом конкретные политические обстоятельства его совсем не интересуют.

Or noi avemo trovati uomini, che sono di parte Guelfi e Ghibellini, che vorrebbe volentieri, se potesse, a un tratto uccidere tutti gli uomini dell'altra parte: tutti gli ucciderebbe a un tratto se potesse. Or che mente pessima è questa? Or è mente di nullo demonio più pessima? Più pessimi sono, che demonj. Che peccato è questo di costui? Quanti peccati avrà colui, che sarà stato talotta dieci anni e più in odio del nemici suo, che non ha pensato altro, né di né notte, se non com'egli l'uccida: e sarà stato in quest'odio molto tempo. Quanta colpa hae costui! Quanta pena hae meritato il cattivo! Tutta la vita sua è peccato<sup>5</sup> (Мы встречали людей из партий гвельфов и гибеллинов, которые охотно убили бы, если бы имели возможность, людей из другой партии: всех бы разом убили, если бы могли. Что за ужасное намерение? Бывает ли бесовское намерение хуже? Сколько грехов у того, кто в течение десяти лет и более ненавидит своего врага, так что не думает ни о чем другом, ни днем ни ночью, как только бы убить его: и в такой ненависти он пребывает длительное время. Какова же его вина! Какое наказание заработал этот злой человек! Вся его жизнь – грех).

Вспомним, что и Данте помещает сеятелей гражданских раздоров в девятую щель восьмого круга ада, то есть довольно глубоко. Месть, согласно Джордано, нужно передать в руки властей или в Божии, так как человек может ошибаться, а в ярости ответить на слово ударом ножа. Джордано клеймит пороки, препятствующие мирному сосуществованию людей, вносящие разлад и разделение в общество: таковы гордость, жажда власти и обогащения, стремление к почестям и славе. Он неустанно призывает к прощению врагов и примирению, одновременно указывая на пользу для души враждующих и на общественное благо.

E però amando il nemico è segno di somma perfezione e di grande amore. L'altro prode e merito si è ch'aiuta la comunitade e 'l bene comune. Più è da amare il bene ch'è comune a tutti, che quello ch'è pur speciale d'alcuno. Questo comandamento è un bene comune di tutti: in su la nave sono le genti tutte concordate e non ci ha discordia, però ch'è mistieri che catuno aiuti, che se la nave andasse male, tutti perirebbono<sup>6</sup> (Любовь к врагам – это знак высшего совершенства и великой любви. Другая польза и заслуга заключается в том, что она помогает коммуне и общественному благу. Следует более любить благо, общее для всех, чем то, которое касается кого-то одного. Эта заповедь является благом, общим для всех: на корабле все люди пребывают в согласии и нет там разногласий, ибо подобает, чтобы каждый помогал, ведь если с кораблем случится беда, погибнут все).

Словом, политика входит в проповеди Джордано да Пиза весьма опосредованно, общественные нестроения слабым отголоском звучат в его выступлениях.

С течением времени политические проблемы начинают все более настойчиво проникать в проповедь, а проповедников призывают на помощь в качестве миротворцев. Так, в 1427 г. папа римский Мартин V, бывший епископ Сиены кардинал Антонио Казини и правительство Сиены приглашают известного проповедника Бернардино да Сиена прочитать цикл проповедей в родном городе с целью примирения враждующих горожан. Надо сказать, что история Сиены представляет собой вереницу непрекращающихся столкновений между разными партиями («*monti*»), которых в Сиене насчитывалось пять и которые были абсолютно неспособны к мирному сосуществованию. Это периодически приводило к смене городского совета и изгнанию части горожан. Порой враждующие стороны использовали в своих интересах внешние силы, что сопровождалось восстанием в городе и гражданскими распрями. И во многих других городах ситуация была не лучше. Бернардино да Сиена незамедлительно прибыл на помощь и в течение сорока пяти дней увещевал своих сограждан в проповедях, а также отдельно выступил перед членами правительства. Результатом его деятельности стало решение правительства установить «мир и единство» («*pacem et unione[m]*»). В 1444 г. брат Бернардино по ордену Джакомо делле Марке помог установить гражданский мир в Терни. Своими проповедями он подготовил горожан к примирению, одновременно он участвовал в заседаниях городского совета, где обсуждались конкретные шаги по примирению враждующих сторон; кроме того, он создал широкую сеть так называемых «миротворцев» («*pacieri*»), которые должны были вести агитацию среди разных слоев населения. Известно также, что ранее он сам выступал в роли такого «миротворца» в Риети. Другой францисканский проповедник Альберто да Сартеано в 1438 г. был призван для установления мира в Брешию, где в 1422 г. уже примирял горожан Бернардино. Известно, что францисканец Роберто Караччоло да Лечче прибегал в своей миротворческой деятельности не только к проповедям, переговорам, избранию «миротворцев» из числа горожан, но и к наглядным способам воздействия на слушателей: проповедуя мир, он выставлял перед аудиторией распятие, и люди, зажженные пламенными призывами проповедника, оглашали площадь воплями к Богу о милосердии и помощи<sup>7</sup>.

Однако, несмотря на прямое участие проповедников в миротворческом процессе, в самих проповедях политика, хоть и становится частой темой, трактуется весьма осторожно и абстрактно. Ярким примером служат проповеди Бернардино да Сиена. Талант-

ливый проповедник, уже современниками воспринимаемый как новатор, Бернардино существенно трансформировал традиционную проповедь, еще более приспособив ее к нуждам слушателей. Он значительно упростил ее формальную структуру (не отказываясь при этом от схоластических образцов, предлагаемых в *Artes praedicandi*), а также расширил ее содержательные рамки: если ранее проповедь ориентировалась, как правило, на евангельскую «тему», то Бернардино заявил, что проповедовать Евангелие значит говорить о насущных проблемах, о том, что может принести пользу душе; он сам выбирал те цитаты из Священного Писания, которые подходили к рассматриваемой им проблеме.

Касаюсь в своих проповедях политики, Бернардино продолжает оставаться проповедником и не становится политиком. Он никогда не дает конкретных политических советов, все его рекомендации, касающиеся политических ситуаций, лежат в сфере нравственности. Участвуя в процессе примирения враждующих партий, он добивается, прежде всего, умирения сердец, водворения мира в душах горожан, а уже как следствие этого – в самом городе. Кроме того, несмотря на видимый успех своей миротворческой деятельности, Бернардино не обольщается относительно долговечности этого мира и своих возможностей решительным образом повлиять на закоренелых политических врагов.

*Pazzarone, che per tal pazzia egli rompe il capo a sé e anco a tutti i suoi! Che per certo se io fussi imperadore... Doh! Io so' bene ... ma elli mi manca la bacchetta. Oh! Io li farei da questo peccato levare<sup>8</sup> (Безумец тот, кто из-за такого безумия готов расшибить голову себя, а также всем своим! Если бы я был императором... Ух! я бы хорошо... но у меня нет волшебной палочки. О, я заставил бы их отвернуться от этого греха).*

В другом месте он говорит о необходимости постепенного и продолжительного воздействия на слушателей.

*E però dico, che uno che subito comincia con uno fervore grandissimo a far bene, e mettesi a ogni gran fatto per amor di Cristo; e un altro comincia a fare bene, a poco a poco va crescendo di bene in meglio; io ho più fede in costui che va a poco a poco, a passo a passo di bene in meglio, che in colui che subito saltò in ogni gran fatto<sup>9</sup> (Говорю вам, что один начинает делать доброе дело сразу же и с великим рвением, и из любви к Христу вмешивается в любое большое дело; а другой начинает делать доброе дело, потихоньку возрастая от хорошего к лучшему; я больше доверяю тому, кто действует постепенно, шаг за шагом переходя от хорошего к лучшему, чем тому, кто сразу же взялся за большое дело).*



Бернардино пытается убедить сиенцев в преимуществах мира, дарующего горожанам покой, материальное благополучие, а также Царство Небесное («se così sarete rapacificati insieme, voi arete la pace qui in terra, e di là l'arete poi in gloria»<sup>10</sup>), и не скупится на угрозы в случае упорства во вражде: сиенцы утратят материальные блага, их город будет разорен, жены и дочери подвергнуты насилию, дети убиты, отец станет врагом сыну, сын – отцу, брат брату<sup>11</sup>. В целом спокойный и уравновешенный в своих суждениях, Бернардино становится резким и бескомпромиссным, когда речь заходит о приверженцах разных партий. Он пытается внушить своей аудитории, что раздоры ведут к гибели.

Chi consente d'essere di parte o ghibellino o guelfo, s'elli muore con quella parte, perduto è. Sicondo. Chi confessa colla bocca d'essere o guelfo o ghibellino, e con essa parte muore, dannato è. Terzo. Chi con operazione ha tenuto e tiene parte o guelfa o ghibellina, a casa del diavolo va, se così muore<sup>12</sup> (Кто принадлежит к партии гибеллинов или гвельфов, и умрет, находясь в этой партии, он погиб. Второе. Кто исповедует устами свою принадлежность к гвельфам или гибеллинам, и умрет, принадлежа этой партии, тот осужден. Третье. Кто делом принадлежал или принадлежит гвельфской или гибеллинской партии, отправится к дьяволу, если умрет в таком состоянии).

Он буквально заклинает прекратить распри, простить друг друга, научиться любить, а не ненавидеть ближнего.

E però a tutti voi dico: non allargate le vostre mani a opera di sangue; non allargate, ma più tosto perdonate, perdonate! O, a chi dico io, perdonate? Io dico a te – A chi? – A te. A chi dico io? A colui e a colui e a colui. A chi? – A quello e a quell'altro, e non voliate succhiare el sangue l'uno dell'altro. Non fate contra al comandamento, cioè ognuno ami el prossimo. E chi è il prossimo? Tutti siamo prossimi l'uno dell'altro<sup>13</sup> (Всем вам говорю: не поднимайте рук ваших на кровавые дела; не поднимайте, но скорее прощайте, прощайте! О, кому говорю я «прощайте»? Я говорю тебе. – Кому? – Тебе. Кому говорю я это? Ему и ему, и ему. Кому? – Этому и тому, и еще тому. Кому? – Тому и другому, не пейте кровь друг у друга. Не нарушайте заповеди, т. е. чтобы каждый любил ближнего. А кто есть ближний? Мы все ближние друг другу).

Бернардино видит причину политических разделений в глупости («безумие» – так обозначает проповедник чаще всего это явление), злобе, взаимной ненависти. Он предостерегает сиенцев от мести и с ужасом рассказывает им, что слышал о матерях, влагающих в руки своих маленьких сыновей копья, чтобы те отомстили за отцов.

Он отдельно обращается к женщинам, призывая их помочь примирить своих мужей и удержать их от необдуманных действий. Он приводит в пример города, где нет политических разделений (Венеция) или где удалось установить мир (Крема); умоляет внять его словам. При этом главным остается душевный мир, чистота помыслов. В конкретные обстоятельства политических разногласий Бернардино принципиально не вникает, считая их несущественными по сравнению с заповедью о любви к ближнему. В этом отношении характерен пример, который он приводит в одной из своих миротворческих проповедей<sup>14</sup>: сиенские изгнанники встречаются по дороге в Пизу почитавшегося святым сиенского францисканца Пьера Петтинайо и спрашивают его, когда они вновь вернутся в родной город, ожидая от него пророчества. Он же отвечает им, что они вернутся, когда очистятся от своих грехов, а грехи противоположной партии умножатся; но они вновь будут изгнаны, предостерегает их святой, если вернутся к своим грехам. Политический конфликт рассматривается в нравственной перспективе.

Такая позиция характерна не только для Бернардино. Его современник доминиканец Дж. Доминичи, хотя и позволяет себе более резкие обличения и прямые выпады в адрес правителей Флоренции, былую славу и величие которой он весьма ценит –

*O riguarda, come sono fatti i principi tuoi, co loro che sono posti al governo degli altri, poni mente come sono fedeli della republica! E si sono accompagnati co' ladri a rubare; et non che guardi, ma dicie: va, ruba, none avere paura, ch'io me ne starò teco a parte e aiuterotti, per empiermi la borsa <...> E sono lupi et non principi! La loro intenzione è spargere sangue giusto! Ladri! Et none altrimenti fatto il popolo che principi»<sup>15</sup> (Посмотри, каковы твои правители, те, кто поставлен править другими, подумай, верны ли они республике! Они окружены грабителями; и они не то что смотрят на это, но говорят: иди, кради, не бойся, я буду рядом с тобой и помогу тебе, чтобы и мне наполнить кошель <...> Это волки, а не правители! Их намерение – проливать праведную кровь! Грабители! И народ такой же, как и правители)*

– тем не менее действует в том же ключе: главное – исправление пороков, искоренение грехов, душевный мир, когда это будет достигнуто, будут решены и политические проблемы. Как мы видим, в первой половине XV в. проповедничество становится, пользуясь выражением Эрве Мартена, «социально признанной профессией»<sup>16</sup>, однако сами проповедники предпочитают не углубляться в политику как таковую, ограничиваясь нравственной оценкой тех или иных событий. Только в конце века проповедник и политик максимально сближаются в фигуре Джироламо Савонаролы.

Монах-доминиканец, настоятель флорентийского монастыря Сан-Марко, Савонарола сумел стать фактическим правителем Флоренции, человеком, определившим ее политическое устройство, духовным отцом Флорентийской республики, диктовавшим законы и контролировавшим образ жизни граждан. И добился он этого благодаря своим проповедям. Для Савонаролы проповедник – это пророк, возвещающий волю Божию и обличающий грехи современников. В Рождественской проповеди 1493 г. он уподобляет себя граду, побивающему всякого, кто находится на открытом месте, и именно в этом видит он свою задачу. Его инвективы направлены, прежде всего, против церковных иерархов, влекущих к гибели свою паству, против их лицемерия, развращенности, сребролюбия, нечестия, и, одновременно, против политики Медичи, приведшей Флоренцию к нравственному упадку – эти мотивы в полной мере звучат уже в великопостном цикле проповедей на книгу Бытия 1492 г., прочитанных в церкви Сан Лоренцо. Савонарола ощущает свое родство с ветхозаветными пророками (характерно, что он избирает для толкования именно ветхозаветные книги пророков) и, подобно им, грозит своим согражданам бедами и наказаниями, если они не одумаются: в одной из проповедей этого же цикла он говорит о своем видении «меча Господня», нависшего над Италией. В том же году последовало три смерти – Лоренцо Медичи, папы Римского и Неаполитанского короля (а в 1494 г. в Италию вторглись войска французского короля Карла VIII) – что современники Савонаролы оценили как исполнение его пророчества. Своим видениям и снам Савонарола, подобно пророкам, придавал исключительное значение и делал их содержанием проповедей.

Я видел черный крест, воздвигшийся над Вавилоном – Римом, на каком-то кресте было написано: Гнев Господень. Дождем падали мечи, ножи, копья и другое оружие, шел град, летели камни с бурей и молнией удивительными и страшными. Стояла тьма и мрак. Затем увидел я другой крест, золотой, от неба достигавший даже до земли над Иерусалимом. На нем было написано: Милосердие Божие. На небе было ясно, светло, чисто. На основании этого видения я говорю тебе, что Церковь Божия должна обновиться и обновиться скоро, ибо Господь разгневан<sup>17</sup>.

Свои пророчества о судьбах Италии Савонарола считает выражением воли Божией, поэтому даже папский запрет на публичные выступления не способен заставить замолкнуть того, кто поставлен на это служение Богом: «...я заявляю, что я послан от Бога. Мы будем проповедовать, будем бороться со всем миром и, во что бы то ни стало, одержим победу»<sup>18</sup>.

Не случайно, что и свои политические взгляды Савонарола подробно излагает в проповедях. По сути дела, его проповеди представляют собой не столько толкование текста Священного Писания, сколько изложение собственных мыслей, подкрепление которым он находит в Священном Писании. При этом Савонарола пренебрегает формальными предписаниями *Artes praedicandi*, подчиняя структуру проповеди лишь развитию своей мысли. В отличие от своих предшественников он предельно конкретен. Обличая правителей Флоренции и тиранию в целом (девятая проповедь на книгу пророка Амоса), Савонарола не ограничивается общими замечаниями о необходимости очиститься от грехов, принести покаяние и изменить свою жизнь (хотя он и подчеркивает, что сохранить политическую свободу можно только освободившись от греха), он пункт за пунктом анализирует особенности тиранического режима. Политическая тирания является прямым следствием личной безнравственности правителя. Корни тирании Савонарола видит в гордости, стремлении к наслаждениям и материальным благам, сладострастии. Здесь он близок Бернардино да Сиена и Джованни Доминичи, но если те останавливались на этих общих заявлениях, то Савонарола раскрывает их: тиран, вместо того чтобы быть защитником вдов и сирот, обкрадывает их, он стремится к роскоши, к приобретению красивых домов и садов и для этого обворовывает общественные учреждения или путем политических интриг конфискует приглянувшиеся ему имения у их владельцев, а их самих подвергает изгнанию, заключению. Тиран воспитывает в своих подчиненных подострастие, подозрительность, доносительство, играет на пороках своих подданных. Ему свойственно лицемерие: он может притворяться благодушным, вынашивая самые коварные планы. В начале этой проповеди Савонарола отмечает, что цель хорошего правительства – это мир и единство, прежде всего единство душ. Иногда, замечает он, хорошо иметь одного правителя, но если он порочен и его правление может перерасти в тиранию, то лучше избрать правительство, состоящее из нескольких достойных людей. А в заключение проповеди Савонарола призывает ответственно и в молитвенном духе подойти к приближающимся выборам и избрать достойных членов правительства. Трудно сказать, чем эта проповедь является в большей степени – политическим выступлением или действительно религиозной проповедью.

Программа политического устройства Флорентийской республики также изложена Савонаролой в проповедях на книгу пророка Аггея. Аггей, как известно, пророчески возвещал восстановление Иерусалима; Савонарола заботится о нравственном и политическом восстановлении Флоренции<sup>19</sup>. С одной стороны, заботясь о

душах флорентийцев, Савонарола способствует принятию законов против ростовщиков, содомитов, приверженцев азартных игр; он не безуспешно проповедует пост, молитву, посещение церкви. Следуя его внушениям, женщины воздерживаются от богатых нарядов и излишних украшений, горожане устраивают так называемые костры тщеславия («*goghi di vanità*»), где сжигаются некоторые светские книги, пышная одежда, игральные карты и т. п. С другой стороны, достигший необычайного влияния на народ проповедник добивается политических решений: принятия республиканской конституции по образцу венецианской, создания Большого Совета, наделенного широкими полномочиями, и Совета восьмидесяти, отмены закона о шести черных бобах, дававшего право казнить человека на основании шести голосов членов городского совета, поданных против него (мощный способ уничтожения оппозиции); замены поземельного налога подоходным, основания заемного банка.

Разумеется, Савонарола – фигура уникальная; проповедник и политик одновременно, он добился того, что редко удавалось и тем и другим – нравственного и государственного преобразования Флоренции. Его идея теократического государства, глава которого Христос, а он, Савонарола, Его пророк, хоть и очень ненадолго, но была воплощена в действительность. Конец Савонаролы – его гибель от рук политических врагов и при участии бывших приверженцев – вполне закономерен, но не отменяет достигнутых результатов.

Сопоставляя трех проповедников – Джордано да Пиза, Бернардино да Сиена и Джироламо Савонаролу – мы видим, что по мере приближения к Возрождению и формирования ренессансного мировосприятия политика (как и внешняя жизнь в целом) все более проникает в проповедь, проповедь секуляризируется, порой утрачивая свои характерные жанровые особенности, а статус проповедника и политика опасно сближаются.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Roth D.* Die mittelalterliche Predigttheorie und das Manuale Curatorum des Johann Ulrich Surgant. Basel; Stuttgart [Baseler Beiträge zur Geschichtswissenschaft. Bd. 58], 1956. 394 S.

<sup>2</sup> *Martin H.* Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du moyen âge (1350–1520). P.: Les Ed. du Cerf, 1988. P. 29, 537.

<sup>3</sup> *Iannella C.* Giordano da Pisa. Etica urbana e forme della società. Pisa: ETS, 1999. 235 p.

<sup>4</sup> *Prediche del B. Giordano da Rivalto recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCVI.* A cura di D. Moreni. Firenze, 1831. V. 2. P. 80.

А.В. Топорова

<sup>5</sup> Цит. по: *Iannella C.* Op. cit. P. 78.

<sup>6</sup> Giordano da Pisa. *Quaresimale fiorentino 1305–1306*. Ed. critica a cura di C. Delcorno. Firenze: Sansoni, 1974. P. 73.

<sup>7</sup> *Polecritti C.L.* Preaching Peace in Renaissance Italy. Bernardino of Siena and His Audience. Washington: The Catholic University of America Press, 2000. P. 103–108.

<sup>8</sup> Bernardino da Siena. *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*. A cura di C. Delcorno. Milano: Rusconi, 1989. V. 1. P. 661.

<sup>9</sup> Ibid. V. I. P. 416.

<sup>10</sup> Ibid. V. II. P. 1270.

<sup>11</sup> Ibid. V. I. P. 199–200, 216.

<sup>12</sup> Ibid. V. I. P. 347.

<sup>13</sup> Ibid. V. I. P. 272.

<sup>14</sup> Ibid. V. I. P. 494–495.

<sup>15</sup> *Nirit Debby B.A.* Renaissance Florence in the Rhetoric of two popular preachers: Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino of Siena (1380–1444). Turnhout: Brepols, 2001. P. 241, 242.

<sup>16</sup> *Martin H.* Op. cit. P. 37.

<sup>17</sup> *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время. М.: Аст, 1995. Т. 2. С. 225.

<sup>18</sup> Там же. С. 275.

<sup>19</sup> *Old H.O.* The Reading and Preaching of the Scriptures. Grand Rapids: Ferdmans, 1998. V. 3. P. 575.

ГРЕЧЕСКАЯ «ВЕРА», ТУРЕЦКАЯ «ПРАВДА»,  
РУССКОЕ «ЦАРСТВО»...: ЕЩЕ РАЗ ОБ ИВАНЕ  
ПЕРЕСВЕТОВЕ И ЕГО ПРОЕКТЕ РЕФОРМ

В статье предложена гипотеза о тождестве Ивана Пересветова и Ивана Федорова. Показано, что проект реформ Пересветова составлен в русле утопической мысли начала XVI в. и в ряде положений развивает правовые традиции Великого княжества Литовского.

*Ключевые слова:* публицистика, Иван Пересветов, Иван Федоров, реформы в России, миграции в Восточной Европе, культурные контакты.

Во время церковной службы на праздник Рождества Богородицы в 1548 или 1549 г. в одном из кремлевских соборов сын боярский Ивашка Пересветов «доступил» царя Ивана IV и поднес необычную «челобитную», в которой помимо своих «обид и волокит» изложил «образцы» правления и путь к построению справедливого царства. Большая и Малая челобитные составлены в конце 1549 г., а остальные сочинения Сборника Пересветова – не ранее конца 1547 г. и, вероятно, также около конца 1549 г.<sup>1</sup> Многолетнее изучение его взглядов так и не привело исследователей к согласию. В нем обнаруживают верного царского холопа, критика российского государственного устройства, сторонника дворянской монархии, предвестника или идеолога в равной мере реформ Избранной рады и Опричины, а также публициста, испытавшего в целом европейское, а в частности – южно-славянское, румынское, польское, турецкое, греческое влияния, или же вполне релевантного московского мыслителя, отразившего местные религиозные и политико-правовые представления. В общем, ничто не мешает при необходимости соединять эти тезисы между собой, и в ряде случаев именно так и создавались обобщающие интерпретации. Для нас главная трудность, как и в плодотворных дискуссиях рубежа XIX–XX вв.,

и в работах второй половины XX в., в том, чтобы понять, как реформаторские идеи Пересветова связаны с событиями того времени, к которому относятся его сочинения, и что общего между его идеями и идеями его ближайших современников.

Прежде всего, кем был Иван Семенович Пересветов? Он гордится своим происхождением от Пересвета и напоминает царю в Большой челобитной о службах Пересвета и Осляби – «своих пращур и прадед, как служили верно государем руским великим князем»<sup>2</sup>. Говоря о литовском происхождении Пересветова, обычно имеют в виду его слова о том, что он «приезжий» и что он «выехал»: «А яз на то же выехал, холоп твой, на твое имя царево во всем тебе, государю, верно служить, сколько Бог поможет»<sup>3</sup>. Эти высказывания не содержат никаких данных о том, где Пересветов родился и начинал службу<sup>4</sup>. В силе остается точка зрения Ю.А. Яворского, согласно которой он мог быть и москвитом, и литвином, и потомком московских эмигрантов в Литве<sup>5</sup>.

Согласно Малой челобитной, Пересветов приехал с королевской службы в Москву и 11 лет не мог добиться повышения<sup>6</sup>. За него печаловался Ивану IV М.Ю. Захарьин, однако когда Захарьин умер, интерес к Пересветову пропал<sup>7</sup>. Добившись вновь внимания к себе, он предлагает создать отряд в 300 гусаров по венгерскому и польскому образцу. Репатриант вспоминает свой заграничный опыт и не скрывает восхищения: «Служил есми, государь, у угорского короля Вянуша, на Гусыни [Гусины] граде службу дворянскую на шесть коней, а имал есми, государь, на всякий конь по 7 [семи] золотых на 12 [двенатцать] недель. А был есми, государь, там 3 [три] годы в полку с Федриком с Сопежничим [Сопежничиком]: было, государь, нас 300 [триста] дворян королевских, короля полсаго, а ездили есмя служити [нет] с королевского ведома [ведомо] к угорскому королю. И [А] яз, государь, те щиты видел там гусарския с образца с макидонсаго»<sup>8</sup>. Это первое известное нам описание службы королевского дворянина московского происхождения. Оно не расходится с тем, что нам известно о других москвитях, служивших польскому королю.

«Шесть коней» – это нередкая, но сравнительно высокая цифра, которую можно встретить в польских реестрах конной службы. Срок службы – 12 недель, за которые наемник получает 7 золотых на каждого коня. Эти данные позволяют лучше представить условия польско-литовской пограничной службы, о которых известно по реестрам Архива Войсковой Казны Короны Польской. Поскольку Иван называет себя дворянином Сигизмунда I, мы должны поставить вопрос о том, кем из лиц, получавших жалование за королевскую службу, мог быть Пересветов. Подробности его службы за



пределами России не подтверждены европейскими источниками, но выглядят правдоподобно. Он проводит с конца 1528 г. или начала 1529 г. 3 года «у угорского короля» Яна Запольяи «на Гусине граде», или в «Бузыне» – в Буде. Затем Пересветов служит в роте Фредерика-Федора Ивановича Сапеги – в числе 300 дворян Сигизмунда I. Еще потом – 3 года «с ведомо полского короля» на 7 конях и с таким же жалованием Фердинанду I Габсбургу в числе 500 королевских дворян во главе со старостой белским, гетманом Андреем Тенчинским – вероятно, племянником короля Сигизмунда I<sup>9</sup>.

Мы ничего не знаем о московитах, которые служили в ротах Сапеги и Тенчинского. Однако королевские дворяне московского происхождения регулярно отправлялись на службу в Подолии Короны Польской для охраны границ от татар. В реестрах Архива Войсковой Казны встречается только один москвит с именем Иван. Он выступал на службу в Подолии в период с 1527 по 1538 г. и последний раз упомянут как получивший 20 золотых за службу с 2 конниками в реестре 1538 г.<sup>10</sup> Эти цифры сходны с тем, что пишет о себе Пересветов: 7 золотых за каждого коня. Как показывают примеры других москвитов на польской королевской службе (В.С. Заболоцкий, А.В. Сарыхозин, О. Бахтияр Измайлов и др.), выезд из Трансильвании в Польшу или Литву не вызывал затруднений. Сигизмунд II в специальном письме попросил Заболоцкого покинуть службу и отправиться на войну с Москвой<sup>11</sup>. Так что и переход Ивана с 12-недельной службы у Запольяи на подольскую службу под командование польских ротмистров не представлял бы трудностей. И показательны хронологические рубежи. Иван исчезает из польских источников как раз в том году, когда, предположительно, он появляется в Москве (около 1538 – начала 1539 г.).

В Малой челобитной Пересветов упоминает службы только трем монархам – Сигизмунду I, Яну Запольяи и Фердинанду I. Однако этим его служба не исчерпывалась. Как уже давно замечено, Большая челобитная неоднократно обращается к «волоскому воеводе» Петру IV Рарешу, у которого Пересветов провел 5 месяцев в Сочаве по дороге в Молдавию<sup>12</sup>. Воевода никак не упомянут в Малой челобитной, видимо, потому, что в Малой челобитной Иван противопоставлял свои московские беды европейской службе, и к Петру IV он не считал возможным применить выражение «службы богатая». Согласно записи писца в сборнике 1753 г. из собрания Ю.А. Яворского, И.С. Пересветов побывал также в Греции и привез оттуда «Александрию», а возможно, и другие «книжки»<sup>13</sup>. В любом случае в Малой челобитной перечислены лишь некоторые из приключений Пересветова, и можно предположить, что его будничные подольские службы не заслужили его упоминания наряду с какими-то еще.

Как воин-наемник, Пересветов совершил свободный выбор и покинул «королевския службы богатя», на которых заработал денег и набрал трофеев. Возможно, он был приглашен из Москвы, от лица Захарьина или другого придворного и счел выгодными условия своего перехода на великокняжескую службу. Сомнительно, чтобы после Стародубской войны королевский дворянин решился отправиться в Москву, не подготовив для этого почву. Вскоре после того, как умер его опекун, поместье «от великих людей от обиды нарядили пусто», и «собинку» дворянин всю «изтерял, которую с собою вывезл из королевств, в моих, государь, обидах и в волокидах вся пропала», и спокойная жизнь обернулась конфликтами, судами и волокитой<sup>14</sup>.

Пересветов судился и предлагал проекты, которые не только облегчили бы жизнь таким же, как он, но и привели бы к реформам в Российском государстве. Нас здесь будет интересовать только один аспект его проектов – их связь с польско-литовскими политико-правовыми реалиями. А.А. Зимин подвел неутешительный и действительный до сих пор итог поискам в этой области: «В его сочинениях никаких прямых следов влияния польской публицистики мы не находим»<sup>15</sup>. Впрочем, принимая во внимание иносказательность Пересветова, поиск в его сочинениях «прямых следов влияния», видимо, был бы не лучшим решением проблемы их культурных контекстов<sup>16</sup>.

Во время церковной праздничной службы на Рождество Богородицы (8 сентября 1548 или 1549 г.) Иван поднес царю «две книжки» с «речми государьскими» (так в Муз. сп.) или «речми царьскими» (так в Ол. сп.), которые вывез из-за границы в Москву. Не раз высказывались предположения относительно содержания этих «речей», в которых исследователи обычно искали высказывания по поводу правления московских великих князей или даже самого Ивана IV<sup>17</sup>. Однако при такой интерпретации возникают непреодолимые трудности. Зачем «приезжий» из Литвы дворянин 11 лет добивался возможности подать лично в руки великому князю его речи или речи о нем? Что менялось, если бы за него это сделали придворные? Кроме того, состав всех известных ныне сочинений Пересветова, да и смысл его челобитья, говорят о том, что предмет его беспокойств и усилий носит далеко не литературные черты. Ошибочным представляется понимание слова «речи». Иные перспективы истолкования открывает его литовско-русский ономим «речь, речи» (*ср. польск. rzecz, rzeczy*), который имеет широкую семантику и означает в различных контекстах *вещь, предмет, вопрос, дело* и др. «Господарьскими речми» Пересветов мог считать рассуждения по вопросам первой важности для господаря, то есть по вопросам политики.

Политический трактат с предложениями внести изменения в политический строй, наставить политика на путь правильного, справедливого управления, был весьма распространенной литературной формой в то время в Европе. Достаточно вспомнить универсальные политические проекты вроде «Государя» Н. Макиавелли, «Утопии» Т. Мора и ее рефлексов в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле или более позднюю «Республику» Ж. Бодена.

Идеал ученого воина был импортирован Пересветовым из Европы, где «у турецкого царя по триста тысяч ходит против недругов ученых людей храбрых»<sup>18</sup>. В первой половине XVI в. в европейских университетах нередко учились польские и литовские шляхтичи. Сотни выходцев из русских земель получили университетское образование. Однако для москвитя университета начитанность была явлением исключительным. Власти Великого княжества Московского видели в изучении европейских языков лишь стезю купечества и дипломатической службы, не придавали значения университетскому образованию при назначении на государственные должности, не поддерживали театральных дискуссий между интеллектуалами и, в целом, начинаний, предполагавших освоение системы знания, выработанной в католическом мире.

Пример, выбивающийся из общего ряда, представляют Лыковы, попавшие в плен во время осады Стародуба. Они были приняты Сигизмундом I и оставлены при дворе, где король «доктором своим повелел их научить шляшечких наук и языку римскому». Вернувшись на родину, Иван получил выразительное прозвище «Лях» и погиб в Ливонии, а Михаил был в годы опричнины убит по приказу царя вместе со своим племянником, ездившим «на науку за море во Германию»<sup>19</sup>. Для православного цистеронианца А.М. Курбского ученый борец с тиранией Лыков был воплощением гражданского идеала. Однако похвальные слова ученого москвитя второй половины XVI в. лишний раз доказывают, что приведенный им пример для подражания был далек от обычной жизни.

Подтверждением слабого интереса москвитов к высшему европейскому образованию могут служить имматрикуляционные записи о происхождении студентов в университетских реестрах. Рынок интеллектуальной «силы» в ее европейском понимании в России был ничтожен по сравнению с Литвой, где в первой половине XVI в. проходило обучение в одном только Краковском университете 173 «литвина» из числа мещан и в меньшей степени шляхты; при этом число литвинов в общем числе студентов за тот же период составляло около 1%<sup>20</sup>. На сегодня известен только один москвит, который обучался в Короне Польской в первой половине XVI в. В 1529 г. в Краковский университет был зачислен Иван Федоров из Фетко-

вичей («Joahannes Theodori de Phyetkowycze»), идентичный Ивану Федорову Московиту («Joannes Thodorus Moscus»), который стал бакалавром свободных искусств в 1532 г. и, по предположению Е.Л. Немировского, упоминался еще два года под именем «Федор». Если И. Федоров и был выходцем из Литвы или Короны, его происхождение «Moscus», согласно устойчивой традиции польско-литовской этнографии, было показателем того, что он долгое время находился в московском подданстве или происходил из земель, которые на время его приезда в Корону Польскую и Великое княжество Литовское были под властью Москвы. Студент Краковского университета Иван Федоров был москвитом, и это был показатель не только предыдущего и, возможно, настоящего подданства, но и знак того, что «Фетковичи» (или «Петковичи») может быть указанием на местность в составе Великого княжества Московского, по названию которой образован второй элемент в имени Ивана Москвитина<sup>21</sup>.

Период обучения Ивана Моска в Кракове покрывается тем временем, когда на службе в Подолии регулярно выступал москвит Иван и когда королевский дворянин Иван Пересветов служил в Европе трем королям. Тождество Ивана Пересветова и Ивана Федорова является чистой догадкой, но для нее нет никаких препятствий: 30- или 40-летний ученый шляхтич и разорившийся московский дворянин исчезает из источников до того, как появляется дьякон кремлевского храма Николая Гостунского и печатник, бежавший в 1566 г. в Литву и умерший во Львове 5 декабря 1583 г.

В ящике 143 Царского архива хранился «черный список Ивашки Пересветова да Петра Губастого». Мы не располагаем сведениями не только об И. Пересветове, но и о П. Губастом. А.А. Зимин отметил детей боярских «Губастых» в московских источниках XVI в. и пришел к выводу, что это было распространенное прозвище<sup>22</sup>. Д.Н. Альшиц обнаружил имена Ивана и Дмитрия Губастых в «Списке опричников» 1573 г. и предположил, что они сыновья того самого Петра Губастого, который упомянут в 143-м ящике Царского архива. На это допущение надстроено еще одно, призванное объяснить выдвижение в опричину предполагаемых сыновей Петра: «Он, несомненно, был пожалован царем и продолжил свою службу. Иначе его сыновья Иван и Митя не оказались бы на почетной службе в опричнине»<sup>23</sup>. Этому П. Губастому Д.Н. Альшиц приписывает составление от лица Ивана Пересветова челобитий в 1538 и 1549 гг., тогда как другие сочинения, написанные от имени Пересветова, он атрибутирует Ивану Грозному и Сильвестру (Большую челобитную) и А.Ф. Адашеву (Сказание о Магмет-салтане). Аргументы в пользу всех этих атрибуций весьма ненадежны, как не доказано и

происхождение И. и Д. Губастых «Списка опричников» от П. Губастого Царского архива.

Критикуя А.А. Зими́на и других коллег за невнимание к «Списку опричников», Д.Н. Альшиц упустил из вида наблюдения А.А. Зими́на о существовании других московских Губастых за пределами «Списка опричников», а также его предположение о том, что «черный список» Пересветова и Губастого в Царском архиве являлся не литературным текстом, а следственным делом. Я.С. Лурье поддержал вывод Зими́на о том, что Пересветов и Губастый были подвержены репрессиям и потому не отразились в других источниках<sup>24</sup>. Однако еще две возможности должны приниматься во внимание – Пересветов и Губастый могли бежать за границу и выступать в источниках под другими именами. Обе эти возможности позволяют предположить, что в Царском архиве под «черным списком» И. Пересветова и П. Губастого подразумевалось дело о побеге Ивана Федорова и Петра Тимофеевича Мстиславца, что не исключает и хранения сочинений Пересветова в архиве царя. Аналогией может служить Первое послание А.М. Курбского Ивану IV, которое, согласно описи, было присоединено к следственному делу о побеге Курбского. Благоприятен для нашей версии также тот факт, что побег значительных кремлевских мастеров Ивана Федорова и Петра Мстиславца в Литву больше никак не отразился в описи Царского архива.

Возможность тождества Ивана Пересветова и Ивана Федорова, конечно, нуждается в систематическом сравнении их сочинений. Пока между их литературными корпусами можно отметить лишь косвенные сближения. Прежде всего, оба автора признают царский титул Ивана IV. Для Пересветова – это центральный предмет обсуждения, поскольку сборник его текстов содержал наставления нововенчанному царю, вставшему в один ряд с македонскими, римскими, византийскими, а также с «царями» Священной Римской, Османской и Валашской империй. В Острожской Библии царский титул Ивана IV звучит, по меньшей мере, вызывающе для дипломатического этикета Речи Посполитой, однако допустимо для слуги православных магнатов Великого княжества Литовского и эмигранта, близкого к А.М. Курбскому и Артемию. Проект Пересветова сходен в ряде позиций с оценками преобразований Избранной рады в сочинениях А.М. Курбского, тогда как литературные параллели между Львовским Апостолом 1574 г. и текстами Курбского выразительно дополняют наши сведения о знакомстве князя с львовскими печатниками и его участии в подготовке Острожской Библии. В этом смысле Курбский – связующее звено между Пересветовым и Федоровым. Драматичные жизненные обстоятельства сблизили

взгляды Пересветова на «вельмож» и Федорова на его «начальников, священноначальников и учителей» в России. Взгляды Пересветова, как отмечали В.Ф. Ржига, А.И. Клибанов, А.А. Зимин, были на грани еретических и могли восприниматься в Москве как ересь. В послесловии Федорова к Львовскому Апостолу говорится, что «начальники» и прочие его гонители в Москве «зависти ради» приписывали ему именно «многия ереси». Препятствием для предположения о тождестве Ивана Федорова с Иваном Пересветовым могло бы послужить вероятное несходство в их социальных статусах. Однако это препятствие мнимо, поскольку оба Ивана испытали серьезные жизненные потрясения, менявшие их место в обществе. Пересветов – воинник, сын боярский и землевладелец, но – разорившийся незадолго до 1549 г. Федоров же, если признать его тождество с Иваном Московитом из Краковского университета, на начало 1530-х годов – мещанин или шляхтич, с 1550-х годов – церковный служащий, печатник, а с 1566 г. – слуга литовских магнатов, печатник, монастырский урядник, в последние годы жизни – львовский мещанин. Пересветов провел несколько месяцев в Молдавии при дворе царя Петра Рареша. Иван Федоров также был ангажирован в имущественные и культурные связи с Молдавией и Сербией и около июня 1577 г. – марта 1579 г. ездил на Балканы. При всей витиеватости общественных путей каждого из них эти пути совместимы.

Сборник Пересветова содержит немало следов польско-литовского культурного влияния. Он обращен к московскому царю и митрополиту на языке условностей и аллегорий, содержит аллюзии на круг чтения по программе семи свободных искусств, выдержан в жанре ученых диалогов. Такой диспут, перенесенный в первый год царствования Ивана IV, звучит финальным аккордом Сказания о Магмете-салтане<sup>25</sup>. «Греки», то есть обобщенно – восточные христиане, «спираются» с докторами «латынския веры». Православные и католики приходят к согласию, что в царстве должно быть единство «веры» и «правды»<sup>26</sup>. Вероятно, спор происходит на территории Польско-Литовского государства, поскольку в следующем за диспутом в сборнике Пересветова Первом предсказании философов и докторов говорится о том, что споры происходят «в Литве». Большая челобитная также претворяется словами о заключенных в ней суждениях греческих философов, латинских докторов и воеводы Петра Валашского, а Второе предсказание философов – ссылкой на мудрых философов в Литве<sup>27</sup>. В таком случае литовским православным вложено в уста признание соседней с ними России единственным в мире православным царством, куда должны вернуться божественные святые, забранные на небеса из Константинополя

и Иерусалима. Поучение, оформленное в предсказание, заканчивается выразительным обещанием о взятии и крещении Иваном IV Казани.

Факт обращения писателя с посланием к московским властям, помимо личных мотивов автора, открывал неожиданную для Москвы перспективу, в которой царь должен был почувствовать себя меценатом на манер Михаила Кезгайло, Яна Гаштольда, Яна Лаского. Интеллектуальные турниры были неотъемлемой частью польско-литовских магнатских дворов, а их проведение считалось признаком процветания, тем более что диспутанты не только забавляли своих покровителей спорами, но и содержались в их домах как воспитатели и советники. В духе римской риторической традиции Иван выбирает для своих посланий исторических героев, которым вкладывает в уста фиктивные речи, прикрывая свои идеи их авторитетами. Герой Пересветова турецкий султан по имени Магмет-салтан возникает, видимо, в подтверждение тревожной для русских земель того времени максимы о том, что победитель всегда прав. Служба московита в королевских ротах пришлось на годы ошеломительных успехов Сулеймана Великолепного в восточной Европе: им были взяты Белград, Родос, Буда, тогда же в битве под Мохачем погиб король чешский и венгерский Людвиг Ягеллон, а еще через три года османы осадили Вену. Могущественный враг христианского мира вызывал страх и не мог не вызвать восхищения и уважения своими успехами. Всех европейских правителей, в чьем распоряжении оказывался Пересветов, объединяли турецкая угроза и раздел Венгрии после битвы под Мохачем. Вместе с тем, как уже отмечалось исследователями, добродетельный османский мудрец служит для публициста ориентиром вслед за ранним польско-литовским, и шире – европейским ориентализмом, с тревожной поспешностью осваивающим турецкие политико-правовые, военные, социальные и бытовые устои.

Наши наблюдения подводят к выводу о том, что Пересветов получил университетское образование и привлекал знакомых ему авторитетных авторов не только в доказательство своей правоты, но и в знак своей европейской учености<sup>28</sup>.

Это заставляет нас обратиться к вопросу о религиозности И.С. Пересветова. Образ Магмет-салтана, конечно, не говорит напрямую о туркофилии автора и, прежде всего, позволяет ему избежать явных внутрехристианских параллелей, а тем самым – подозрений в подражании. Тем не менее эти параллели должны были бросаться в глаза. Пересветов выступил за равенство воинских людей между собой, против рабства в их рядах, за их право на открытый суд. В Польско-Литовском государстве это были ключевые до-

стижения шляхты со времен Кашицкого статута и Кревской унии. В отношении «веры» литовский образец терял свою привлекательность: ограничения Городлянской унии в занятии высших государственных должностей в Великом княжестве Литовском для православных сохранялись в силе<sup>29</sup>.

И все же московит-наемник, заставший польско-литовский мир в конце 1520-х годов и в следующем десятилетии, мог увидеть царство, в котором уже принимались акты веротерпимости между православными и католиками, а «вера» была защищена «правдой». Идеал объединения православных и католиков декларирован в Литовском Статуте 1529 г. и осуществлен в распределении высших государственных должностей («дигнитарств») между представителями обеих ветвей христианства. Для православного Пересветова, служившего королю-католику, цитирующего астрологические альманахи и приводящего в качестве образца для подражания главу мусульманского мира, «вера» была лишь конфессиональным целым. Она выражалась в категориях *православие, католицизм, ислам* и т. д. Восточное, греческое христианство для него – истинная вера, которую раньше защищали греки, а ныне – московский царь. Вместе с тем он понимает, что сами греки после падения Константинополя вынуждены защищать ислам. Многим из них приходится поступиться своей верой. За этим фактом Пересветов не видит вероотступничества, такая категория в его проекте распространяется лишь на тех, кто покидает свою веру, клятвенно обязавшись ее защищать. Более того, в сочинениях Пересветова мы не найдем выпадов ни в адрес ислама как конфессии, ни в адрес реформационных версий христианства. Он не видит опасности для Османской империи в ее конфессиональном разнообразии. И наоборот, истинная вера не спасла от крушения Византию.

Пограничное с Россией Великое княжество Литовское испытывало, как уже говорилось, не менее острые проблемы религиозной идентичности. Понятие веры-конфессии для религиозно-политических реформ последних Ягеллонов было не данностью, а болезненной проблемой, которая в условиях сближения между Коронай Польской и Великим княжеством Литовским требовала неотложных решений в направлении религиозной толерантности. Говоря образным языком Пересветова, если бы «Бог любил веру», уния никогда бы не осуществилась. Для Москвы первых лет правления Ивана Грозного слова о соотношении веры и правды звучат необычно, что и позволило В.Ф. Ржиге, А.А. Зимину и А.И. Клибанову говорить о «еретических утверждениях» публициста. Для того европейского контекста, в котором сочинения Пересветова находят множество параллелей, ничего нет удивительного и парадоксально-



го в словах: «Бог не веру любит – правду»<sup>30</sup>; «Коли правды нет, то [ино] и всего нет [нету]»<sup>31</sup>.

Понятие «правда», как вскользь отмечалось многими исследователями, встречается в сочинениях Пересветова в одном ряду с понятием «праведный суд». А.Л. Юрганов обнаруживает в древнерусских памятниках понятие «правда» в значении *законность, справедливость, справедливый суд*, однако больше внимания уделяет тем значениям, которые сближаются с кругом значений понятия «вера». Семантику «правды» в сочинениях Пересветова исследователь проясняет на фоне памятников церковного круга<sup>32</sup>. А.В. Каравашкин видит близость ведущих богословских и эстетических категорий Пересветова к идее Божественного света Христовой правды<sup>33</sup>. Вместе с тем в работах В.Ф. Переверзева, Н.М. Золотухиной, А.Л. Юрганова, А.В. Каравашкина показано, что диспропорция между «правдой» и «верой» не входит в идеал Пересветова, как полагали Я.С. Лурье и А.А. Зимин, а является для публициста XVI в. нарушением первоначальной гармонии.

У понятия «правда» в сочинениях И. Пересветова есть, на наш взгляд, узкое контекстное значение. Оно коррелирует с «праведным судом»<sup>34</sup>, справедливыми судьями<sup>35</sup>, верностью крестному целованию<sup>36</sup>. Петр Рареш, согласно Большой челобитной, говорит: «Бог помогает не ленивым, но кто труды принимает и бога на помощь призывает, да кто правду любит и праведен суд судит: правда богу сердечная радость, а царю великая мудрость»<sup>37</sup>. Единство «правды» и «суда» не ограничивается их появлением в общих контекстах, эти понятия служат обозначением единого комплекса значений. В то же семантическое поле попадает праведное деяние, благодеяние, праведный поступок.

Вне судебной темы звучат слова, которые Пересветов приписывает москвиту на службе у Рареша Василию Мерцалову: «Вера, государь, христианская добра, всем сполна и красота церковная велика, а правды нет [нету]»<sup>38</sup>. Образ Христа, возникающий в следующих затем словах волоцкого воеводы, служит, впрочем, чтобы показать, что Высший Судия защищает те царства, где есть «правда». Это заставляет отказаться от идеи о том, что высшая правда воплощена в Христе. Он лишь ее защитник и защитник тех, кто ее придерживается. В ином случае парадоксально звучали бы слова: «Помилуй, господи, веры христианския от неправды их [вместо от неправды их читается тоя от неправды]»<sup>39</sup>. Трудно себе представить, что автор признает в Христе высшую правду и при этом обнаруживает «неправду» в «вере христианской». Слова о соотношении веры и правды служат аллюзией на Иак. 2:26.

Однако разведение божественной справедливости и земной «правды» было редкостью не только в церковно-правовом дискурсе времени Ивана Грозного, но и в целом в российских текстах XVI–XVII вв. Иосиф Волоцкий, к примеру, парировал выпады архиепископа новгородского о «мирских» и «небесных» судах фразой «всякая правда бывает по свидетельству божественных правил»<sup>40</sup>. Современник Пересветова Зиновий Отенский упоминал Османскую империю в связи с соотношением «веры» и «правды» и был убежден, что Христос «встанет» и «суд и правду сотворит»<sup>41</sup>. Думаю, Зиновий видит в Христе не защитника, а источник «правды». В этом смысле Закон уподобляется Закону Божьему, а построение справедливого царства равносильно приближению царства земного к Царству Небесному. Мысль Пересветова движется в ином направлении.

Речь не идет о построении небесного Царства, Града или Империи, а лишь о «переносе империи», который означает для Пересветова прежде всего «перенос справедливости»<sup>42</sup>. В близком для него литовском контексте идея о правде как щите веры возникала незадолго до появления его сочинений. В Похвале Сигизмунду I Старому, составленной по случаю выхода Литовского Статута 1529 г. воеводой виленским О.М. Гаштольдом или, как недавно установлено, писарем господарской канцелярии Богданом Михайловичем Семашко<sup>43</sup>, создание кодекса законов сравнивается с принятием христианства, так как Ягайло и Витовт «с поганства навернули к вере христианской, але водле Писма Светого христианского, вера без вчинков мертва есть». Крестители, по мнению панегириста, допустили оплошность, когда обращали Литву в христианство. Они не научили, как его защищать, «прав нам не дали, чимбыхмо ся мели справовати, яко ся хрестиане справують». Это упущение устранил король Сигизмунд I, утвердив Литовский Статут<sup>44</sup>. Семашко, как и Пересветов, объясняет правовые нововведения в Литве необходимостью воссоединить «веру» с живительными для нее «правами». «Права» должны защитить христианскую «веру» в молодом христианском государстве, и позднее у московского писателя идея распространить «правду» на все «царство», видимо, была призывом реформировать российский суд с помощью нового свода законов. В словах Похвалы, как и позднее у Пересветова, нет явного акцента на том, католичество или православие нуждалось в защите. Первым крестителем Литвы следовало признать Ягайло Ольгердовича, иначе говоря, короля-католика Владислава Ягелло. Однако появление в паре с ним в словах воеводы виленского великого князя литовского Витовта Кейстутовича было равнозначно приглашению православных к объединению с католиками под покровом общего для

всех христиан закона. И не менее значимым представляется, что Семашко цитирует в законодательном контексте слова Иак. 2:26 «вера без вчинков мертва есть» и признает единственно допустимым деяние, соответствующее «правам», и таким образом, видит защиту для веры только в деяниях, соответствующих закону.

Пересветов в своей утопии воспроизводит ход мысли литовских законотворцев и приводит в его защиту те же библейские контексты. В момент его обращения к царю с челобитными и, видимо, сопровождавшими их прочими текстами Сборника в Москве велись работы по созданию нового Судебника. Отличия Судебника Ивана IV от предшествующего свода законов России в ряде случаев находят параллели в сочинениях И.С. Пересветова. Незадолго до принятия Судебника Ивана IV он предложил не обращать в холопы воинов царя (ср. Судебник 1550 г., ст. 81). Челобитчик требовал повысить культуру суда и строго наказывать судей за невнимание к истцам. Суровая ответственность судей за игнорирование «жалоб» в проекте Пересветова получает развитие в ст. 7 Судебника Ивана IV, расширяющей соответствующие нормы ст. 2 Судебника Ивана III. По-видимому, новшество является отголоском положений Статута 1529 г. о праве истца на апелляцию. Институт крестного целования и родственная средневековым ордалиям практика «Божьего суда» вызвали критику со стороны европейских современников Пересветова. Так, С. Герберштейн опускает в своем пересказе Судебника Ивана III статьи, касающиеся «поля и поединка», и упоминает их обобщенно, после изложения остальных разделов (не считая ст. 4, где он опускает слова «а досудятся до поля» и упоминает только «locus duelli», «platz des Khampts»)<sup>45</sup>. Пересветов «предсказал» новую по сравнению с Судебником 1497 г. ст. 25 Судебника 1550 г. об обязательстве крестного целования по каждому пункту при двойном обвинении. Это была норма, известная европейскому праву, в том числе отразившаяся в Статуте. Его же призыв отказаться от крестоцелования двух сторон был выпадом в адрес практики «поля» российского права. Литовский Статут допускал целование креста только одной из сторон по постановлению суда или жребию. В Судебнике оговаривалась подобная норма в отношении иноземцев на царской службе. Наконец, Пересветов предлагал усилить ответственность за государственную измену, и это предложение могло получить развитие при переработке ст. 9 Судебника Ивана III в ст. 61 Судебника Ивана IV.

Источником «правды», согласно Пересветову, является Бог, а ее воцарение на земле – дело рук людей разных конфессий. В этом тезисе сформулирован идеал веротерпимости, о котором мы уже говорили. Может быть обнаружена здесь и идея «светской» законно-

сти, юридическая концепция «правды». Подобные тенденции к кодификации светского законодательства и утопическому юрицизму наметились в Европе на рубеже XV–XVI вв.<sup>46</sup> Польская правовая система в первой половине XVI в. заметно расходилась с литовской. С 1504 г. канцлер и подканцлер должны были цензурировать акты королевской канцелярии на предмет их соответствия коронному праву. Расхождения между идеологами Статута и современными им польскими публицистами С. Ожеховским, А. Фрыч-Моджевским были вызваны убежденностью последних в главенстве закона над волей суверена. Эта идея препятствовала унификации польского права и выражалась в том, что король считался не источником закона, а лишь важнейшим из его блюстителей, тогда как решения о государственном управлении формулировались в сеймовых конституциях.

Для российского политико-правового контекста литовский пример был более приемлем. Поиск границ между светским и церковным не был новшеством для правоведческого дискурса XVI в., в том числе в России. Мирское «градское дело», согласно современнику Пересветова Ф. Карпову, нуждается в «правде», без которой невозможно никакое «гражданство». Под «правдой» Карпов понимает справедливое воздаяние мирского суда. В сходном значении высшие церковные иерархи использовали понятие «градского закона» или «градского дела», передавая судебные дела на рассмотрение светской власти со словами «в том ведает Бог да государь». Концепция В. Филиппа о «чисто светском» характере «правды» в сочинениях И.С. Пересветова была принята А.А. Зиминим и подвержена критике А.Л. Саккетти<sup>47</sup>. Как представляется, осмысление «правды» как светского юридического начала происходило не за счет снятия богословских подтекстов права, а за счет расширения нецерковной юрисдикции права.

Положительный образ Османской империи в челобитье Пересветова не был вызывающим для московских современников. Неверные, разрушившие восточнохристианскую империю, осуществили гнев Божий над вероотступниками и укрепили православие, в этом смысле выступив не разрушителями, а наоборот, спасителями христиан. По словам псковского теоретика Филофея, «еще убо агарины внуци греческое царства приаша, но веры не повредиша, ниже насилствуют греком от веры отступати»<sup>48</sup>. Мудрость «Магмет-салтана» проявилась в утверждении праведной веры, что привело к возвращению греков в лоно православия, но на сей раз лишенного симфонии со светской властью. Для России это означало, что единственное православное царство находится в Москве, а подлинная вера господствует в двух царствах из трех, в бывшем

втором и в реальном третьем Риме. Османский образец для имперского строительства был метафорой, в которой, как в губке, было собрано все самое передовое в светской сфере. Власть султана была для московитов светским идеалом, она внушала мысль, что возможно светское преобразование, светская справедливость, светская война и т. д., и это разделение конфессиональной «веры» и светской «правды» не нанесет ущерба ни духовной, ни мирской жизни.

Как мне кажется, в этом направлении и следовало бы развить концепцию заимствований В.Ф. Ржиги и ответить на призыв А.А. Зимина искать «прямое влияние» польско-литовской публицистики на московского европейца середины XVI в. Проект И. Пересветова вписывается в идею О.М. Гаштольда (Б.М. Семашко) и содержит выразительные литовские коннотации. Широко понятая Пересветовым христианская религиозность, которая не выражена четкими конфессиональными рамками и о которой может рассуждать правоверный мусульманин Магмет-салтан, защищена «правдой», под которой, как мы видели, в челобитных и других текстах сборника понимается праведный и равный для всех суд, светский закон, служащий гарантией того, что праведная вера приведет к праведным поступкам. Пересветов предстал перед своими московскими современниками ученым с европейским образованием и заграничными рецептами. Его сборник погружает реальность в утопию, соединяющую то, что даже его современникам могло казаться несочетаемым. Гармония между «правдой» и «верой», в его понимании, должна была не только укрепить или реформировать Российское царство. Его проект был рассчитан на государство, в котором митрополит может продолжить деяния патриарха Анастасия (Афанасия), а молодой царь – вернуть при помощи митрополита святых Христа с небес на землю и тем самым сгладить ошибки Константина Палеолога. Идеал крестового похода уступил новым амбициозным чаяниям. Иерусалим и Царьград более не требовалось отвоевывать у Османской империи, арабов, ислама, безбожных агарян и т. д. Их нужно было вернуть на землю после того, как Христос забрал их в 1453 г. Родство Третьего Иерусалима Пересветова с Третьим Римом Филофея и самодержавным проектом, получившим развитие в правление Избранной рады, а особенно после нее, может быть прослежено, помимо общих тенденций современной Пересветову и Филофею мысли, в их близости к европейской утопии<sup>49</sup>.

<sup>1</sup> *Зимин А.А.* И.С. Пересветов и его современники: Очерки по истории русской общественно-политической мысли середины XVI века. М., 1958. С. 268–272.

<sup>2</sup> Сочинения И. Пересветова / Подг. текст А.А. Зимин. М.; Л., 1956. С. 171; Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9: Конец XV – первая половина XVI века. СПб., 2000 (далее – БЛДР-9). С. 434 (здесь и далее цитируем текст Музейного и Олонецкого списков Большой и Малой челобитных по изданиям 1956 и 2000 гг., при цитировании за основу принимаем чтение Музейного списка, в квадратных скобках указываем наиболее существенные для нас различия Олонецкого списка).

<sup>3</sup> Сочинения... С. 171; БЛДР-9. С. 434.

<sup>4</sup> *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 301–308, 312–313; *Кузьмин А.В.* Андрей Ослябя, Александр Пересвет и их потомки в конце XIV – первой половине XVI века // Н.И. Троицкий и современные исследования историко-культурного наследия Центральной России: Сб. ст. в 2 т. История, этнография, искусствоведение. Тула, 2002. Т. 2. С. 5–29.

<sup>5</sup> *Яворский Ю.А.* К вопросу об Ивашке Пересветове, публицисте XVI в. Киев, 1908. С. 16.

<sup>6</sup> Сочинения... С. 163; БЛДР-9. С. 428.

<sup>7</sup> Сочинения... С. 163; БЛДР-9. С. 428.

<sup>8</sup> Сочинения... С. 164; БЛДР-9. С. 430.

<sup>9</sup> *Philipp W. Ivan Peresvetov und seine Schriften zur Erneuerung des Moskauer Reiches* // Osteuropäische Forschungen. Neue Folge. Berlin, 1935. Bd. 20. S. 5–7. В. Филипп относит начало службы Пересветова у Запольяи к осени 1529 г. Предположение В. Филиппа о молдавской службе Пересветова между венгерской и имперской подвергнуто критике Я.С. Лурье и А.А. Зиминым. Это сдвинуло периодизацию его биографии до приезда в Россию. Ср.: *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 317–324.

<sup>10</sup> Служит в Подолии в роте Андрея Трояновского на 5 конях в 1527 г. (Archiwum Główne Akt Dawnych. Archiwum Skarbu Wojskowego (далее – ASW). Rkps 85. 15. K. 4v). На 4 конях в том же году и, вероятно, в 1531 г. (ASW 85. 15. K. 96). На 5 конях в 1528 г. (ASW 85. 17. K. 119). В 1528 г. в роте Николая Хороншича на 1 коне (ASW 85. 16. K. 8v; 17. K. 38v). В роте Матея Влодека в 1531 г. на 6 конях принял участие в битве под Обертином (ASW 85. 19. K. 34–34v). В 1532 г. в той же роте на 2 конях, затем на 6 (ASW 85. 20. Cz. VII. K. 7v; 21. K. 27–27v; 22. K. 96v). В 1533–1534 гг. – на 5 (ASW 85. 24. K. 47; 25. K. 23v). В 1535 г. – на 2, затем на 5 (ASW 85. 26. K. 16, 72). В 1536 г. – на 7 (ASW 85. 27. K. 44–44v). В 1537–1538 гг. – на 4 (ASW 85. 28. K. 29–29v; 31. K. 37). В 1538 г. получает 20 зл. на 2 коня (ASW 85. 34. K. 14).

<sup>11</sup> Biblioteka Czartoryskich w Krakowie (далее – BCz). Teki Naruszewicza. Rkps 72. S. 289, копия: BCz. Rkps 2463. S. 240 (8 мая 1563 г.); BCz. Teki Naruszewicza. Rkps 72. S. 319, копия: BCz. Rkps 2463. S. 242 (23 мая 1563 г.).

<sup>12</sup> *Philipp W.* Op. cit. S. 5–6; Сочинения... С. 315–316; *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 313–314.

<sup>13</sup> *Яворский Ю.А.* Указ. соч. С. 17, 23–24, см. также Приложение.

<sup>14</sup> Сочинения... С. 164; БЛДР-9. С. 430.

<sup>15</sup> *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 323–324.

<sup>16</sup> Почвенничество А.А. Зимина и историографические контексты публикации «Сочинений И. Пересветова» и монографии «И.С. Пересветов и его современники» реинтерпретированы нами в докладе на Зиминских чтениях в феврале 2010 г.

<sup>17</sup> Сочинения... С. 313–314.

<sup>18</sup> Там же. С. 158.

<sup>19</sup> *Веселовский С.Б.* Исследования по истории опричнины. М., 1963. С. 408–409.

<sup>20</sup> *Голенченко Г.Я.* Студенты Великого княжества Литовского в Краковском университете XV–XVI вв. // Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. Проблемы взаимоотношений Польши, России, Украины, Белоруссии и Литвы в эпоху Возрождения. М., 1976. С. 228–240.

<sup>21</sup> *Немировский Е.Л.* Первопечатник Иван Федоров в Краковском университете // Советское славяноведение. 1969. С. 46–67; *Исаевич Я.* Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів, 2002. С. 106. В изданиях И. Федорова его имя встречается в формах «Иоанн Федоров сын з Москвы», «Иван Федоров сын Москвитин», «Ἰωάννης τοῦ Θεοδώρου» и др. Был ли он сыном Федорова или Федора, на основе этих данных решить невозможно. Против концепции, согласно которой «Федоров» – патроним, еще и топонимическая часть имени – «de Phyetkowycze», обозначающая родовое имение «Федоровых». И. Мышко подводит, на мой взгляд, поспешный итог, когда пишет: «Тобто, його прізвисько, присутне також в інших друках у формі “Федоров”, “Федорович”, походило від імені батька» (*Мицько І.* Иван Федоров: життя в еміграції. Острог, 2008. С. 8, 16–19).

<sup>22</sup> *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 336–338.

<sup>23</sup> *Альшиц Д.Н.* От легенд к фактам. Разыскания и исследования новых источников по истории допетровской Руси. СПб., 2009. С. 268–270, цит. со с. 269.

<sup>24</sup> БЛДР-9. С. 556.

<sup>25</sup> Об этом см. также: *Ржига В.Ф.* И.С. Пересветов и западная культурно-историческая среда. СПб., 1912. С. 6–7.

<sup>26</sup> Сочинения... С. 161.

<sup>27</sup> Там же. С. 170, 165.

<sup>28</sup> *Danti A.* Ivan Peresvetov – Osservazioni e proposte // Ricerche Slavistiche. 1964. Vol. 12. P. 47. Иная точка зрения: *Флора Б.Н.* Иван Грозный. М., 2003. С. 113–115.

<sup>29</sup> *Liedke M.* Od prawosławia do katolicyzmu: Ruscy możni i szlachta Wielkiego Księstwa Litewskiego wobec wyznań reformacyjnych. Białystok, 2004. S. 31–58.

<sup>30</sup> Сочинения... С. 181; БЛДР-9. С. 446.

<sup>31</sup> Сочинения... С. 176–177; БЛДР-9. С. 440.

<sup>32</sup> *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 42–47, 77–81.

<sup>33</sup> *Каравашкин А.В.* Русская средневековая публицистика: Иван Пересветов, Иван Грозный, Андрей Курбский. М., 2000. С. 34 и сл., 43–53.

<sup>34</sup> Сочинения... С. 150.

<sup>35</sup> Там же. С. 153, см. также с. 154–155, 160, 166.

<sup>36</sup> Там же. С. 153.

<sup>37</sup> Там же. С. 170, 172, 174, 176–177; БЛДР-9. С. 432–442.

<sup>38</sup> Сочинения... С. 176; БЛДР-9. С. 440.

<sup>39</sup> Сочинения... С. 177; БЛДР-9. С. 442.

<sup>40</sup> *Юрганов А.Л.* Указ. соч. С. 76.

<sup>41</sup> *Калугин Ф.* Зиновий, инок Отенский и его богословско-полемиические и церковно-учительные произведения. СПб., 1894. Приложения. С. 20.

<sup>42</sup> *Mureşan D.I.* Penser Byzance à l'aube de la Russie impériale. D'Ivan Peresvetov à Ivan IV Vasil'evič // Istina. 2007. Vol. LII. P. 472.

<sup>43</sup> *Błaszczuk G.* Litwa na przełomie średniowiecza i nowożytności 1492–1569. Poznań, 2002. S. 85.

<sup>44</sup> *Działyński T.* Zbiór praw litewskich. Poznań, 1841. S. 92–95, здесь с. 93–94.

<sup>45</sup> *Хорошкевич А.Л.* Судебник 1497 г. в переводе и редакции Сигизмунда Герберштейна // Судебник 1497 г. в контексте истории русского и зарубежного права XI–XIX вв. М., 2000. С. 123.

<sup>46</sup> *Vardach J.* Statuty litewskie a prawo rzymskie. Warszawa, 1999. S. 10–12.

<sup>47</sup> *Philipp W.* Op. cit. S. 76–77, 81; *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 396–397; *Клибанов А.И.* Рец. на кн.: Сочинения И. Пересветова. Подготовил текст А.А. Зимин... // История СССР. 1957. № 3. С. 207–208. Ср.: *Саккетти А.Л.* Из истории русского права // Вестник Московского университета. 1959. № 3. С. 204.

<sup>48</sup> *Малинин В.* Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания: Историко-литературное исследование. Киев, 1901. Приложения. С. 43.

<sup>49</sup> В. Филипп отмечал, что Пересветов не придерживается теории *translatio imperii*, поскольку в его сочинениях не обнаруживается идея последовательного перехода власти из Первого Рима в Третий (*Philipp W.* Op. cit. S. 84). Д. Манискалько Базиле, на наш взгляд, справедливо парирует, что в рассуждениях И.С. Пересветова отсутствует лишь ясная теоретическая постановка, но это не устраняет того факта, что Пересветов признает Москву наследницей византийской власти (*Scritti politici... P. 47. n. 136*).



РОССИЙСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ФРАНЦУЗСКИХ  
СБОРНИКОВ СЕКРЕТОВ:  
ДАМСКОЕ ЧТЕНИЕ И ОБРАЗЕЦ  
ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ КРАСАВИЦ XVIII в.\*

Статья посвящена истории появления в России сборников секретов. Эти книги рецептов для сохранения молодости и здоровья переводили на русский язык в конце XVIII в. Просвещение сделало возможным и необходимым знакомство широкого круга читательниц с технологиями, популярными в Европе уже несколько веков. Несмотря на то что переводчики близко следовали оригиналу, речь идет о переосмыслении, об адаптации иностранного опыта: российские сборники секретов учили приготовить косметику самостоятельно, чтобы не покупать дорого у французов. По рецептам и сопроводительным текстам восстановим идеал телесной красоты – обсуждение этого вопроса получает свое место на страницах литературы Просвещения.

*Ключевые слова:* телесная красота, культура чтения, рецепты, косметика.

Сборники секретов – это рукописные или печатные книги рецептов, советов, правил, относящихся к сфере быта, домашнего хозяйства, а также – здоровья и гигиены. Читатели подобных произведений посвящались в тайны полезных и сильных преобразований в быту и гигиене – как, например, выведение пятен, очищение воздуха, приготовление чернил – максимально дешевыми способами. Появившись в Италии, сборники секретов пережили взлет в книжной культуре этой страны в XVI – начале XVII в., когда наиболее широкую известность получили сочинения Алессиньо Пьемонте и Изабеллы Кортес<sup>1</sup>. Во Франции, куда эта традиция пришла из Италии, чрезвычайная популярность books of secrets – recueils de(s) secrets сохранялась и позднее – в том числе в течение

---

© Хомякова К.А., 2011

\* Исследование проведено при поддержке Франко-российского центра гуманитарных и общественных наук в Москве.

всего XVIII в., и к концу века Просвещения авторы таких сборников сделали немало важных открытий на пути создания совершенной внешности: гигиены, косметики, искусства создания и преподнесения своего образа. Во второй половине XVIII в. сборники секретов приобрели читателей в России: их привозили из-за границы, переводили и издавали в частных типографиях.

Сборники секретов на русском языке никогда не становились предметом специального анализа, ни при изучении культуры чтения, ни в исследованиях, посвященных гендерной истории и истории повседневностей. Попробуем частично восполнить этот пробел.

В Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII в.<sup>2</sup> отмечены с десяток сборников, связанных тематикой и структурой с европейскими сборниками секретов, причем половина этих сборников переведена с французского. Наибольшей популярностью в России конца XVIII в. пользовались:

1. Дамский туалет. Переведена с французского Марьею Д... Ч. 1–3. М.: Тип. при Театре, у Хр. Клаудия, 1791–1792.

2. *Гулен Ж., Журден А.* Дамский врач в трех частях, содержащих в себе нужные предохранения, служащие к соблюдению здоровья, с присовокуплением венерина туалета. Перевел с французского М.И.У. Медицинского факультета студент Кондрат Муковников / Жан Гулен, Ансельм Луи Бернар Журден; пер. К. Муковникова. М.: Тип. А. Решетникова, 1793.

3. Щеголеватая аптека или Туалетные препараты, содержащие в себе разные способы, для поддержания, умножения, лечения и возвращения телесной красоты. С приобщением способов составлять разные благовония, курительные порошки, пудры, помады, мыла и тому подобно. Переведенное из разных опытных авторов, как то: Шлерета Флорина, Алберта, Майера, Марррета и иных других. Кострома: Тип Н. С<умарокова>, 1796.

Сборники секретов особенно активно стали печататься в России в 90-е годы XVIII в., то есть после указа о Вольных типографиях 1783 г., удовлетворяя читательский спрос и принося коммерческую выгоду издателям. Объявления о продаже сборников секретов можно обнаружить в реестрах и росписях книжных лавок: «Дамский туалет» находим в ассортименте книжной лавки на Тверской<sup>3</sup>, «Врач для любителей красоты» К.А. Цвирлейна – в Санкт-Петербурге и Москве у Глазуновых<sup>4</sup>.

Наряду с русскими переводами читателям (а более – читательницам) XVIII в. предлагали и заграничные издания. Сборники секретов на французском языке были широко представлены на российском книжном рынке. Анализ каталогов французской книги в России – библиотеки Академии наук, частных продавцов (Клостер-

ман, Рудигер, Эверс, Вейтбрехт и др.) – показывает, что в России читатели могли также приобрести «Recueil des Remèdes de Madame Fouquet», «La Cuisine de Santé», «Nouvelle chimie du goût et d'odorat», «Recueil de remèdes faciles et domestiques» и еще целый ряд сочинений, включая «Médecin de dames» (которая с 1793 г. существовала и в русском переводе). Перевод сборников секретов на русский язык, на мой взгляд, показывает, что такого рода рекомендательная литература расширяла круг читательской аудитории, заинтересовывая тех читателей, для которых французский язык не был понятен, а иностранная книга не вполне доступна.

Так какой же целевой аудитории были адресованы эти издания в России? Доказано, что в Европе сборники секретов – это литература, прежде всего, третьего сословия<sup>5</sup>. Какого потребителя книги нашли в России, где третьего сословия в европейском смысле не существовало? Предположение, что круг читателей составляло купечество/мещанство, трудно обосновать, если учесть скудность книжного рынка и значительную стоимость книг, поэтому позволю предположить, что в России издатели сборников секретов ориентировались скорее на провинциальное дворянство. Произошло то, о чем Норберт Элиас написал: «В развитии общества есть поднимающиеся и спускающиеся формы культуры и идеи»<sup>6</sup>. Действительно, во второй половине XVIII в. в России именно благородное сословие усваивало новый дискурс о красоте. Но в благородном сословии, где и для мужчин не было, как известно, зазорным думать «о красе ногтей», основной целевой аудиторией издателей сборников секретов были дамы (авторы, издатели и переводчики обращаются исключительно к женской аудитории: к «прекрасному полу»<sup>7</sup>, к «дражайшим красавицам»<sup>8</sup>). С наибольшей вероятностью, именно дворянки формировали «общество потребления» как книг о красоте, так и косметических составов, в этих книгах нередко описываемых. Например, перевод «Наставника красоты» имеет посвящение: Любви Ивановне Вексель. «Дамский врач» – «ее превосходительству Екатерине Александровне Бибиковой, милостивой государыне усерднейшее подношение». Логично заключить, что покровительница и дамы ее круга и представляли общество любознательных читательниц. Впрочем, в предисловиях издатели или переводчики никогда не обозначали сословного статуса своих читательниц, вероятно, надеясь на расширение читательского круга. Адресатами сборников могли быть, безусловно, представительницы разных социальных групп. Патетические стихи российского переводчика обращены к *универсальному* читателю: «Соотчичь! Твоего и каждого вниманья, / Какой бы ни был он породы, чину, званья, / Достойным мниться быть сей невеликий труд»<sup>9</sup>.

Предисловия позволяют рассуждать не только об адресате, но также и о цели издания. Один из переводчиков объясняет: «воды для туалета, эссенции, ароматические укусы для туалета ж, сиропы, всякие духи и прочее сему подобное, которое мы толь дорого покупаем у французов, можно делать с толикою ж добротою, и еще гораздо дешевле и здесь, а не в одной Франции»<sup>10</sup>. К идее экономии здесь явно примешивается национальное «чувство собственного достоинства»: непринятие того, что французы обогащаются, торгуя косметическими препаратами, которые они так искусно изготовляли и в которых российские читательницы так нуждались. Важно осознать: чтобы противостоять этой экономической несправедливости – французскому засилью – интеллектуалы обращаются за опытом и переводят французские же тексты. Побуждала переводить и издавать сборники секретов еще одна общая идея: удостоверить(ся), что российские читательницы разделяют заботы европейских женщин, что Россия является частью модной/светской Европы. То есть перевод сборников секретов отражал два одновременно протекающих процесса: не только вхождение России в европейское пространство, но и противопоставление себя ему через осознание национальных интересов.

Сборники секретов появляются в России в век Просвещения, во многом поэтому издания обнаруживают воспитательный аспект и оказываются в ряду произведений дидактической литературы. Собственно сборник рецептов почти всегда предваряет текст о том, что полезно и вредно красоте, о родах и видах красоты. Основная идея российских сборников секретов – усовершенствование или сохранение телесной красоты. Вот как пишет о побуждениях своей аудитории один из авторов: «Иной хотел сделаться молодым и изгладить на лице морщины; другой желал возвратить прежние свои силы, потеряв уже лучшие соки; третий хотел сделаться Адонисом; четвертый желал из смрадного козла сделаться благоуханным Нарцисом»<sup>11</sup>. За трехвековую историю сборники секретов не отошли от решения задач эстетического плана. Но если раньше авторам было важно сделать рецепты секретными, связать свой сборник с тайным, даже магическим, знанием, то Просвещение требует вписать этот опыт в научный, медицинский дискурс. Можно наблюдать, как, оставаясь неизменными, рецепты в век Просвещения, когда они и попали в Россию, приобретали новый комплекс значений, будучи напечатаны под иным заглавием или именем.

Подтверждением тому служит, например, «Дамский врач» (полный перевод чрезвычайно популярного во Франции «Le Médecin des dames»<sup>12</sup>), текст которого сначала вышел в России частично, под названием «Диэтетика»<sup>13</sup>. Один из авторов французского сочине-

ния Жан Гулен – доктор медицины, написал несколько подобных трудов, опубликованных в течение 70-х годов XVIII в., переводил с латинского и немецкого, частично почерпнув из переводимых им книг свои теории и, возможно, рецепты.

Если в русском варианте авторское вступление отсутствует, то французский текст позволяет восстановить, что труд был «посвящен вещам более серьезным, чем туалет»<sup>14</sup>, а именно – женским болезням. Однако это важное «Предупреждение», вписывающее книгу в картину медицинского знания и общественной жизни Франции, не попало в российский перевод. Иная социокультурная ситуация, вероятно, по мнению переводчика, лишила предисловие актуальности; хотя в остальном текст практически не подвергся переработке.

Сборник секретов помещен в Приложении, которое называется «Туалет Венеры» и содержит рецепты необходимых составов для волос, зубов; болеутоляющих и ароматических средств. Центральным является раздел «Редкие воды», посвященный очищению кожи лица, приданию ей хорошего цвета. Профессиональный медик, Жан Гулен, рекомендует не использовать секретные составы без одобрения своего врача, и его составы, в отличие от прежних «секретных снадобий», оказываются сродни медицинским препаратам.

Интересно отметить, что во Франции год спустя после «Дамского врача» был издан «Мужской врач». Автор объясняет: «После того, как я уже преподнес дамам именно им предназначенного Врача, выбранного из лучших авторов, я должен был сделать то же самое и для мужчин»<sup>15</sup>. Такая последовательность оригинальных текстов, а также тот факт, что на русский перевели именно дамского, а не мужского врача – показательна. Во-первых, это говорит о главенстве женщин в вопросах красоты–гигиены–заботы о теле<sup>16</sup>, во-вторых – иллюстрирует место женщины в обществе: ее просвещенность, развитость, и – утонченность. Именно эта важная общественная идея резюмирует труд Гулена: «Термины медицины и хирургии привычны для многих, особенно для женщин. Я старался, насколько было возможным, сравнить такую-то часть человеческого организма с нею же – у домашних животных. Так, женщина может иметь идеи относительно себя, не имея стыда»<sup>17</sup>. Анализируя гендерный аспект российских переводов, мы видим, что переводчиками и издателями этой «женской литературы» были мужчины. Случайно или нет – для перевода были также выбраны сочинения авторов-мужчин (на французском языке дамами сочинено около четверти сборников секретов). Как видно, суждение о женском здоровье и красоте в России было уделом сильного пола – к тому же и более привычного к серьезному чтению и переводческой деятельности и потому более опытного и просвещенного.

В логике этих рассуждений очень важен тот факт, что один из самых популярных российских сборников опубликован в переводе некой Марьи Д. Мы предполагаем, что перевод был *подписан* этим именем: возможно, чтобы приблизить книгу женской аудитории. Следует рассказать о внутренней структуре текста, потому что «Дамский туалет» представляет собой, по сути, *три* сборника секретов и является работой трех переводчиков. Каждая из его частей – идейно и стилистически целостный текст, заметно отличающийся от двух других. Например, рецепты, представленные в последней части, гораздо длиннее, приготовление составов построено преимущественно на дистилляции. Этот метод был чрезвычайно популярен во Франции, но – раньше, в начале и середине XVIII в. А для рецептов первой части характерны растительные ингредиенты, что становится актуальным в конце столетия.

Перевод очевидно неоднороден; он не мог быть выполнен одним человеком. Это доказывают несколько одинаковых рецептов, повторяющихся в разных переводах в разных частях книги. Так произошло с рецептами *миль флер, венгерской воды, весеннего букета* (или *букетной воды*), *венчанной воды*. Приведем небольшой пример:

*Очень хорошая благоуханная вода,  
называемая Eau Couronnée*

Положи в восемь пинтов водки полфунта очищенных фиалок, две унции ирисовых кореньев, полфунта двойной фонкили, четыре унции очищенных померанцовых цветов, четыре унции мускусом надушенных белых розанов, шесть унций тубероз, две драхмы мускатного цвету, драхму гвоздишных головок, две унции баргамотной квинтессенции из португальских померанцов; все сии цветы должно врезывать в их время, и класть с фиалками, истолченный ирис, мускатной цвет и гвоздику, потом присовокуплять к тому прочие цветы, а квинтессенцию после уже туберозы, которая должна быть последним цветком. Всякой раз, как будешь класть другой цветок, мешай все, и хорошенько закупоривай сосуд <...><sup>18</sup>.

*Венчанная вода  
(Eau couronnée)*

В восемь пинт водки положи полфунта вычищенных фиалок, две унции растения касатнику, полфунта двойного фонкиля, четыре унции вычищенных померанцев, четыре унции белых мускусных роз, шесть унций туберозы, две драхмы мушкатного цвету, драхму гроздики, две унции квинтессенции бергамотовой и столькоже квинтессенции из Португальских померанцев. Все сии цветы должны быть сорваны в свое время. Положи вместе фиалку, касатник, мушкатный цвет и гвоздику в ликере, а по том другие цветы каждый в свое время, и не прибавляй туда квинтессенции прежде нежели положишь туберозу, которая есть последний цвет, каковой там появляется. Всякий раз когда кладешь один из сих цветов смешивай все и тщательно затыкай сосуд <...><sup>19</sup>.

То, что самые популярные рецепты повторялись по несколько раз, даже – в одной и той же части, как, например, рецепт кипрского порошка<sup>20</sup> или рецепт «попури»<sup>21</sup>, свидетельствует о компилятивном характере сборников секретов. Во вступлении упоминавшийся Жан Гулен приводит список тех сборников секретов, из которых составлен его «Туалет Венеры»: *Chimie des Dames*, *Bligny*, *Mademoiselle d’Auvergne*, *Le Médecin charitable*, *Abdeker*, *le Traité d’odeurs*, etc. «Почему, – говорят мне дамы, – мы должны листать все эти книжки, если Вы могли бы обобщить все полезные рецепты?»<sup>22</sup>. И действительно, сопоставление компиляции Гулена с прочими популярными сборниками секретов позволяет обнаружить некоторые источники его «премудростей». К примеру, «*Мясная вода, действительная и удивительная для лица*»<sup>23</sup> была им взята, очевидно, из сочинения Мари Мердрак «*Занимательная и простая химия в пользу дам*»<sup>24</sup>. Примечательно, что этот рецепт представляет традицию прошедшего, XVII столетия, в конце XVIII в. он уже казался архаичным: «четыре телячьи ноги, яишные свежие белки, мякиш из хлеба изсушенного, цыпленок, лимон, козье молоко, 4 маленьких однодневных или двудневных собачки (!)». Во второй половине XVIII в. «кровожадная» практика сменилась модой на растительные составы.

Встречающиеся в русских переводах сборников секретов многочисленные повторы могут свидетельствовать и о том, что российские переводчики точно следовали оригиналу. «Секрет» – на то он и «секрет», что любое изменение первоначального текста могло представляться переводчику недопустимым, и сборник должен достигнуть читателя во всей своей полноте.

В то же время переводчик пробовал и адаптировать «секретные» рецепты для их исполнения русским «пользователем». Система мер и весов в русских переводах была приведена в соответствие с российской. В результате, приготавливая, например, *Средство от грубой краски на лице*, российская читательница отмеряет не пинту (*pinte*), равную 0,952 л, как дано во французском тексте, а штоф, или 1,23 л. Надо отметить и удачный опыт: *petit verre* (маленькая рюмка для ликера) действительно равна по объему ложке. Русский язык давался переводчикам не без труда. В качестве примера можно привести «вишни без хвостиков» (*cerises sans les nouaux*) – очевидно, в оригинальном рецепте подразумевалось «без косточек». А в «Дамском туалете» названия многих рецептов и ингредиентов продублированы на французском или просто даны в русской транскрипции: «вода дю пер Барнабе», «вода дю пер Андре», «лоделаван»<sup>25</sup>; встречаются французские названия с русскими окончаниями: «миньонская вода»<sup>26</sup>, «аркебюзадная вода»<sup>27</sup>, наверняка привычные для потенциальных читательниц.

Появление на исходе XVIII в. российских изданий и русских переводов иностранных сборников секретов представляется, таким образом, событием, достойным внимания. Важность обнаружения и описания этих текстов заключается в том, то они отражают характер рецепции российским обществом европейской культуры ухода за телом. Рекомендации, посвященные культуре быта и заботе о человеческом облике, отныне становятся частью книжной культуры.

## Примечания

---

<sup>1</sup> Alessio, Secreti del reverendo donnó Alessio Piemontese, nuovamente dall'author medesimo riveduti e ricorretti. In Pesaro, 1558; *Cortes I*. Secreti della signora Isabella Cortese, ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, artificiose e alchimiche. Venetia, 1561.

<sup>2</sup> Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в. 1725–1800. М., 1962–1975. Т. 1–6.

<sup>3</sup> Роспись российским книгам, продающимся без переплета и в разных переплетах в книжной лавке на Тверской, где была прежде Межевая Канцелярия, Императорского Московского Университета Типографии у Содержателей Христиана Ридигера и Христофора Клаудия. М., 1798.

<sup>4</sup> Роспись российским книгам продающимся в Санктпетербурге против Гостинного двора Зеркальной линии при Аничковом доме под № 20 и 21, и в Суконной линии под № 15 в книжных лавках, у книгопродавца Ивана Глазунова. А в Москве на Спаском мосту у Матвея Глазунова и Павла Вавилова, и против Казанского собора у Тимофея Полежаева и Матвея Глазунова. СПб., [тип. Брейткопфа], 1790.

<sup>5</sup> *Eamon W.* Science and the secrets of nature: books of secrets in medieval and early modern culture. Princeton, 1994; *Flandrin J.-L.* Soins de beauté et recueils de secrets // Les Soins de beauté, Moyen Âge – début des Temps Modernes, Actes du Colloque international de Grasse (26–28 avril 1985), 1987.

<sup>6</sup> *Элиас Н.* Придворное общество: Исследование по социологии короля и придворной аристократии. М., 2002.

<sup>7</sup> «Дамский туалет» и «Щеголеватая аптека» посвящены переводчиками прекрасному полу.

<sup>8</sup> *Цвирлейн К.А.* Врач для любителей красоты или Легкое средство сделаться пригожим и быть здоровому всем телом / Конрад Антон Цвирлейн / Пер. с нем. М.: Тип. комп. типографич., 1778.

<sup>9</sup> Мысли и находы, или Диететика: С изображением темпераментов... Перевод с французскаго / На российском издал Имп. Московскаго университета Медицинскаго факультета студент Александр Ястребцов. Владимир: Тип. Губ. правления, 1799.



<sup>10</sup> Дамский туалет. М.: Тип. при Театре, у Хр. Клаудия, 1791–1792. Без пагинации.

<sup>11</sup> *Вицман А.* Золотая Книжка или Собрание новых, доказанных, легких, редких и любопытных хозяйственных опытов и искусственных действий к пользе и удовольствию каждого. Изданная Августом Вицманом. Перевел с немецкого Степан Поручкин. Ч. 1–4. СПб., 1798–1800. От сочинителя к читателю.

<sup>12</sup> *Jourdain A.-L.-B. Bréchillet, Goulin J.* Le Médecin des dames, ou l'Art de les conserver en santé. P., 1771.

<sup>13</sup> *Гулен Ж., Журден А.* Диететика или Наука, предлагающая правила весьма нужные и полезные к сохранению здравия / Пер. с фр. И. Андреевского. М.: Тип. А. Решетникова, 1791.

<sup>14</sup> *Jourdain A.-L.-B.* Le Médecin des dames... С. III.

<sup>15</sup> *Goulin J.* Le Médecin des hommes, depuis la puberté jusqu'à l'extrême vieillesse. P., 1772. С. IX.

<sup>16</sup> Там же. С. XII.

<sup>17</sup> *Jourdain A.-L.-B.* Le Médecin des dames... С. V.

<sup>18</sup> Дамский туалет. Ч. 2. С. 21.

<sup>19</sup> Там же. Ч. 3. С. 119.

<sup>20</sup> Там же. С. 26, 30–31, 41, 48.

<sup>21</sup> Там же. С. 24, 39.

<sup>22</sup> *Jourdain A.-L.-B.* Le Médecin des dames... С. VII.

<sup>23</sup> *Гулен Ж., Журден А.* Дамский врач в трех частях, содержащих в себе нужные предохранения, служащие к соблюдению здравия, с присовокуплением венерина туалета. Перевел с французского М.И.У. Медицинского факультета студент Кондрат Муковников. М.: Тип. А. Решетникова, 1793. С. 379.

<sup>24</sup> *Meurdrac M.* La Chimie charitable et facile en faveur des dames. P., 1666. P. 46.

<sup>25</sup> L'eau de lavande – лавандовая вода. В отличие от лоделаванд, название одеколон, полученное таким же образом, закрепилось в русском языке. L'eau de Colonne – спиртосодержащая настойка; изначально – на основе масла бергамота, позднее – с различными отдушками. Рецепты этого состава встречаются в сборниках секретов начиная с XVIII в. и продаются во Франции в наши дни.

<sup>26</sup> Дамский туалет... Ч. 3. С. 96. от фр. mignon – славный, приятный.

<sup>27</sup> Дамский туалет... Ч. 2. С. 60. Eau d'Arquebusade, где Arquebusade – выстрел из пищали. Вода «непонятною силою... лечит удары огнестрельного оружия».

## СОВЕТСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПУРИЗМ: СЛОВО И ДЕЛО

(на материале периодики 1920–1930-х годов)

Статья посвящена феномену лингвистического пуризма, его становлению в России и особенностям существования в СССР в первые десятилетия советской власти. Автор демонстрирует полное совпадение сути таких явлений, как пуризм и борьба за «чистоту языка», и раскрывает причины неприятия первого термина официальной советской идеологией. На материале массовой прессы 1920–1930-х годов показан процесс десемантизации слова, характерный для тоталитарного пропагандистского дискурса.

*Ключевые слова:* пуризм, чистота языка, советская пресса, пропаганда.

Лингвистический пуризм представляет собой стремление языкового коллектива «уберечь язык (или избавить его) от предполагаемых иностранных или других нежелательных элементов...»<sup>1</sup>. Идеологи пуризма, как правило, активизируются в периоды роста национального самосознания, поэтому их взгляды оказываются близки значительной части населения. Защитниками «чистоты языка» редко становятся лингвисты. Пуризм – явление не академическое и вообще далекое от науки. Демонстрируя предельную субъективность<sup>2</sup> и не будучи в состоянии убедительно доказать свою правоту, пуристы категорично оценивают протекающие в языке процессы как желательные или нежелательные.

В российской научной и публицистической традиции термин «пуризм» приобрел выраженно негативный характер. Показательно отношение значительной части современников к энергичной борьбе за «чистоту языка», которую в конце XVIII – начале XIX в. вели адмирал А.С. Шишков и его единомышленники. Их усилия были в значительной мере спровоцированы объективно усилившимся французским влиянием на русскую литературную речь.

В «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803) А.С. Шишков противопоставлял дурному стилю писателей-западников «чистый» язык патриотической литературы<sup>3</sup>.

Не лишенная оснований лингвоэкологическая позиция Шишкова уже при его жизни стала поводом не столько для серьезной критики, сколько для осмеяния. Показательны в этом плане мемуары участников литературной группы «Арзамас», объединившей идейных противников адмирала. Так, А.С. Стурдза вспоминает: «Шишков сделался бы моим оракулом, если б в прекрасной и полезной книге его не смущали меня кой-какие промахи. Например, когда поборник старого слога, обличая рабские переводы с иностранных языков и желая вразумить читателей своих примерами, говорит между прочим: каково было бы перевести слово *preface* не предисловием, а *предличием*; или слово *tresog* буквальным переводом *презлатом*; тогда увы! невозможно и ученику удержаться от смеха»<sup>4</sup>. Как известно, сама деятельность «Арзамаса» была облечена в форму, пародийную по отношению к взглядам и стилю Шишкова. Именно тогда, в начале позапрошлого века, были заложены основы парадокса, существующего и сегодня: российское общественное сознание в целом позитивно оценивает так называемую борьбу за «чистоту языка», но решительно осуждает те явления, которые получают негативно оценочное название «пуризм».

Стремление защищать русский язык, бороться с его врагами было характерно для славянофилов, некоторые из которых занимались самодеятельным языкознанием и были решительно настроены против иностранных слов, чуждых, по их представлениям, русскому национальному духу. Вся острота славянофильской неприязни к чужеземному влиянию на язык отражена в словах В.И. Даля, которые предваряют «Толковый словарь живого великорусского языка»: «Все, что сделано было доселе, со времен петровских, в духе искажения языка, все это, как неудачная прививка, как прищипка разнородного семени, должно усохнуть и отвалиться, дав простор дичку, коему надо вырасти на своем корню, на своих соках, сдобриться холей и уходом, а не насадкой сверху»<sup>5</sup>. Правда, лингвистические взгляды славянофилов высказывались преимущественно в рамках специальных филологических работ и не стали предметом публичной дискуссии.

В начале XX в. проблема «чистоты языка» также не занимала центрального положения в общественном сознании и не обсуждалась в массовой прессе. Но и в эту эпоху звучали отдельные голоса защитников русского языка. П. Сергеич (П.С. Пороховщиков) заявлял: «Наши отцы и деды говорили чистым русским языком, без грубостей и без излишней изысканности; в наше время, в так назы-

ваемом обществе, среди людей, получивших высшее образование, точнее сказать, высший диплом, читающих толстые журналы, знакомых с древними и новыми языками, мы слышали такие выражения, как: *позавчера, ни к чему, ничо чем, тринадцать душ гостей, помер* вместо умер, *выпивал* вместо пил, *занять приятелю деньги*; мне приходилось слышать: *заманул и обманил*»<sup>6</sup>. Эмоциональное высказывание известного юриста интересно, как минимум, с двух точек зрения. Во-первых, в нем воплощена объединяющая пуристов всех эпох убежденность в том, что в прежние времена язык был чище, люди говорили правильнее и ярче. Во-вторых, приведенные П. Сергеичем примеры свидетельствуют об ограниченности субъективно-вкусовых оценок, на которых неизменно основывается «борьба за чистоту языка».

Защита «чистого» русского языка от внешних и внутренних «засоряющих» элементов имела шанс так и остаться на периферии общественного внимания. Но революция 1917 г. и становление советской системы в корне изменили эту ситуацию. Коммунистическая пропаганда нуждалась в мифологемах, способных мобилизовать массы, направлять их энергию против реальных и вымышленных противников, – и «чистота языка» оказалась одним из идеально подходящих для этого понятий.

В советский период официальная пропаганда опиралась на уже оформившееся противопоставление реакционного пуризма прогрессивной борьбе за «чистоту языка» и поддерживала его. Например, исследователь взглядов В.И. Ленина П.А. Дмитриев цитировал заявление о необходимости говорить с массами, «отбросив решительно прочь тяжелую артиллерию мудреных терминов, иностранных слов», и сейчас же оговаривался: Ленин не был пуристом! Он употреблял заимствованные термины «антагонизм», «депутат», «диктатура», «кооперация» и многие другие!<sup>7</sup> Ф.П. Сороколетов также подчеркивал отличие взглядов Ленина от «реакционно-националистических» позиций пуристов, причем никто из них не был назван по имени – они представляли собой лишь собирательный образ врага<sup>8</sup>.

В данной статье исследуется формирование такого явления, как советский лингвистический пуризм, с первых лет своего существования маскировавшийся под «борьбу за чистоту языка».

В академической науке и образовании 1920-х годов складывалось направление, получившее название «культура речи». В фундамент новой научно-педагогической дисциплины были положены идеи Г.О. Винокура, которые нашли отражение в книге «Культура языка» (1924). В главе «О пуризме», настаивая на «решительной бесполезности» этого явления, Г.О. Винокур называл противо-

ядием «правильно поставленное лингвистическое воспитание»<sup>9</sup>. Таким образом, если бы газетно-журнальная пропаганда 1920-х годов основывалась на идеях академической культуры речи, ее основной задачей стало бы широкое просвещение аудитории. Но на практике значительно более привлекательной оказалась борьба за так называемую чистоту языка, открывавшая широкие перспективы утверждения одних и развенчания других ценностей, имен и текстов.

Сигналом к началу обсуждения лингвозкологической проблематики в СМИ стала публикация в газете «Правда» заметки В.И. Ленина «Об очистке русского языка»<sup>10</sup>. Слушая речи на собраниях, вождь коммунистической партии осознал необходимость «объявить войну коверканью русского языка». Именно после появления заметки в печати «чистота языка» стала одной из идеологием власти. Идея очищения языка вписалась в общую картину неуклонно улучшаемого мира. Кроме того, само понятие обладало необходимой степенью нечеткости, размытости, чтобы быть одним из удобных средств идеологической борьбы.

В 1925 г. журнал «Журналист» провел анкету среди видных языковедов, попросив их прокомментировать размышления В.И. Ленина о языке. Профессор Ленинградского университета Л.П. Якубинский специально подчеркнул, что ни в коем случае нельзя видеть в позиции вождя пуризм. «У Ленина корень вопроса – речевая целесообразность»<sup>11</sup>. Правда, отмежевавшись от пуризма, Л.П. Якубинский поспешил уточнить: языковым процессом необходимо руководить, добиваясь «рациональной организации языкового быта»<sup>12</sup>.

В 1925 г. «Правда» опубликовала речь Демьяна Бедного, произнесенную при открытии Всесоюзного совещания пролетарских писателей. В ней были затронуты вопросы культуры устной и письменной речи. По словам писателя, «многие литераторы, выходя перед рабочей аудиторией, “закручивают” такие фразы, что и язык и мозги вывихнуть можно. Ленин же, как известно, говорил крайне просто...»<sup>13</sup>.

С 1929 г. «чистотой языка» постоянно занималась «Литературная газета», целевой аудиторией которой стали не только писатели, но образованные люди в целом. В 1933 г. в ней появилась тематическая полоса под заголовком «Нам нужно искусство, понятное массам и любимое ими». В редакционной статье резко критиковалась «изысканная витиеватость словесного рисунка»<sup>14</sup>.

Следующий, 1934 год, оказался исключительно богат публикациями на лингвистические темы, более того – обсуждение вопросов «чистоты языка» обрело характер организованной газетной кампании. По подсчетам Д.Ю. Климайте, в центральных газетах и жур-

налах было опубликовано 250 статей и заметок, в которых рассматривалась проблема литературного языка и языка художественных произведений<sup>15</sup>.

Зачином для широкого обсуждения проблемы стала дискуссия о языке романа Ф. Панферова «Бруски». Писатель, по версии, ставшей позднее официальной, «злоупотреблял правом беллетриста использовать все богатство родного языка, перенасыщал речь своего романа диалектизмами, жаргонизмами и иными нелитературными средствами»<sup>16</sup>. С этим мнением решительно не согласился А. Серафимович, считавший язык прозы Ф. Панферова истинно народным. В статье «О писателях «облизанных» и «необлизанных» говорилось, что Панферову не надо слишком усердно работать над «облизыванием» художественной формы: он от природы наделен «мужицкой силой» и именно по его романам люди будущего станут изучать послереволюционную эпоху<sup>17</sup>.

Напечатав текст Серафимовича, редакция «Литературной газеты» поспешила отмежеваться от его точки зрения и солидаризироваться с М. Горьким, осуждавшим нарушения норм литературного языка. В статье «О «корявой мужичьей силе» утверждалось, что Горький «борется за ленинскую линию в языке». Более того, в газете подчеркивалось: «...борьба за чистоту языка имеет не только стилистическое, но и политическое значение. Произвольное словупотребление, игнорирование синтаксиса и т. п. затемняют мысль писателя, способствуют контрабандному протаскиванию всякого вздора, неправильных, вредных положений, обуславливают разнужданность мышления». Интересно, что редакция призвала писателей и критиков «горячо откликнуться на дискуссию», заранее объявив, что Горький «глубоко прав»<sup>18</sup>.

Серафимович, позволивший себе усомниться в правоте классика литературы и создателя Союза советских писателей, подвергся разгромной критике. Сам Горький обратился к нему с открытым письмом, в котором недвусмысленно предупредил: «В области словесного творчества языковая – лексическая – малограмотность всегда является признаком низкой культуры и всегда сопряжена с малограмотностью идеологической, – пора наконец понять это!»<sup>19</sup>.

Дискуссия превратилась в публикацию заверений в верности ленинским заветам и горьковским требованиям, связанным с «очищением языка». Особенно горячо признавал свои ошибки писатель Е. Пермитин. В «Письме М. Горькому» он клялся, что, редактируя собственную новую книгу, «выжег из нее весь отвратительный... словесный областной мусор», «заменял идиотские... областные слова вроде: “без усика” – на прямоту, “не волташись” – не суетись и т. д. ... Выбросил ряд сальных словечек, брошенных, хотя бы и в

озлоблении, на собрании... Я понял, – заверял пролетарского классика сибирский прозаик, – что словесная небрежность, многословие вредно уже потому, что портит вкус читателя, отнимает лишний труд у наборщиков, лишнюю бумагу у издателей»<sup>20</sup>.

Что же понимал Горький под сохранением, защитой, улучшением языка? Среди примеров «паразитарного хлама», засоряющего современную русскую речь, оказались «новые словечки», то есть молодежные жаргонизмы, такие как «мура», «буза», «вольнить», «шамать», «дай пять» и другие. Пользуясь терминологией, предложенной М.Е. Кашниковой, можно сказать, что взгляды М. Горького представляют собой синтез элитарного и реформаторского пуризма<sup>21</sup> – неприятия диалектных и других необщепринятых речевых средств и одновременного стремления к жесткой стандартизации литературного языка.

В продолжение горьковской публикации в следующем номере газеты была помещена редакционная статья «За культуру языка»<sup>22</sup>, дополнившая перечень «паразитарных явлений» диалектизмами и бранными словами. По мере уточнения списка «врагов» языка нарастал и пафос лозунгов, завершавших публикации. Происходила отчетливая политизация проблемы. Разговор шел теперь не просто о качестве речи, но о соответствии современного русского языка великим задачам построения социализма. «Борьба за культуру языка, – говорилось в передовой статье, – есть борьба за культуру социализма в целом».

В редакционных статьях, помещенных в четырех номерах «Литературной газеты»<sup>23</sup>, разъяснялось, что при социализме стихийное развитие языка невозможно, языковое строительство ведется сознательно и планомерно, являясь частью «воспитания масс». Кроме того, ставился знак равенства между понятиями «хороший язык» и «доступный язык», причем речь шла о доступности широким массам, предполагающей простоту словесных форм. Среди вредных речевых явлений были названы жаргонизмы, диалектизмы и «кудрявые фразы», то есть риторическая избыточность.

Тема качества речи была затронута и «Правдой». В заметке «Все ярче горят огни большевистского слова» редакция главной партийной газеты заявляла: «Все произведения вождей большевизма отличаются предельной ясностью, четкостью формул и положений, чистотой и образностью языка. Этим качествам надо учиться нашим работникам печати... Этими качествами должны быть пронизаны все страницы всех видов нашей печати»<sup>24</sup>. «Правда» поддержала сторонников простого и ясного стиля и сформулировала необходимость ориентироваться в литературной практике прежде всего на язык не писателей-классиков, а политиков.

Весной 1934 г. газета «За коммунистическое просвещение» поместила передовую статью «За культуру языка в школе», содержащую развернутую характеристику идеального языка эпохи социализма: «Язык, сочетающий простоту с богатой образностью, язык прямой, открытый, с точным смыслом – только такой язык может быть мощным проводником коммунистического мировоззрения, орудием подлинной социалистической культуры»<sup>25</sup>. Была намечена тенденция интерпретировать борьбу за язык как борьбу против вредных языковых явлений. В частности, указывалось, что детская литература засорена «вульгаризмами, блатными словечками, сквернословием» (среди недопустимых слов назывались *мура*, *бузить*, *трепаться* и другие). Газета предписывала школе «дать сокрушительный отпор всем, кто пытается протащить в детскую аудиторию языковой хлам».

В ноябре 1934 г. очередной материал, посвященный культуре публичной речи, появился и в «Правде». В статье под названием «О чистоте языка наших газет» утверждалось: «Необходимость объявления похода за очищение газетного языка от бюрократического хлама и за превращение его в безусловно понятный и доступный миллионам, подлинно народный язык – серьезнейшая задача дня»<sup>26</sup>. Через десять лет после публикации заметки В.И. Ленина «Об очистке русского языка» редакция «Правды» назвала этот текст статьей и передала его главную мысль следующим образом: «Ленин видел в чистоте языка, которым партийная печать говорит... с миллионами, прежде всего более верный способ влияния на эти миллионы». Здесь, как и в речи Д. Бедного, пересказывавшего заметку Ленина вскоре после ее опубликования, центр тяжести перенесен с вопросов грамотности на вопросы политики.

Позиция «Правды» была аргументирована ссылкой не только на пролетарского вождя, но и на простого солдата, также являвшего собою бесспорный авторитет в советской системе миропонимания. В статье «О чистоте языка наших газет» упоминалось письмо красноармейца Жвакина, сетовавшего на непонятность солдатским массам таких слов, как *плебисцит* и *меморандум*. Развивая мысль читателя, редакция привела список слов, воплощающих «газетное зазнайство и чванство»: *аналогичный, объект, санкционирование, стабильность, тенденция, трактовать, фольклорный, форсировать*. Красноармеец Жвакин призывал работников газет выражаться «посталински», то есть просто и понятно.

Через месяц «Правда» опубликовала отклики читателей на статью о языке газет. В редакционном предисловии говорилось о том, что газета, пользуясь засоренным языком, уподобляется буржуазному изданию, отгородившемуся от широких масс. Авторы писем



выявили такие важнейшие недостатки газетного языка, как безграмотность, бюрократическая сухость, использование большого числа иностранных слов. При этом редакция специально подчеркивала, что отношение к заимствованиям в социалистическом обществе не имеет ничего общего с буржуазным пуризмом: «Мы избегаем иностранных слов не потому, что они иностранные, а потому, что они непонятны массам, и только в том случае, когда они непонятны»<sup>27</sup>. В данной публикации был в очередной раз поставлен знак равенства между культурой речи и политикой: «Борьба за чистоту языка наших газет есть... борьба за чистоту путей пролетарской революции, за устранение всяких преград между словами революции и массами, за устранение всяких закоулков, в которых прячутся классово чуждые влияния». Подчеркнем, что сформировавшееся к концу 1934 г. официальное понимание культуры речи в корне противоречило тому, которое пытались внедрить в сознание читателей Г.О. Винокур и другие лингвисты: газеты навязывали аудитории упрощенное представление не о целесообразности, а о простоте как главном критерии качества речи.

В 1935 г. новой (или уточненной) мишенью для критики сделались «грубости» и «непристойности», в разряд которых зачислялись фактически все простонародные выражения. В мини-эссе «К спорам о языке» В. Шкловского такие слова, как *хахаль*, были названы «дикими» фактами... грубость которых бесспорна»<sup>28</sup>. В редакционной заметке, посвященной переизданию словаря В.И. Даля, говорилось об отрицательном опыте И.А. Бодуэна-де-Куртене, дополнившего знаменитый словарь «неприличными словами, сквернословиями, мерзостями площадного жаргона»<sup>29</sup>. Через несколько номеров «Литературная газета» обрушилась с разгромной критикой на редакцию «Толкового словаря русского языка», возглавляющуюся Д.Н. Ушаковым. Среди важнейших недостатков нового рецензенты отмечали обилие «ругательных и вульгарных выражений, приводимых как в терминах, так и в примерах» (*вишый черт, катись колбасой, кишка тонка, киношка, втрескаться* и другие)<sup>30</sup>. Итак, в середине 1930-х годов «Литературная газета» уточнила официальное представление о языковом идеале и о том, что ему не соответствует. «Хорошим» был признан грамотный и благопристойный язык, в целом классический и обновляющийся преимущественно под влиянием актуальных политических текстов.

В 1936 г. «Литературная газета» поместила на своих страницах статьи, посвященные стилю В.И. Ленина, А.С. Пушкина и М. Горького<sup>31</sup>. При всей несхожести рассматриваемых в этих публикациях личностей и текстов, материалы объединяют как минимум две идеи – стилистической простоты и противостояния «врагу». Ленин, по

утверждению А. Цейтлина, дал образцы «сложной простоты» в неутомимой борьбе с «ненужной иностранщиной». Пушкин, чей вклад в развитие языка раскрывают Б. Мейлах и В. Герасимова, писал понятно для народа и не желал примириться ни с архаистами, ни с «жеманной» карамзинской поэзией. Наконец, Горький, по словам Б. Неймана, был ревнителем живого языка и «горячо возражал против подмены выразительности языка словарной экзотикой». В публикациях 1936 г. выкристаллизовывалась одна из магистральных идей советской пропаганды: борьба «за» всегда есть борьба «против»; для улучшения чего бы то ни было необходимо найти врага, который стоит на пути прогресса.

Идеологические кампании 1930-х невозможны вне борьбы со «злыми силами», которые могут быть воплощены как в отдельных явлениях жизни, так и в конкретных людях. В этом отношении показательна обнародованная «Литературной газетой» переписка между писателем Ф.В. Гладковым и профессором Д.Н. Ушаковым. В октябре 1939 г. Гладков обратился с открытым письмом к товарищам из радиокомитета СССР и с возмущением указал на грубые ошибки дикторов, в частности неверную постановку ударений в падежных формах «на реку», «в фортах», словах «добыча» и «молодежь». Писатель призвал работников радио к очистке языка от «звукового сора»<sup>32</sup>.

В одном из следующих номеров газеты Гладкову возразил Д.Н. Ушаков, указавший, что нормы литературного языка далеко не всегда категоричны и, например, ударение в слове «реку» испытывает колебания. Здесь же был помещен ответ Гладкова, сославшегося на авторитет классической поэзии, которая знала лишь одно ударение – «на реку́». Оттолкнувшись от этого частного вопроса, писатель перешел к большим обобщениям, касавшимся закономерностей языковой эволюции. Он заявил, что развитие языка должно идти «в сторону наибольших преодолений», то есть норме следует не сближаться с узусом, а, напротив, все резче противостоять ему. В качестве подтверждения этой парадоксальной мысли Ф. Гладков привел многочисленные письма трудящихся. Массы, по заявлению писателя, «свирепо протестуют против порчи и засорения языка жаргонизмами, вульгаризмами, натуралистическим перенесением в литературную речь местного сырья и пр.»<sup>33</sup>. Весьма показательно, что редакция «Литературной газеты» оставила последнее слово именно за Ф. Гладковым. При этом Д.Н. Ушаков невольно оказался оппонентом не отдельного языкового пуриста, а широких масс трудящихся.

Проанализированные факты, относящиеся к первому периоду борьбы советской прессы за «чистоту языка», свидетельствуют о

явлении, которое можно назвать «ложной революционностью» идеологов советской власти. В 1930-х годах определилась тенденция к однозначному осуждению официальной пропагандой всего истинно нового, смелого, то есть по-настоящему революционного. Русский язык загонялся в рамки узко понимавшихся норм и приличий. В список «врагов языка» были включены как все средства усложнения стиля («словесные украшения»), так и приемы стилизации под живую народную речь (просторечные и диалектные слова, формы и конструкции).

Авторы многочисленных газетных публикаций как будто не замечали вопиющего противоречия: постоянно восславляя трудовой народ, пропаганда при этом решительно отрицала народную речевую стихию. По справедливому замечанию А.Д. Синявского, «пуристические тенденции особенно усилились в эпоху Сталина. ... Многие хорошие и признанные советские писатели, начиная с 30-х годов, подвергались нападкам за то, что употребляли грубые и вульгарные слова или вводили народное просторечие, элементы жаргонов и диалектов в художественный текст. Их обвиняли в том, что они портят и засоряют великий русский язык, хотя именно эти авторы и писали языком жизни»<sup>34</sup>.

В арсенале писателя и публициста оставалось все меньше официально одобренных языковых ресурсов. То, что пишущего человека фактически лишали выбора слова, представляется вполне закономерным. Речевая свобода отрицалась властью так же, как и всякая другая – интеллектуальная, духовная, политическая, да и просто поведенческая. Определилась тенденция, которой предстояло ярко проявиться в дальнейшем: под лозунгами борьбы за «чистоту языка» велась борьба за унификацию речи, против ярких вербальных проявлений человеческой индивидуальности. При этом слово «пуризм», как нельзя более точно характеризовавшее яркую черту официальной советской идеологии, использовалось ею исключительно как средство обозначения чуждого, вредного, реакционного явления и служило для дискредитации оппонентов. Подобное раздвоение понятия представляется показательным: оно свидетельствует о десемантизации лексики тоталитарного языка и «игре в слова» как приеме коммунистической пропаганды.

## Примечания

<sup>1</sup> *Thomas G. Linguistic Purism. L.; N. Y., 1991. Цит. по: Кашикова М.Е. К определению языкового пуризма // Германские языки: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. С. 64.*

<sup>2</sup> *Кашикова М.Е. Указ. соч. С. 63–64.*

<sup>3</sup> *Шишков А.С.* Разсуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб.: Императорская типография, 1803.

<sup>4</sup> *Стурдза А.С.* Беседа любителей русского слова и Арзамас в царствование Александра I и мои воспоминания // Арзамас. Книга 1. Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. М.: Художественная литература, 1994. С. 47.

<sup>5</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М.: Русский язык, 1978. С. XIII.

<sup>6</sup> *Сергеев П.* Искусство речи на суде. Тула: Автограф, 1998. С. 15–16.

<sup>7</sup> *Дмитриев П.А.* Ленинские традиции борьбы за чистоту русского языка и повышение речевой культуры // Вестник Ленинградского университета. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. Вып. 2. Л.: ЛГУ, 1990. С. 58–59.

<sup>8</sup> *Сороколетов Ф.П.* Борьба В.И. Ленина за чистоту русского языка // Русский язык в школе. 1962. № 2. С. 2–3.

<sup>9</sup> *Винокур Г.О.* Культура языка. М.: Лабиринт, 2006. С. 81.

<sup>10</sup> Правда. 1924. № 275. С. 1.

<sup>11</sup> Журналист. 1925. № 2. С. 7.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Правда. 1925. № 12. С. 6.

<sup>14</sup> Литературная газета. 1933. № 5. С. 3.

<sup>15</sup> *Климайте Д.Ю.* Борьба за чистоту русской литературной речи в первой половине 30-х годов советской эпохи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 10–11.

<sup>16</sup> Там же. С. 8.

<sup>17</sup> Литературная газета. 1934. № 13. С. 2.

<sup>18</sup> Там же. № 16. С. 1.

<sup>19</sup> Там же. № 17. С. 1.

<sup>20</sup> Там же. № 27. С. 2.

<sup>21</sup> *Кашикова М.Е.* Указ. соч. С. 69.

<sup>22</sup> Литературная газета. 1934. № 34. С. 1.

<sup>23</sup> Там же. № 48, 50, 52, 56.

<sup>24</sup> Правда. № 122. С. 1.

<sup>25</sup> За коммунистическое просвещение. 1934. № 77. С. 1.

<sup>26</sup> Правда. 1934. № 325. С. 1.

<sup>27</sup> Там же. № 359. С. 3.

<sup>28</sup> Литературная газета. 1935. № 34. С. 3.

<sup>29</sup> Там же. № 40. С. 6.

<sup>30</sup> Там же. № 58. С. 4.

<sup>31</sup> Там же. 1936. № 4. С. 5; № 8. С. 2; № 44. С. 44. С. 4.

<sup>32</sup> Там же. 1939. № 56. С. 3.

<sup>33</sup> Там же. № 68. С. 3

<sup>34</sup> *Синявский А.Д.* Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. С. 297.

## К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»: ПУШКИН И БАРРИ КОРНУОЛЛ

В статье проводится сравнительный анализ поэмы Пушкина «Медный всадник» и творчества Барри Корнуолла, который позволяет включить сочинения английского поэта в круг источников пушкинской поэмы.

*Ключевые слова:* Пушкин, «Медный всадник», Барри Корнуолл, Петербург, Вавилон.

«Медный всадник» «является произведением мирового литературного значения» – этот тезис Л.В. Пумпянского<sup>1</sup> – аксиома для каждого, кто отваживается писать о пушкинской поэме. Круг русских и западноевропейских источников «Медного всадника» (включая библейские) тщательно изучен, однако это не означает, что его нельзя расширить. «Пушкин – читатель» – тема, изучение которой не может быть закончено никогда, а значит, следование за Пушкиным по страницам читаемых им книг будет приносить новые открытия. Особенно если речь идет о поэте, для Пушкина жизненно важно, каким был его «последний литературный собеседник Пушкина» (термин Н.В. Яковлева) – английский поэт-романтик Барри Корнуолл (Barry Cornwall). Наибольшее количество переключек с сочинениями Корнуолла встречаем в произведениях, созданных в первую болдинскую осень – «Маленьких трагедиях, «лирике», 8-й главе «Евгения Онегина»<sup>2</sup>; но и в дальнейшем Пушкин не раз обращался к книге четырех английских поэтов<sup>3</sup>. Следы чтения Корнуолла можно обнаружить и в произведениях, созданных после 1830 г., в частности – в «Медном всаднике». Для сравнения с «Петербургской повестью» Пушкина мы привлекаем поэму «Вавилон» («Babylon»), стихотворение «Видение» («A Vision») и поэму в октавах «Диего де Монтилла» («Diego de Montilla»). Ассоциации, вызываемые парал-

лельным чтением «Медного всадника» и произведений Корнуолла, идут по двум направлениям.

Первое можно обозначить как тему Вавилона. Параллель Петербург–Вавилон уже существовала в пушкинскую эпоху. Летом 1833 г. Пушкин переписал в свою рабочую тетрадь три стихотворения А. Мицкевича из 4-го тома парижского издания «Стихотворений Адама Мицкевича» (1828–1832). Среди них – «Олешкевич (День накануне петербургского наводнения 1824)» («Oleszkiewicz»), в котором польский художник Олешкевич предрекает Петербургу – новому Вавилону – неминуемую гибель, предсказанную в Библии и Кабале: «straszne – lecz niezrozumiane» («страшное и непостижимое»: «Pan Wstrąśnie szczeble assurskiego tronu/Pan wstrąśnie grunty miasta Babilonu/lecz trzecią widzieć, Panie, nie daj czasu! –/Rzekł i podróżnich zastawił u wody/A sam z latarką zwolna szedł przez schody» («Кто доживет до утра, тот будет свидетелем великих чудес, /То будет второе, но не последнее испытание: / Господь потрясет ступени ассирийского трона, / Господь потрясет основание Вавилона, / Но третьего не приведи, господи, увидеть!»<sup>4</sup>). Этот том Пушкин взял с собой в Болдино, где продолжал работу над «Медным всадником». Развитие темы Вавилона, размышление о его трагической судьбе Пушкин нашел и в сочинениях Барри Корнуолла. Вновь, как и в первую болдинскую осень, произведения английского поэта оказались созвучны пушкинским замыслам: в пору работы над «Медным всадником» уже само название поэмы Корнуолла не могло не привлечь внимания Пушкина «странным сближением» со стихотворением Мицкевича, задевшим Пушкина за живое. Немногим раньше, чем Мицкевич и Пушкин, Корнуолл размышляет на тему, которая по праву относится к числу вечных: судьба рокового мистического города и его великого основателя. Произведения Корнуолла на тему Вавилона расширяют заочный круг участников дискуссии. Снова у Пушкина и Корнуолла общая тема и – как мы увидим далее – во многом близкое ее восприятие и освещение: отношение Корнуолла к Вавилону сравнимо с отношением Пушкина к Петербургу.

Кроме общности темы, обращает на себя внимание композиционное сходство двух поэм. Поэма Корнуолла «Вавилон» построена так: **вступление**, тематически и по настроению напоминающее вступление к «Медному всаднику» (рассказ о том, что было в библейские времена, когда волею могучего властелина был воздвигнут славный город); затем **рассказ о событиях**, происшедших несколько позднее, при потомке того славного владыки, но все же во времена весьма отдаленные; **заключение** (слова, произносимые современным поэтом, дающим оценку событиям давних времен). По сути, это мост из далекого прошлого – через настоящее – в буду-

К вопросу об источниках «Медного всадника»: Пушкин и Барри Корнуолл

щее, ибо, по Корнуоллу, забвение никогда не постигнет этот давно не существующий город).

У Пушкина во вступлении также дана история сотворения великого города: от замысла могущественного правителя – до (через временной скачок) осуществления его. Посыл в будущее, мысль о вечности Петербурга и незабвенности его основателя – очень важный мотив вступления. В основной части поэмы – рассказ о современных событиях, в которых принимает участие дух Петра, вернее, его статуя (тема, очень близкая Корнуоллу<sup>5</sup>).

Кроме параллелей на уровне темы, композиции, есть и образные и текстовые переклички. Приведем начало поэмы Корнуолла.

Many a perilous age hath gone,  
Since the walls of Babylon  
Chain'd the broad Euphrates' tide –  
(Which the great king in his pride  
Turn'd, and drain'd its channel bare) –  
Since the Towers of Belus square  
(Where the solid gates were hung  
That on brazen hinges swung),  
Mountain sized, arose so high  
That their daring shock'd the sky.

Famous city of the earth,  
What magician gave thee birth? –  
What great prince of sky or air  
Built thy floating gardens fair?  
Thee the mighty hunter founded:  
Thee the star – wise king surrounded  
With thy mural girdle thick  
Of the black bitumen brick...  
Fenced thee round and round so fast  
That, while the crumbling earth should last,  
Thou, he thought, should be, and Time  
Should not spoil thy lock sublime.  
*He* (выделено В. С. – О. Д.) is gone...  
*He* (выделено В. С. – О. Д.) is dead: his impious deeds  
Are on the brass: but who succeeds? (p. 154)

Много грозных веков миновало  
С той поры, как стены Вавилона  
Сковали мощное течение Ефрата  
(Которое великий царь в своей гордыне

Повернул, и проложил канал) –  
С той поры, как башни на площади Белуса,  
(Где были повешены массивные ворота,  
Которые держались на бронзовых винтах)  
Размером с гору, поднялись так высоко,  
Что их дерзость бросила вызов небесам.  
Знаменитый город земли,  
Какой волшебник создал тебя?  
Какой великий князь, земной или небесный,  
Создал эти чудесные висячие сады?  
Тебя основал могущественный охотник.  
Тебя царь, умудренный звездами, окружил  
Плотным кольцом стен  
Из черного камня...  
Окружил тебя стенами так плотно,  
Что пока будет существовать эта земля,  
Ты, думал он, будешь существовать; и время  
Не сможет повредить твоему величию.  
*Он* – ушел.  
*Он* – умер; его дерзкие дела  
Записаны на бронзе; но кто ему наследует?<sup>6</sup>

И пушкинское:

На берегу пустынных волн  
Стоял Он,  
Дум великих полн...

Сразу обращает на себя внимание одинаковый у обоих поэтов способ первого упоминания о правителе: он не назван по имени, а введен при помощи личного местоимения. Форма местоимения третьего лица – «он» с заглавной буквы у Пушкина и «he» у Корнуолла, выделенное разрядкой – выглядит очень многозначительно: по сути, это аллюзия на начальные строки Книги Бытия, где идет речь о сотворении мира Богом. «Он» – «дум великих полн» о том, что «здесь будет город заложен», которому судьбой предназначено стать бессмертным. «He» (он) Корнуолла также полон дум о том, что время не будет властно над этим великим городом. Оба поэта, описывая красоты великого города, подчеркивают, что он возник на диком месте, его строителям пришлось вести борьбу со стихией. В обоих произведениях в первых же строках речь о реке, которую побеждает воля строителей города: у Корнуолла «заковал широкое течение Ефрата», у Пушкина «в гранит оделася Нева», но стихия, хотя и смиренная, все же не побеждена до конца и напомнит о себе



К вопросу об источниках «Медного всадника»: Пушкин и Барри Корнуолл

страшной местию. «Громады стройные дворцов и башен» «Медного всадника» сродни «башням высотой с гору, бросающим вызов небесам» «Вавилона». «Висячие сады» заставляют вспомнить о мостах, что «повисли над водами», и «темно-зеленых садах», которыми «покрылись острова». Восхваление великого города идет в обеих поэмах в торжественном тоне, слово «люблю» повторяется несколько раз и у Пушкина, и у Корнуолла. Заканчивается это любование прекрасным городом у обоих поэтов тревожными словами, перебрасывающими мостик к рассказу о временах более близких и страшных.

К о р н у о л л: «Он умер... но кто ему наследует?».

П у ш к и н: «...Была ужасная пора... / Печален будет мой рассказ...»  
(VII, 137<sup>7</sup>).

В обоих случаях композиционный временной скачок: упоминание усопшего основателя – и сразу переход к его наследникам, при которых происходят ужасные события. На наш взгляд, такое близкое упоминание в тексте позволяет сделать вывод о том, что оба поэта верят в участие умершего владыки в судьбе города и видят его вину в происходящих страшных событиях (участие мертвых в жизни живых – излюбленная тема обоих поэтов<sup>8</sup>).

Нельзя не отметить и такую текстуальную переключку: у Пушкина Петр предвкушает:

И запируем на просторе  
(VII, 135)

У Корнуолла вторая, страшная, часть начинается так:

Over Babylon's sandy plains  
Belshazzar the Assyrian reigns.  
A thousand Lords at his kingly call  
Have met to feast in a spacious hall...

Над песчаными *просторами* (выделено мною. – О. Д.) Вавилона  
Правит ассириец Валтасар.  
Тысяча знатных мужей по его царскому зову собрались  
*На пир* (выделено мною. – О. Д.)  
В *просторных* (выделено мною. – О. Д.) залах (р. 154).

У Корнуолла этот «пир на просторе» оборачивается «пиром во время чумы», последним пиром Валтасара: в разгар пира происходит страшное событие:

For a hand comes forth, and 't is seen by all  
To write strange words on the plaster'd wall!.. (р. 154)

И вдруг появляется рука, видимая всем,  
И пишет странные слова стене...

Конечно, мы осознаем, что слова бедного Евгения: «Добро, строитель чудотворный! –/...Ужо тебе!» (VII, 148) и появление таинственной руки, начертавшей на стене роковые для правителя Вавилона слова, могут быть поставлены в один ряд с большой осторожностью и многими оговорками: у Пушкина живой человек грозит статуе, подвергается ее преследованию и погибает, сойдя с ума; у Корнуолла – грозное предупреждение богов живому правителю за святотатство, его собственное и его великого предка. У Корнуолла греховный правитель Вавилона погибает; о гибели петербургского правителя у Пушкина речи нет. Кроме того, у Пушкина град Петров остается стоять непоколебимо, и статуя Петра гордо высится над Невой; а у Корнуолла Вавилон исчез с лица земли, хотя память о нем не исчезнет никогда. Но все же, как нам кажется, указать на эту переключку нужно: ведь у Пушкина «прошло сто лет», а у Корнуолла речь о веках. Не исключено, что слова Евгения – это обращение к отдаленному будущему. В обоих предостережениях – напоминание о возмездии, которое рано или поздно настигнет гордый город и его создателя. У Корнуолла страшной мести подвергается живой правитель; но разрушение города, бывшего смыслом жизни и задуманного как венец творения – не есть ли возмездие и его основателю, пусть и перешедшему в мир иной? Такова, на наш взгляд, главная мысль «страшной» второй части.

А в заключение Корнуолл расставляет окончательные акценты. Прошло много веков – и где теперь бывшее великолепие Вавилона? Дается описание, сходное с описанием города начала поэмы, но каждая новая деталь сопровождается вопросом Where: где это теперь? Получается описание города, великолепного, пышного, но существующего лишь в поэтическом воображении, в стихах, в памяти. И такое существование представляется Корнуоллу не менее славным:

Thou art gone, but cannot die  
(p. 155)

Тебя уже нет, но ты не смог умереть...

А у Пушкина: «Вода сбыла, и мостовая / Открылась...» (V, 143). Разрушения города не произошло. Он остался стоять непоколебимо. Позиция и Пушкина, и Корнуолла такова: вопрос о великом городе, основанном на месте, отвоеванном у стихии, очень сложен; сложна и неоднозначна оценка деяний его создателя. За грехи высший суд посылает ему возмездие в виде самого для него большого удара –

К вопросу об источниках «Медного всадника»: Пушкин и Барри Корнуолл

разрушения города. Стихия мстит не только за себя; она – орудие в руках судьбы – мстит за все жертвы, за всю кровь, пролитую при строительстве, за разрушение равновесия мировых сил (а как конкретно был разрушен Вавилон, Корнуолл и не говорит: это не важно для его концепции). Но все-таки при всей справедливости возмездия город выживает (реальный, как у Пушкина, или поэтический, как у Корнуолла), а вместе с ним и его основатель (ведь даже если когда-то Петербург и исчезнет с лица земли, он останется в памяти, в поэзии, и образ Петра не уйдет из сознания людей). Думается, Пушкин не мог пройти мимо поэмы «Вавилон», где рассматривается тема, так волновавшая его самого, тем более что «Медный всадник» создавался в 1833 г. в Болдине, где все дышало поэзией Корнуолла, столь сильно влиявшей на Пушкина в первую болдинскую осень.

В стихотворении Корнуолла «Видение» среди картин древности, которые встают в воображении поэта, – «город, поднимающийся из водных глубин во всем великолепии»; знаменитый Вавилон, с его жителями, среди которых основатель – царь Навуходоносор:

And now from out the watery floor  
A city rose, and well she wore  
Her beauty, and stupendous walls,  
And towers that touch'd the stars...  
...–This was famous Babylon...

(С. 154)

«Стены невиданной высоты», «башни, что касаются звезд» – этот посмертный гимн «славному Вавилону» по стилю напоминает уже проанализированное нами описание Вавилона из одноименной поэмы Корнуолла. Стихотворение – еще одна иллюстрация взглядов Корнуолла на тему рокового города и его правителя. Вывод, вытекающий из всех сочинений Корнуолла, посвященных Вавилону, таков: великий город и его основатель живут и после смерти. Думается, что слова английского поэта, прозвучавшие так кстати, не могли остаться не услышанными Пушкиным. В целом во взглядах двух поэтов на проблему рокового города и его основателя больше сходства, чем различий.

Другой мотив, позволяющий соотнести «Медного всадника» с творчеством Корнуолла, – мотив молодого человека, неожиданно потерявшего возлюбленную и ставшего безумным. Герой поэмы в октавах «Diego de Montilla» после смерти возлюбленной Авроры впал в безумие; любимым его занятием стало бродить по берегу озера, по лесу; и однажды мать нашла его холодный труп в заброшенной башне. Она опустила его в могилу, а когда умерла она сама, какой-то незнакомец похоронил ее рядом с сыном.

О.Л. Довгий

Ср. у Пушкина:

Домишко ветхой..  
Был он пуст  
И весь разрушен. У порога  
Нашли безумца моего,  
И тут же хладный труп его  
Похоронили ради бога...  
(V, 149)

Смерть Евгения и Диего и похороны «ради бога» – похожи. Может быть, Пушкин обратил внимание на эту деталь.

На наш взгляд, приведенные примеры, во-первых, позволяют пополнить список источников «Медного всадника» произведениями Барри Корнуолла; во-вторых, расширяют наши представления о включенности пушкинской поэмы в общеевропейский литературный контекст; а в-третьих, заставляют усилить внимание к теме «Пушкин – читатель».

#### Примечания

<sup>1</sup> Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 158.

<sup>2</sup> См.: Кулагина О.Л. Пушкин и Барри Корнуолл: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990 (С. 21–22: библиогр. статей автора по теме дис.).

<sup>3</sup> The Poetic Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris: Gallignani, 1829. Произведения Корнуолла цитируются по этому изд., с указанием страницы (по 4 пагинации).

<sup>4</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / Подготовили к печати и комментировали М.А. Цявловский, Л.Б. Модзалевский, Т.Г. Зенгер. М.; Л.: АCADEMIA, 1935. С. 535–549.

<sup>5</sup> См. об этом: Кулагина О.Л. Указ. соч. С. 16; Барри Корнуолл // Довгий О., Махов А. Двенадцать зеркал Пушкина. М: Intrada, 1999. С. 146.

<sup>6</sup> Подстрочный перевод произведений Корнуолла везде наш. – О.Д.

<sup>7</sup> Произведения Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935–1959. В тексте римская цифра обозначает номер тома, арабская – страницу.

<sup>8</sup> См. об этом: Кулагина О.Л. Указ. соч. С. 16; Барри Корнуолл... С. 146.

РОМАН В. КРЕСТОВСКОГО  
(НАДЕЖДЫ ХВОЩИНСКОЙ) «БАРИТОН»  
НА ФОНЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ СЕМИНАРИСТА

Цель статьи – представить формы реализации новых тенденций в изображении фигуры семинариста в романе В. Крестовского «Баритон». Сравнительный анализ этого произведения, а также соответствующих фрагментов комедии «Недоросль» Д.И. Фонвизина, повестей «Бурсак» В.Т. Нарезного и «Вий» Н.В. Гоголя позволяет продемонстрировать на конкретных примерах полемическую по отношению к предшествующей традиции установку автора.

*Ключевые слова:* Хвощинская, персонаж, стереотип.

Опубликованный в номерах 10–12 журнала «Отечественные записки» за 1857 г. под псевдонимом В. Крестовский роман Надежды Дмитриевны Хвощинской (1825–1889) «Баритон» стал первым крупным прозаическим произведением с времен «Вия» Н.В. Гоголя, главным героем которого явился семинарист и где местом действия была духовная среда. Роман задумывался как полемический по отношению к сложившемуся к тому времени негативному стереотипу семинариста, который находил свое выражение как в литературных произведениях, так и в расхожих оценках.

Развитие неприязненного и презрительного отношения дворянства к духовенству связано с XVIII в., во второй половине которого произошло сословное замыкание клира, укрепилась практика наследственной передачи духовного звания и специализация духовного образования. Развилась особая «клерикальная субкультура»<sup>1</sup>, в результате чего духовенство отделилось как от крестьян, так и от дворян. Последних отталкивало отсутствие у священников светской воспитанности, умственная и нравственная забитость и в

первую очередь материальное положение – бедность и финансовая зависимость от прихожан. Однако при всем презрении к духовенству с ним приходилось считаться, так как церковная молитва и совершаемые священником таинства были необходимым элементом жизни любого православного подданного Российской империи. Отыгрывались на детях духовенства, семинаристах. Даже простой народ смеялся над ними, дразнил, называя «кутейниками», «кутьей прокислой» и т. п. Для дворян семинаристы были неприятны из-за неумения держать себя в обществе, неопрятности, специфического языка (так называемой клерикальной стилистики, то есть использования славянизмов, устаревших грамматических форм и переноса в русский язык латинских фразеологических конструкций<sup>2</sup>), а также незнания французского языка или, в лучшем случае, неправильного французского выговора. Даже выходцам из духовного сословия, посвятившим себя светской карьере и приобретшим дворянство, помнили их происхождение и упрекали в нем, называя «колокольными дворянами».

Литературным традициям изображения бурсаков и семинаристов посвящена статья А.Ф. Белоусова «Образ семинариста в русской культуре и его литературная история»<sup>3</sup>. Исследователь упоминает комические интермедии конца XVII – первой половины XVIII в., положившие начало доминирующей «украинской» линии изображения воспитанников духовной школы («Бурсак» В.Т. Нарезного, «Вий» Н.В. Гоголя, «Пан Халявский» Г.Ф. Квиткой-Основьяненко). К ней примыкала вторая линия, отправной точкой которой стала комедия «Недоросль» Д.И. Фонвизина, где к типичным чертам бурсака – прожорливости, склонности к воровству и обману – прибавилось еще невежество. Выведенный в ней Кутейкин был прототипом таких учителей-семинаристов, как доmine Игнатий Галушкинский из вышеупомянутого «Пана Халявского» или главный герой комедии С. Геевского «Бурсак-учитель».

Во второй половине 1850-х годов в художественной литературе возникает новая трактовка образа семинариста – из второстепенного комического персонажа он стал превращаться в главного героя, изображаемого с сентиментально-гуманистическим пафосом<sup>4</sup>. Выдвижение выходца из духовенства на первый план и новое его осмысление впервые произошли в опубликованном в 1856 г. романе А.А. Потехина «Крушинский». Коллизия этого произведения связана с происхождением главного героя, однако собственно духовная среда почти не представлена в романе, за исключением эпизодов с навестившим своего сына дьячком. Поэтому большее значение для разработки семинарской проблематики имел опубликованный на год позже «Баритон» Хвоцинской.

Полемическая установка романа дана с самого начала и четко выражена в эпиграфе: «Ничего в мире не может быть ограниченнее и бесчеловечнее, как оптовые осуждения целых сословий по надписи, по нравственной отметке, по главному характеру. Названия – странная вещь... И.»<sup>5</sup>

Это предложение является не совсем точной цитатой из второй части «Былого и дум» А.И. Герцена, которая была опубликована в 1854 г. в Лондоне под названием «Тюрьма и ссылка: Из записок Искандера». Там оно относится к жандармским офицерам, сохранявшим нередко, вопреки расхожему общественному мнению, человечность и сострадательность. Хвоцинская прилагает это высказывание к семинаристам – другой социальной группе со сложившейся отрицательной репутацией – и в своем романе стремится разрушить стереотип, существовавший в обществе и воплотившийся в ряде вышеупомянутых произведений. Важное значение имеет сочетание эпиграфа и заглавия произведения, в котором на первый план выдвигается не сословная принадлежность или типичность героя, а его индивидуальные качества – музыкальный талант и прекрасный голос.

Необходимость учитывать всю литературную традицию изображения семинариста очевидна, однако в тексте «Баритона» имеются непосредственные отсылки только к трем произведениям – «Бурсаку» Нарезного, «Вию» Гоголя и «Недорослю» Фонвизина, и поэтому мы сосредоточимся на уяснении их функций. Важно, что эти отсылки появляются в высказываниях самих персонажей, что делает их не только объектом изображения, служащим литературной полемике, но и ее активными участниками. Они противопоставляют себя как реальных лиц вымышленным (и поэтому фальшивым) типам семинаристов из предшествующей литературы.

Сразу к двум произведениям – «Бурсаку» Нарезного и «Вию» Гоголя – отсылает нас в тексте «Баритона» диалог между одним из второстепенных персонажей, светским молодым человеком Аницким, и Лизаветой Дмитриевной Майцовой, *porte parole* самой писательницы:

- Воспитание! Господа Кедроливанские и Вертоградовы?.. Когда я вижу семинариста, мне так и представляется Халява Нарезного – помните его?
- Помню; карикатура.
- Как, карикатура?
- Как же иначе? нельзя же одного жадного ленивца принимать за выражение целого класса! Похож ли, например, Ивановский на Халяву? (11, 268).

Мы имеем здесь дело с контаминацией двух персонажей: как известно, богослов Халява – это персонаж из «Вия», один из товарищей Хомя Брута, в то время как главного героя романа Нарезного «Бурсак» зовут Неон Хлопотинский и никакого Халявы в произведении нет. Возможной причиной этой контаминации является близкое сходство описаний бурсы и ее жителей в произведениях обоих писателей.

Обратимся сейчас к тексту «Бурсака» и «Вия», чтобы увидеть как общие черты, так и различия между ними, что в дальнейшем позволит нам сопоставить роман Хвощинской с представленной произведениями Нарезного и Гоголя литературной традицией изображения семинариста.

Прежде всего необходимо обратить внимание на то, что действие этих повестей происходит в отдаленном прошлом, предположительно в XVII–XVIII вв. В обоих произведениях изображена украинская бурса (соответственно в Переяславе и в Киеве) с ее культурной и бытовой спецификой. Несмотря на различия в форме повествования («Бурсак» – от 1-го лица, «Вий» – от 3-го), стилистике и способе подачи информации, в описаниях бурсы оба писателя обращают внимание на одни и те же ее аспекты<sup>6</sup>. Это такие явления, как разделение учащихся на группы, соответствующие отделениям семинарии (у Нарезного: этимологи, поэты, риторы, философы и богословы; у Гоголя: грамматика, риторы, философы и богословы). Самые старшие (философы и богословы) имеют особые привилегии: им разрешается носить усы, курить табак и пить вино (так у Нарезного; у Гоголя – пить горелку). Они же образуют сенат – своего рода орган самоуправления бурсаков. У Нарезного аналогии с Древним Римом проводятся более последовательно:

Почтенное сословие бурсаков образует в малом виде великолепный Рим, и консул управляет оным вместе с сенатом. В консулы избирается старший из богословов, а прочие богословы и философы образуют сенаторов; риторы составляют ликторов, или исполнителей приговоров сенатских; поэты называются целерами, или бегунами, которые употребляются на рассылки; прочие составляют плебеян, или чернь – простой народ<sup>7</sup>.

В описании нравов бурсы у Гоголя и Нарезного появляются одни и те же приметы: бедность бурсаков и одновременно огромный аппетит, заставляющие их доставать себе пропитание рождественскими и комедийными представлениями (в «Вие») или исполнением духовных песен (в «Бурсаке»), за которые они получают вознаграждение натурой («кусочек полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся»<sup>8</sup>; «мерка гороха, <...> часть свинины и оставшийся



от полдника большой кус жаркой говядины»<sup>9</sup>). В обоих произведениях дополнительным способом обеспечения содержания является воровство в чужих огородах. Примечательно, что в связи с этим и у Гоголя, и у Нарезного упоминается тыквенная каша, которую бурсаки делают из сворованных овощей.

Повторяющимися в обоих произведениях мотивами являются также вражда между бурсой и семинарией, пристрастие бурсаков к алкоголю, кулачным боям и дракам, а также телесные наказания как обязательный элемент обучения и воспитания в семинарии. У Гоголя довольно много внимания уделяется внешнему виду и одежде бурсаков, которые у Нарезного почти не описаны (как нам кажется, это может быть связано с иной перспективой – точкой зрения рассказчика-героя). Именно в силу этих подробностей гоголевское изображение бурсы имеет комический пафос, в то время как «Бурсак» по своей стилистике ближе авантюрному роману, и комизм хотя и присутствует, но выражен намного слабее.

В целом семинарист из произведений Гоголя и Нарезного – это вечно голодный, плохо воспитанный плут и воришка, представитель социальных низов. Несмотря на отрицательные черты, он все-таки представлен скорее с симпатией и сочувствием, что роднит его с героем пикарескного романа – отвергнутым хорошим обществом, но сообразительным и энергичным, научившимся всякими способами добиваться своего. Изображаемый иногда в карикатурном свете (особенно у Гоголя), он все же не является отрицательным персонажем.

Сейчас обратимся к второй линии изображения семинариста, связанной с комедией Д.И. Фонвизина «Недоросль». Отсылка к ней появляется в рассказе одного из персонажей «Баритона» богослова Костина о том, как он взялся исправлять сочинения ученика благородного пансиона. При этом Костин дважды называет его Митрофаном: «Мальчишка этот... Уж порядочный Митрофан, лет пятнадцати будет...» (10, 412); «Митрофан этот вертится: “у маменьки мелких денег нет”» (10, 413). Называя мальчика именем избалованного «недоросля» из комедии Фонвизина (даже если оно стало к тому времени нарицательным), Костин неизбежно проводит аналогию также между собой и учителем Митрофана Кутейкиным, противопоставляя свою работоспособность и образованность фонвизинскому образу семинариста и тем самым дискредитируя его.

Кутейкин, хотя закончил учебу в семинарии по классу риторики, является типичным представителем семинаристов (о чем свидетельствует его фамилия, а также тот факт, что он именно семинаристом назван в списке действующих лиц) и занимается типичным для них

делом – преподает. Его образ не лишен обличительно-сатирического пафоса, направленного на критику семинарского образования и методов обучения, употребляемых учителями-семинаристами. В 6-м явлении V действия, когда он требует немалой суммы денег за обучение Митрофана, предметом обличения становится его жадность, противопоставленная отказу от зарплаты Цыфиркина, не считавшего справедливым брать деньги «по-пустому». Другие элементы, принадлежащие к стереотипному представлению о семинаристах, которые можно найти в тексте «Недоросля», это пристрастие к табаку («К у т е й к и н : <...> Несть греха в курении табака. <...> Во многих книгах разрешается: во псалтире именно напечатано: “И знак на службу человеком”»<sup>10</sup>) и алкоголю («К у т е й к и н : Житье твое, Еремеевна, яко тьма крошечная. Пойдем-ка за трапезу, да с горя выпей сперва чарку»<sup>11</sup>). Как отмечает Белоусов, в Кутейкине есть рудименты плутовства, характерного для «школяров» комических интермедий XVII в., например когда в ходе «учебы» Митрофан повторяет за своим учителем, что он «скот, а не человек»<sup>12</sup>.

Важным средством характеристики Кутейкина является язык, насыщенный церковнославянизмами и библеизмами (главным образом, цитатами из псалтыри). Комизм достигается посредством обыгрывания несоответствия между возвышенным религиозным текстом и низким, бытовым контекстом, что особенно заметно благодаря вульгарному «дублированию» высказываний Цыфиркина, например:

Цыфиркин : Раскрою тебе рожу напятеро.

Кутейкин : Зубы грешника сокрушу.

<...>

Цыфиркин : Ага! Поднял трус ноги!

Кутейкин : Направи стопы своя, окаянный!<sup>13</sup>

Этот прием стал одним из любимых способов создания комического эффекта также в более поздних произведениях из жизни семинаристов и духовенства, например:

Вертевшаяся в комнате собачонка подбежала к дьячку, обнюхала его, и ну слизывать желток с подрясника. – И лизаху... и лизаху его... и лизаху его пси! – едва мог выговорить дьякон, заливаясь со смеху и показывая пальцем на дьячка. – А посему выпьем вси! – срифмовал пономарь<sup>14</sup>.

В романе Хвоцинской мы имеем дело с идеализацией семинарии и семинаристов, которые, в противоположность предыдущей литературной традиции, представлены в положительном свете и без комической окраски, как бедные, но честные и благородные юноши. Безусловно, многие различия можно объяснить за счет другой исто-

рической эпохи и места, где происходит действие романа (50-е годы XIX в., русский город N\*), но в «Баритоне» явно педалируются детали, нарочито противостоящие сложившемуся стереотипу и подчеркивающие его ложность. Это, например, касается внешнего вида семинаристов. Так, регент архиерейского хора, «молодой человек, завитой и одетый особенно щегольски» (10, 349) носит перчатки, «новенькое синее пальто» (там же) и «новенькую шляпу» (10, 353); остальные певчие тоже «довольно нарядны, и все без исключения в белых воротничках» (10, 349). Главный герой Алексей Ивановский в праздничные дни носит «золотые запонки» (10, 410) и «ослепительной белизны манишку» (10, 380). Семинаристы заботятся о своей одежде, певчие перед богослужениями тщательно наряжаются и причесываются, а если из-за бедности одежда приходит в негодность, они испытывают стыд и в таком виде не решаются выходить гулять по улицам города. Появляется даже такая знаковая деталь, как красивые руки: повествователь отмечает, что «руками этого семинариста мог бы гордиться и аристократ» (11, 274). При описании жилья учеников духовных школ тоже подчеркивается его чистота: «дortуар был уже убран аккуратно, <...> и смотрел так чисто, как может смотреть чисто комната, выбеленная лет пять назад» (10, 378).

Плутовству как элементу культурного стереотипа семинариста противопоставляется в романе Хвоцинской честность и благородство большинства героев-семинаристов. Один из них, Демкин, отказывается от доходного места священника, считая себя недостойным этого сана, и пишет в возвышенных словах: «этот сан, дяденька, не средство к существованию: он страшен и свят...» (10, 409). Когда другой семинарист Зерцов рассказывает со смехом о том, как он подзадорил на нечестное дело помощника столоначальника, большинство товарищей ругают его за этот поступок.

Отношения семинаристов друг с другом лишены грубости или вульгарности, наоборот, они возвышенны и деликатны. Семинаристы отличаются высокоразвитым чувством товарищества: помогают в подготовке сочинений, выручают деньгами и едой, дают друг другу советы, а в случае дождя – делятся своими зонтами. Молодые люди развлекаются совместным пением романсов и чтением художественной литературы, а когда появляется такая возможность, ходят вместе пить чай<sup>15</sup>. Фрагменты, посвященные отношениям между семинаристами, не лишены сентиментального пафоса. Например, старший одной из семинарских «колоний» Степан Слободской обращается к своим товарищам «душа моя» (10, 407) и, расчувствовавшись, «тихонько» плачет, «закрывшись газетой» (10, 410). В такой явной, даже несколько преувеличенной эмоциональности героев

нам видится опять же полемика со стереотипом грубого, очерствелого семинариста. Перефразируя знаменитую фразу Н.М. Карамзина, можно сказать, что Хвощинская хочет таким образом показать, что «и семинаристы любить умеют».

В романе «Баритон» под сомнение ставится также расхожее мнение о невоспитанности бурсаков, зато неоднократно повторяется мотив необоснованной застенчивости и смущения: «он был сконфужен как только возможно» (10, 355); «Ивановский был ни жив, ни мертв от смущения» (10, 359) и т. п. Именно из-за них, по мнению повествователя (чья позиция совпадает с авторской), может создаваться впечатление, что они ведут себя грубо и невежливо. В сценах с участием главного героя Ивановского показано, что ему не чужды основные формы вежливости, что он умеет найти в обстановке светской гостиной, вести живой и интересный разговор. Это позволяет ему преодолеть первоначальные предубеждения и пренебрежение высшего общества и одновременно быстро усвоить себе «все привычки хорошего общества» (12, 423).

Эпизод с богословом Костиным, отсылающий читателя к комедии Фонвизина «Недоросль», является полемикой с очередными «ярлыками», которые культурная и литературная традиции, а также общественное мнение «приклеивали» семинаристам. Это, прежде всего, низкая оценка уровня знаний, обвинения в их узости и нежизненности, связанные как с системой обучения в семинарии, так и с неспособностью или ленью учеников. В эпизоде с Костиным оказывается, что ленивыми, глупыми и нечестными являются не семинаристы, а богатые ученики благородных пансионов, сочинения которых взялся исправлять Костин:

Эти пятеро баловников нанесли мне своих тетрадей <...> Ленивцы отъявленные <...> Родителей или наставников обмануть – это им ровно нипочем. Просто, я даже душой возмутился... Ну, уж потом, как началась работа, началась потеха – сочинения их... <...> Грамматических ошибок, господа, не пересчитать, а орфографических – просто пригоршнями. <...> Французский язык – ногу переломил! Ну, мы произносить не умеем, а они значения самых обыкновенных слов не знают... Невежество такое, что голова заболела (10, 412).

Образованность и трудолюбие семинаристов еще не однажды в романе получают довольно высокую оценку как со стороны повествователя («Нынешний семинарист <...> учится что есть силы, сожалея, что многие науки, ближе других касающиеся живой жизни, не довольно подробно преподаются в его курсе» /10, 376/), так и в близких к авторской позиции словах госпожи Майцовой: «эти молодые люди <...> могли бы, по своему образованию, занять в обществе

место лучше того, на которое ставит их общество» (10, 388). О достаточно высоком культурном уровне семинаристов свидетельствует также их интерес к разным видам искусства: певчие с увлечением разучивают новые песнопения, с удовольствием поют романсы, оперные арии, народные песни, а регент хора охарактеризован как «человек, влюбленный в искусство» (10, 380); большинство семинаристов интересуется художественной литературой, многие сами сочиняют стихотворения, издают свой еженедельный журнал. Они знают французский язык в такой степени, что могут читать французские книги, хотя их выговор далек от идеала.

В упомянутом выше эпизоде с Костиным Хвоцинская, вопреки восходящему еще к фольклору представлению о попе и семинаристе как о людях жадных и лишенных чувства собственного достоинства, показывает, что ученики духовных учебных заведений тоже имеют честь. Костин, просидевший целый день на кухне над тетрадями пансионеров, так рассказывает товарищам о причине своего отказа от еды:

Часа в четыре, вот уж недавно, сама госпожа, должно быть, вспомнила, горничную свою прислала узнать, «накормили ли, дескать, семинариста». Меня так и взорвало; точно семинарист бессловесное животное. «Скажи, говорю, что я очень благодарен, не хочу есть»; да так и остался (10, 413).

Язык, на котором говорят семинаристы в романе Хвоцинской, практически ничем не отличается от того нейтрального стиля, который употребляют другие персонажи романа. Архаизмы, церковнославянизмы, библеизмы или сложные синтаксические конструкции появляются в их речи очень редко. Благодаря этому высказывания семинаристов перестают быть средством их языковой характеристики, внимание сфокусировано не на форме, а на содержании. Элементы «клерикальной стилистики» присутствуют главным образом в речи отрицательных персонажей, составляющих небольшой процент среди учеников семинарии. Например, богослов Миролюбов, угодливый и благонадежный противник всего «неприличного» для духовного сана, в своих поучительных репликах охотно использует церковнославянские выражения: «— А уж вы, Алексей Алексеевич, прежде всех за эту суету вступаетесь; вам она паче меда сладчайшего; эту склонность следует искоренять. Мы духовного звания. Прежде голову надо познаниями обогатить, а потом умастить» (10, 415).

Использование библеизмов и цитат из богослужебных текстов в бытовых ситуациях – популярное средство создания комического эффекта в произведениях, в которых появляются представители

духовенства – в «Баритоне» связано с другим отрицательным персонажем – шутником Зерцовым, который порицается товарищами не только за свой безнравственный поступок, но и за языковое поведение, пустое балагурство:

Я прихожу на днях к Никонову, ну помощник столоначальника, сидит за рекрутскими списками. Я ему говорю: «Друже, что стоишь, зря же?..»

– А ты говори как-нибудь иначе, прервал его Слободской.

– Ахти, я и забыл, тут Степан Александрович, гроза наша!.. Я говорю: что, брат, задумался? (11, 249).

В произведении Хвоцинской немало прямых публицистических пассажей, имеющих форму как размышлений повествователя, так и диалога между героями, один из которых (обычно эту роль играет госпожа Майцова) выступает как *porte parole* автора. Главный тезис этих фрагментов – тот же, что в эпиграфе к роману – заключается в том, что в представителях всех сословий всегда нужно видеть человека с его душой, умом, миром чувств, имеющего право на равное отношение и уважение. Поэтому публицистические высказывания повествователя имеют обычно полемический характер, в них преобладает «слово с оглядкой на чужое слово», упреки по отношению к семинаристу «переадресуются» представителям других общественных слоев, которые оказываются на месте обличаемых:

Конечно, тяжело, когда перетянутые барышни, едва умеющие читать, поглядывают чрез плечо и, хохоча с юношей в красном воротнике, наверно не знающем грамматики, не остерегаясь, почти громко, величают «кутейником» молодого человека, сидящего у двери, и которому их маменька, чиновница в шелковом халате и с нечесанной головой, не дает молочника в руки, а сама наливает сливки в чашку с чаем... (10, 361).

Акцентирование определенных деталей, а также публицистические фрагменты в диалогах, монологах и повествовательных отрывках делают идейную тенденцию «Баритона» нарочитой. Служащая этой цели идеализация жизни семинаристов была отмечена как читателями, так и критиками, упоминавшими роман Хвоцинской, несмотря на его популярность<sup>16</sup>, скорее мимоходом, при разборе других сочинений или обсуждении проблематики, имеющей какое-то отношение к роману.

Сразу после публикации «Баритона» на страницах «Отечественных записок» на него обратил внимание только журналист «Земледельческой газеты» А. К-ч, который в заметке «По вопросу о распространении грамотности», рассуждая об отсутствии нравствен-

ного влияния духовенства на народ и недостатках семинарского образования, обратился также к печатным материалам, посвященным этой проблеме: публицистическим статьям и беллетристике, а именно – роману «Баритон». Отмечая благородную цель автора произведения, который «чуть ли не в первый раз <...> выставил семинаристов не на всеобщее глумление», К-ч считал, что он «слишком идеализировал семинарский быт»<sup>17</sup>, так как школы духовного ведомства требуют еще очень многих улучшений.

Литературные критики обошли вниманием журнальную публикацию «Баритона», а также вышедший в свет в 1859 г. сборник В. Крестовского «Романы и повести», в который было включено это произведение, однако в 1872 г., когда писатель под псевдонимом Крестовский стал уже известным, рецензию на «Романы и повести» написал А.М. Скабичевский. Критикуя ранние произведения автора за узость кругозора и круга наблюдений, который ограничен светской жизнью провинции, он отметил, что попытки показать в произведениях другую среду заканчиваются неудачей и фальшью в изображении действительности. В качестве примера Скабичевский привел роман «Баритон», который он сравнил с «Очерками бурсы» Н.Г. Помяловского, показывая, насколько далека от правды Хвоцинская, в произведении которой «бурсаки <...> выглядят совершенно вербными херувимчиками перед чудищами “Очерков Бурсы”»<sup>18</sup>.

Н.К. Михайловский в рецензии, написанной после выхода «Баритона» отдельной книгой, назвал роман Хвоцинской произведением «не блестящим», но оценил скорее положительно, увидев его главное достоинство «в теплой тенденции и в понимании задач искусства»<sup>19</sup>. Отмечая, подобно другим критикам, неумеренное превозношение достоинств бурсы, он видел в ней сознательный выбор автора, который для проведения своей главной идеи – показать человечность семинаристов, их равное право на «свет и простор»<sup>20</sup> – выбрал путь идеализации той среды, которая раньше изображалась в отрицательном или комическом тоне.

Однозначно отрицательной была зато оценка П.Н. Ткачева. В опубликованной под псевдонимом П. Никитин статье «Гнилые корни» он упрекнул Хвоцинскую в отсутствии художественной правды и неестественности в воспроизведении действительности семинарской жизни и в построении образа главного героя Алексея Ивановского<sup>21</sup>.

Подобную оценку дал «Баритону» В.П. Острогорский, который во второй части «Этюд о русских писателях», посвященной фигуре Н.Г. Помяловского, при рассмотрении «Очерков бурсы» обратился и к литературной традиции изображения семинарии. Назвав

повести Нарезного и Гоголя наивными сказками, критик оценил произведение Хвоцинской как более правдивое, хотя, по его мнению, «этот чистенький, немножко сентиментальный роман <...> своей идеализацией напоминает отношение наших писателей в со- роковых годах к крестьянам»<sup>22</sup>.

Как отмечает А.Ф. Белоусов, явная идеализация семинарии в «Баритоне» Хвоцинской обусловлена не только тенденциозностью писательницы, но и ее творческими принципами<sup>23</sup>. В связи с этим весьма любопытно рассмотреть критические отзывы Хвоцинской о «Зимнем вечере в бурсе» и «Бурсацких типах», первых произведений из цикла «Очерков бурсы» Помяловского. Отзывы были опубликованы, как и все ее литературно-критические статьи, под псевдонимом В. Поречников в номерах 10 и 11 «Отечественных записок» за 1862 г.

В первом из них, озаглавленном «Провинциальные письма о нашей литературе», «Зимний вечер в бурсе» упоминается лишь мимоходом. Хвоцинская отрицательно оценивает очерк (который она воспринимает как воспоминания), упрекая автора в неправдивом, преувеличенно отрицательном и тенденциозном описании бурсы и даже в незнании реалий современной семинарской жизни. Она считает такого рода публикации вредными, так как изображение бурсаков в столь неприглядном и лживом, по ее мнению, свете способствует поддержанию бытующих в обществе стереотипов, что ухудшает и без этого незавидное положение семинаристов.

Вторая заметка представляет собой разбор двух очерков из цикла Помяловского и их сравнение с «Бурсаком» Нарезного. Здесь Хвоцинская становится более снисходительной к писателю, хотя все равно продолжает видеть очерки «скорее патологическими, чем физиологическими»<sup>24</sup>, а доминанту художественного идиолекта писателя усматривает в одностороннем фотографизме. В целом статья сводится к сопоставлению обширных выписок из произведений обоих авторов, призванных наглядно продемонстрировать, что за 150 лет, прошедших с времени действия «Бурсака», духовные семинарии почти не изменились. Это полностью противоречит мнению, высказанному ею же в предыдущем отзыве о «Зимнем вечере в бурсе», где она утверждала, что изображенные Помяловским реалии принадлежат давно минувшему прошлому.

Свою статью Хвоцинская заканчивает чисто публицистическим пассажем, в котором кратко представляет историю духовных училищ и их нынешнее состояние, получившее отрицательную оценку, как отсталое и не удовлетворяющее потребности современного общества в образованных священниках.



Основной пафос отзывов Хвоцинской-критика состоит в неприятии односторонности взгляда Помяловского и его выбора почти одних отрицательных явлений и мрачных красок для изображения бурсы. В этом, как отмечает Белоусов, сказались ее творческие принципы, требующие представления в литературном произведении также, или даже в первую очередь, «добрых задатков»<sup>25</sup>. Поэтому, как нам кажется, тенденциозную идеализацию семинарской среды в романе «Баритон» мы вправе считать сознательным идеологическим выбором писательницы, желавшей таким образом привлечь общественное внимание к проблеме униженного положения духовного сословия и изменить отношение к нему образованных слоев. В результате ее произведение оказалось стоящим вне возникшего на рубеже 1850–1860-х годов основного русла в изображении духовной среды, в котором – при сходном желании обратить внимание общества к существовавшим проблемам – преобладал отрицательно-критический пафос.

#### Примечания

<sup>1</sup> Это определение принадлежит известному американскому исследователю истории Русской Православной Церкви Г. Фризу. См.: *Freeze G.L. The Russian Levites. Parish Clergy in the Eighteenth Century. Cambridge, 1977. P. 210.*

<sup>2</sup> *Мангилева А.В. Духовное сословие на Урале в первой половине XIX века (на примере Пермской епархии). Екатеринбург, 1998. С. 200.*

<sup>3</sup> *Белоусов А.Ф. Образ семинариста в русской культуре и его литературная история: От комических интермедий XVIII века – до романа Надежды Хвоцинской «Баритон» // Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации, методические разработки преподавателей и учеников Академической гимназии Санкт-Петербургского гос. ун-та. СПб., 2000. С. 159–176.*

<sup>4</sup> Там же. С. 172.

<sup>5</sup> *Крестовский В. [Хвоцинская Н.Д.]. Баритон // Отечественные записки. 1857. № 10. С. 347. В дальнейшем ссылки на этот источник даются в тексте с указанием номера журнала и страницы.*

<sup>6</sup> О сходстве описания бурсы в романе Нарезного и повести Гоголя писал еще В.Г. Белинский в статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя» (*Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 304.*)

<sup>7</sup> *Нарежный В.Т. Бурсак. СПб., 1881. С. 9.*

<sup>8</sup> *Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М., 1951. Т. 2. С. 214.*

<sup>9</sup> *Нарежный В.Т. Указ. соч. С. 12.*

М. Лукашевич

<sup>10</sup> *Фонвизин Д.И.* Недоросль // Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 126.

<sup>11</sup> Там же. С. 128.

<sup>12</sup> *Белоусов А.Ф.* Указ. соч. С. 168.

<sup>13</sup> *Фонвизин Д.И.* Указ. соч. С. 147–148.

<sup>14</sup> *О. Забытый [Недетовский Г.И.]*. По селам и захолустьям. Деревенские рассказы. Встреча // Вестник Европы. 1875. № 6. С. 750.

<sup>15</sup> В этом неоднократном упоминании чаепития видится нам скрытая полемика со стереотипом семинариста-пьяницы.

<sup>16</sup> О популярности «Баритона» свидетельствует то, что он появляется в списке широко читавшихся произведений 1857 г. (См.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991. С. 186).

<sup>17</sup> *А. К-ч.* К вопросу о распространении грамотности // Земледельческая газета. 1858. № 90 (11 ноября). С. 714.

<sup>18</sup> *Скабичевский А.М.* Волны русского прогресса // Отечественные записки. 1872. № 1. Отд. 2. С. 8.

<sup>19</sup> *Н.М. [Михайловский Н.К.]*. Литературные заметки // Там же. 1879. № 9. С. 117.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> *Никитин П. [Ткачев П.Н.]*. Гнилые корни // Дело. 1880. № 2. С. 322.

<sup>22</sup> *Острогорский В.П.* Этюды о русских писателях. II. Н.Г. Помяловский. СПб., 1889. С. 32.

<sup>23</sup> *Белоусов А.Ф.* Указ. соч. С. 174.

<sup>24</sup> *Поречников В. [Хвоцинская Н.Д.]*. Новые книги // Отечественные записки. 1862. № 11. Отд. 2. С. 68.

<sup>25</sup> *Белоусов А.Ф.* Указ. соч. С. 174.

## ГАЗЕТНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА ФЕДОРА СОЛОГУБА (1904–1905)

Цель статьи – ввести в научный обиход газетные публицистические выступления Ф. Сологуба 1904–1905-х годов. Публикуемые заметки затрагивают круг тем, актуальный и для художественного творчества писателя: русско-японская война, первая русская революция, педагогика, национальный вопрос, проблемы литературы и культуры. Соотнесение публицистических и художественных текстов Ф. Сологуба дают возможность адекватно представить позицию писателя в указанный период, осветить процесс его идейного и творческого самоопределения.

*Ключевые слова:* Ф. Сологуб, газеты, публицистика, русско-японская война, педагогика, художественная проза.

В эпохе русского модернизма творчество Федора Сологуба занимает одно из центральных мест. Признанный своими современниками и намеренно забытый в послереволюционные годы, писатель принимал активное участие в литературном процессе рубежа веков, его фигура стояла у истоков русского символизма и неразрывно связана с судьбой этого литературного направления. Начинал он в поэзии еще в «глухие» восьмидесятые годы XIX в. в русле посленекрасовской демократической традиции, а закончил в двадцатые прошлого столетия, застав время формирования советской литературы и став, таким образом, одним из свидетелей переломного этапа отечественной истории. Для того чтобы дать целостную оценку обширного наследия Сологуба, необходимо ознакомиться не только с его художественными произведениями. Подлинный интерес для истории литературы, наравне с эпистолярными и мемуарными источниками, представляет публицистика, которая, как правило, комментирует и освещает актуальные проблемы и яв-

ления текущей общественной жизни. Детальное изучение публицистики писателей и критиков помогает осветить процесс их идейного и творческого самоопределения.

В 1900-е годы Ф. Сологуб часто печатал небольшие публицистические статьи в петербургских газетах<sup>1</sup>. Дебют писателя в этом жанре состоялся еще в 1886 г. в журнале «Русский начальный учитель» с педагогической статьи «О городских училищах»<sup>2</sup>. И только с запретом на свободное слово в первые годы советской власти закончились его выступления в периодических изданиях.

Сологуб появлялся в изданиях самых различных направлений. Его статьи печатали «Новости», «Биржевые ведомости», «Новые ведомости», «Наша жизнь», «Новости дня», «Сын отчества», «Петроградский голос». Период наиболее активных газетных публикаций приходится на время 1904–1905 гг., озаменованное тесным сотрудничеством Сологуба с газетой «Новости», в течение которого было опубликовано около семидесяти статей, и еще десятки остались неопубликованными (сам писатель называл свои статьи заметками или маленькими фельетонами). Кроме статьи «Почетные попечители», почти все они были подписаны литературным именем писателя.

Эти статьи, вскользь упоминавшиеся в некоторых работах по истории русского модернизма, а также в словарных библиографических статьях о Сологубе<sup>3</sup>, ранее исследователями подробно не изучались: корпус их текстов *не выявлен полностью и не републиковался*. Современная исследовательница эпохи русского модернизма Н.Ю. Грякалова в своей работе «Человек модерна» замечает, что «...анализ корпуса педагогических статей Сологуба, пока еще не освоенных историками литературы, мог бы представить несомненный интерес в понимании направленности социально-критической мысли писателя и парадоксальном соотношении с нею избранных им литературных стратегий»<sup>4</sup>.

Обращение многих общественных деятелей этого времени к жанру миниатюрной газетной заметки не было случайным. Короткая газетная заметка давала возможность кратко высказать свое мнение по тому или иному актуальному, волновавшему общество вопросу обширной аудитории. Газета, являясь поставщиком сведений, фактов, информации, с повышением всеобщей грамотности в Российской империи, к началу XX столетия постепенно становится общественным органом, рассчитанным на самые широкие круги читателей, она играет важную политическую и идеологическую роль как средство выражения общественного мнения, формирующегося вокруг острых проблем жизни.

«Резкая поляризация взглядов и политических симпатий, характерная для первых лет XX в., предшествовавших Первой русской революции, ярко отражалась в журналистике»<sup>5</sup>. И последняя тенденция не прошла мимо Сологуба<sup>6</sup>. Круг тем, которых касался писатель в своей публицистике, был сформирован как его служебной деятельностью<sup>7</sup>, так и наиболее насущными проблемами времени: школа<sup>8</sup>, дети<sup>9</sup>, русско-японская война<sup>10</sup>, международное положение, национальный вопрос<sup>11</sup>, революционные события (им обсуждались также на страницах «Новостей» проблемы цензуры<sup>12</sup> и общественного самосознания, природа законности и правовых отношений<sup>13</sup>). Самые радикальные статьи, содержавшие резкие требования, критиковавшие власть и косные российские порядки, так и не попали в печать. Почти все они приходится на 1905 г.

Уже первая статья за 1904 год, напечатанная в «Новостях» № 167 за 19 июня под названием «Робкие таланты», посвящена теме единения и консолидации российского общества в военное время; для убедительности своей гражданской позиции Сологуб приводит в пример имена Верещагина и Пушкина. Он констатирует, что даже самые талантливые художники не могут находиться в стороне от злободневных событий своего времени, и считает позорным любое уклонение людей творческих профессий от службы в действующей армии.

Война в восприятии Сологуба выступает как прелюдия для дальнейших взаимоотношений России, представляющей западный менталитет, и Японии, восточной державы. До начала 1905 г. он открыто выступает за победу и колониальную предприимчивость Российского государства, обосновав тем самым официальную политику российского самодержавия на Дальнем Востоке. Призывы к победе звучат в статьях «Международное право», «Харакири» и многих других. Однако к концу 1904 г., убедившись в невозможности победить, Сологуб ратует за перемирие: продолжение военных действий вело лишь к умножению жертв. Переходной в эволюции взглядов Сологуба на военную кампанию (1904–1905 гг.) является статья «Колония на Суматре», написанная им 21 ноября 1904 г., которая не была опубликована на страницах «Новостей» и осталась лежать в архиве писателя. Сологуб здесь выступает за дальнейшие мирные приобретения Российской империи в Тихом океане, ибо, по его мнению, «...*действенная колониальная политика способствует подъему внутри страны*»<sup>14</sup>. Он называет военные действия «*маньчжурской авантюрой*» и предлагает купить у Голландии часть колоний в Зондском архипелаге: «...*Если вспомнить, что эмиграция из России с годами не уменьшается, если посмотреть, какое превосходное для целей русской дальневосточной политики положение за-*

*нимает хотя бы остров Суматра, то хочется сказать, что лучшего приобретения Россия не могла бы сделать»<sup>15</sup>.*

В этой же статье проявляется новое отношение автора к русско-японской войне, вызванное происходящими событиями: *«...Если успех предстает сомнительным, то гораздо достойнее великого государства поскорее прикончить неудачное предприятие. Не дипломатии же умирают на полях сражений, а те же самые “плательщики налогов”»<sup>16</sup>.* Стоит обратить внимание на логику размышлений автора: государство, затеявшее кровавую войну, не рассчитав своих реальных возможностей и сил, втянуло в нее народ. Оно не только действует не в интересах народа, но и скрывает свои мотивы и побуждения от последнего, в связи с этим Сологуб поднимает проблему участия представительных органов власти в решении задач внешней политики в заметке, написанной 8 марта 1905 г., «Лукавство сравнений»: *«...международные отношения становятся много яснее от свободного обсуждения государственных дел»<sup>17</sup>.*

Не совсем обычно для публицистики Сологуба тема войны раскрыта в заметке «Бесенята войны», которая была написана летом 1904 г., но попала в печать в газету «Новости дня» только 22 марта 1915 г. В этой статье автор указывает на огромный разрушительный потенциал, заложенный в технических достижениях военной промышленности, и предостерегает своих читателей от чрезмерного преклонения перед техникой, в результате которого человек может превратиться в раба машин, им же созданных<sup>18</sup>. Эта вполне созвучная и нашему времени тема – взбунтовавшихся против человека машин – встречается не только в творчестве Сологуба, впоследствии ее можно увидеть и у В. Брюсова в неопубликованных при жизни прозаических отрывках «Восстание машин» (1908) и «Мятеж машин» (1915). В них «...изображается отрицательный результат успехов технического прогресса и достижений цивилизации»<sup>19</sup>.

Почти во всех статьях рубежа 1904–1905 гг. витает мысль о необходимости создания в России представительного органа власти: *«Утвердить свои права гражданин может только в свободном договоре. А этот государственный договор может выработать и установить только учредительное собрание»<sup>20</sup>* – написано в черновом варианте статьи «Воскресение живых». Выступая в либеральном органе печати, таком как газета «Новости», которая отстаивала интересы крупных промышленников, добивалась более широких возможностей для развития «частной предпринимательской инициативы», высказывалась за необходимость буржуазно-конституционного переустройства России, Сологуб писал о необходимости реформ и созыве парламента, полемизируя тем самым с консервативным направлением журналистики. Осуждая политику недоверия государ-

ства к обществу, он негодовал по поводу ограничения гражданских прав и свобод народа и одобрительно относился к усилиям интеллигенции по просвещению народа, устройству общественных организаций.

Как было замечено Я.С. Марковичем, «...в публицистике писателя вопросы просвещения так же тесно связаны с вопросами политическими, идеологическими и социальными»<sup>21</sup>. В представленной ниже статье «Довольно жвачки»<sup>22</sup> Сологуб ставит проблему народного образования на общегосударственный уровень. Средств, которые выделяются из государственного бюджета на школы, недостаточно, поэтому необходимо формирование представительного органа власти, состоящего из плательщиков податей и налогов для обсуждения расходов на народное образование.

Центральное место в тематическом комплексе статей за 1904 г. занимают вопросы образования и воспитания<sup>23</sup> (преобладающую роль в жизни Сологуба играла литературная и педагогическая деятельность). Его профессиональный интерес к психологии и педагогике и личный опыт учителя давал возможность высказаться с особым пристрастием на колонках «Новостей» по наиболее набравшему вопросу. «Консерватизм современной Сологубу школы, царящий в ней “дух несвободы” (сословной, материальной, личностной), “принуждение к повиновению” как инструмент власти школы и семьи, доминирование “воспитания” над “образованием”, отсутствие физической культуры (гимнастики) и, как следствие, закрепощенность тела и личности в целом – вот тот спектр проблем, которые становятся предметом дискурсивно “трезвого” публицистического высказывания и свидетельствуют о внимании писателя к существующим диспозитивам власти»<sup>24</sup>. Так, в одной из статей<sup>25</sup> сравниваются два образовательных подхода – американский и русский; в одном случае, как считает Сологуб, превалирует обучение, в другом – воспитание.

Как было уже замечено, немало статей, написанных в сотрудничестве с «Новостями», посвящены миру детей. Особенно волновала писателя практика экзекуции. В сологубовской ранней малой прозе (рассказы 1890 – начала 1900-х годов) детская тема с так называемыми «нетипичными» сюжетами повторяется неустанно как лейтмотив<sup>26</sup>. В публицистике она получает резкий социальный характер. Так, в заметке «Из окна» совершенно отсутствует метафизический подтекст, свойственный ранней прозе писателя, и тема связи детских самоубийств с практикой телесных наказаний раскрыта как острая этическая проблема и социальное явление.

Существует множество перекличек между публицистикой и художественным творчеством Сологуба. В этот период помимо того,

что он активно выступает в прессе, вышли в печать его сборники рассказов «Жало смерти» (1904) и «Книга сказок» (1904), пятая книга стихов «Родине» (1906) и «Политические сказочки» (1906). Некоторые газетные статьи являлись творческой лабораторией для литературных произведений даже наиболее позднего периода, таких как роман «Творимая легенда»<sup>27</sup>. Так, например, заметка «Из окна» имеет множество совпадений, тематических и лексических, с рассказом «Утешение» из сборника Сологуба «Жало смерти». Или история Сергея Афанасьевича Малицына из романа «Заклинательница змей», который «...из Москвы приехал... Учителем был, начальству неугоден оказался, – история довольно обыкновенная в нашем славном государстве»<sup>28</sup>, очень похожа на историю, представленную в статье «Довольно жвачки» – о положении деревенских вольных школ.

Следует подчеркнуть, что с расширением цензурных рамок русской периодической печати общественная публицистика все более стала отвечать вкусам представителей оппозиционно настроенной интеллигенции, что, несомненно, отразилось и в статьях Сологуба 1905 г. Не изменяя тематическому комплексу издававшей его газеты, Сологуб почти не ставил перед собой информационных или идеологических задач, развивая свою мысль как частное лицо, как правило, в контексте гражданской или, как в статьях 1904 г., педагогической полемики.

Публицистика Федора Сологуба (1904–1905 гг.) соответствовала леволиберальному направлению печати, к которому относилась газета «Новости». Вплоть до 1904 г. отклики на те или иные события общественной и политической жизни в его творчестве, по своей сути онтологическом, действительно были более чем эпизодическими. Однако под влиянием политических катаклизмов Сологуб выступает в печати за немедленные реформы в области идеологии, внешней и внутренней политики, армии и школы, гражданских законов.

Далее будут представлены в хронологическом порядке пять статей из большого комплекса публицистических газетных выступлений Сологуба. Почти все они были опубликованы в «Новостях», и только последняя заметка занимает особое место: написанная в 1904 г. в связи с участием России в войне против Японии, она была опубликована намного позднее, только в марте 1915 г. в газете «Новости дня», и пришлась как нельзя кстати к событиям Первой мировой войны.



<sup>1</sup> Полный перечень опубликованных публицистических статей за этот период содержится в издании: Библиография сочинений Федора Сологуба. Часть первая. Хронологические перечни напечатанного с 28 января 1884 года по 1 июля 1909 года. СПб., 1909.

<sup>2</sup> О городских училищах // Русский начальный учитель. 1886. № 4.

<sup>3</sup> Например: *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; *Григорьева Е.* Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник, XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000; Русские писатели. Библиографический словарь: В 2 т. М., 1990.

<sup>4</sup> *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография – Рефлексия – Письмо. СПб., 2008. С. 64

<sup>5</sup> *Чернышев А.А.* Газетно-журнальная полемика в 1905–1904 годах // Из истории русской журналистики конца XIX – начала XX века. М., 1982. С. 47.

<sup>6</sup> Так, в одной своей работе З.Г. Минц отмечала, «что поэт-символист Федор Сологуб был одним из самых известных и революционно настроенных писателей эпохи первой русской революции 1905–1907 гг.». См.: *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 340.

<sup>7</sup> Учительский институт Сологуб закончил в 1882 г., после чего около десяти лет работал в провинции – в уездных городках: Крестцах Новгородской губернии (1882–1885), Великих Луках Псковской губернии (1885–1889), Вытегре Олонецкой губернии (1889–1892). В 1892 г. Сологуб вернулся в Петербург, где его в скором времени назначают инспектором училища и членом Петербургского губернского училищного совета. В 1899 г. Сологуб получил место учителя-инспектора Андреевского городского мужского четырехклассного училища, располагавшегося на Васильевском острове. См.: *Павлова М.М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

<sup>8</sup> См., напр.: Школа за город // Новости. 1904. № 220. 11 августа; Без указки // Там же. № 221. 12 августа; Почетные попечители // Там же. № 223. 14 августа; Пришли, понохали и ушли // Там же. № 251. 11 сентября; Техника в школе // Там же. № 290. 20 октября.

<sup>9</sup> См., напр.: Из окна // Там же. № 217. 8 августа; Как мальчик // Там же. № 226. 17 августа; Бассейны мужества // Наша жизнь. 1905. № 168. 20 июля.

<sup>10</sup> См.: Робкие таланты // Новости. 1904. № 167. 19 июня; Жалость и любовь // Там же. № 230. 21 августа; Международное право // Там же. № 231. 22 августа; Харакири // Там же. № 273. 3 октября; Международное мнение // Там же. № 348. 17 декабря; Вражда и дружба стихий // Биржевые ведомости. 1905. № 8847. 29 мая.

<sup>11</sup> См.: Вмешательство // Новости. № 260. 20 сентября; С кого начать? // Там же. № 265. 25 сентября; На сене // Там же. № 281. 11 октября; Истинно-русские люди // Там же. 1905. № 10. 17 января.

<sup>12</sup> См.: Порча стиля // Там же. № 234. 25 августа; Холера и цензура // Там же. № 319. 18 ноября.

<sup>13</sup> См.: Зависть // Там же. 1904. № 268. 28 сентября; Коринф и Карфаген // Там же. № 296. 26 октября; Беспорядок // Там же. № 304. 3 ноября; Отвод // Там же. 1905. № 25. 1 февраля.

<sup>14</sup> ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. № 328. 3 л.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. Ед. хр. № 343. 25 л.

<sup>18</sup> З.Г. Минц писала, что «...в начале XX века стало ясно, что война неизбежна и одной из причин ее будет именно высокое развитие военной техники и, более того, всякой техники вообще. Техника из помощника человека становится его врагом, всякое техническое изобретение может стать орудием убийства, орудием войны». См.: *Минц З.Г.* Указ. соч. С. 347.

<sup>19</sup> *Муравьев В.В.* Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы // Литературное наследство: Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. С. 70, 95–103.

<sup>20</sup> ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. № 245. 19 л.

<sup>21</sup> *Маркович Я.С.* Педагогические огорчения Федора Сологуба // Советская педагогика. М., 1988. № 6.

<sup>22</sup> Довольно жвачки // Новости. 1904. № 336. 5 декабря.

<sup>23</sup> И.И. Гарин писал, что «...Сологуб часто выступал в прессе по поводу бюрократизма и мертвечины в школьном образовании, невежества учителей и необходимости реформации школы». См.: *Гарин И.И.* Серебряный век. М., 1999. Т. 1. С. 222.

<sup>24</sup> *Грякалова Н.Ю.* Указ. соч. С. 64.

<sup>25</sup> Без указки // Новости. 1904. № 221. 12 августа.

<sup>26</sup> См. указанные работы М.М. Павловой, а также: *Магалашвили А.Р.* Поэтика малой прозы Ф.К. Сологуба: Автореф. дис. .... канд. филол. наук. Новосибирск, 2000.

<sup>27</sup> В качестве радикальной меры преобразования школьного уклада Сологуб предлагал устроить интернаты, в которых дети были бы изолированы от влияния родителей и среды на длительное время и всецело оставались в расположении просвещенных учителей и воспитателей, проводили много учебных часов на природе. Эту мечту воплотил герой его утопического романа «Творимая легенда» Георгий Триродов в организованной им школе-коммуне. (См.: *Павлова М.М.* Указ. соч. С. 33.) Эти же идеи высказываются писателем в заметке «Школа за городом».

<sup>28</sup> *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2002. Т. 6. С. 90.

## РОБКИЕ ТАЛАНТЫ

К стыду наших дней возник и, кажется, занимает кого-то вопрос о том, не следует ли избавить от посылки в действующую армию талантливых представителей свободных профессий<sup>1</sup>. Юридическая несостоятельность такого предположения очевидна; как-то странно думать о правительственном учреждении для разбора и призрения талантливых прапорщиков запаса. Да и кто бы воспользовался благодеяниями этого учреждения? Сомнительные знаменитости, любимцы дам? Великие создания искусства исходят лишь из великого сердца, а великое сердце имеет роковое свойство не отвращаться от опасностей. Все знают страх, богато одаренные натуры способны очень остро его чувствовать, но поддаются страху только ничтожные. Верещагину однажды советовали уйти из опасного места, он ответил:

– «Где же я найду такие световые эффекты?»<sup>2</sup>.

Вот, все мы живо чувствуем и ясно знаем, каким великим горем для России была преждевременная смерть А.С. Пушкина, но наш Пушкин, такой, каким мы его знаем, великий, пламенный Пушкин поступить иначе не мог<sup>3</sup>. Никак нельзя представить себе Пушкина просящим, чтобы его избавили от исполнения опасного долга; но легко представить себе, каким негодованием, каким стыдом зажглась бы душа поэта, если бы этот прискорбный вопрос возник в его дни.

Впервые напечатано: Новости и Биржевая газета. 1904. № 167. 19 июня.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 447. Робкие таланты. 1904. 16–17 июня.

---

<sup>1</sup> Подробно о подготовке России к Русско-японской войне см.: *Левицкий Н.А.* Русско-японская война 1904–1905 гг. М., 2003. С. 672.

<sup>2</sup> Верещагин Василий Васильевич (1842–1904), крупнейший русский живописец-баталист. В своих батально-исторических полотнах запечатлел жестокие будни войны, обличал варварские обычаи и религиозный фанатизм. Много путешествуя, освоил жанр документально-этнографической живописи. Неоднократно сам принимал участие в военных действиях. В 1868 г. в составе русского гарнизона он оборонял Самаркандскую крепость от войск бухарского эмира и был награжден за храбрость и мужество Георгиевским крестом. Участвовал в русско-турецкой войне в 1877–1878 г., где в одном из сражений был тяжело ранен и едва не погиб. Как только вспыхнула русско-японская война,

Верещагин поехал на Дальний Восток. Верещагин погиб в Порт-Артуре вместе с адмиралом С.О. Макаровым на броненосце «Петропавловск» 31 марта (13 апреля) 1904 г. Смерть художника была в полном смысле слова смертью на боевом посту. См. об этом: *Лебедев А.К.* В.В. Верещагин. М., 1958. Трагическая смерть Верещагина бурно обсуждалась в русской печати.

<sup>3</sup> Участие Пушкина в военной кампании обсуждалось также в статье К.Н. Леонтьева «О всемирной любви». Вспоминая «Путешествие в Арзрум», К.Н. Леонтьев писал: «Пушкин сопровождает Паскевича на войну, присутствует при сражениях. Много людей убито, ранено, огорчено и разорено. Русские победителями вступают в Эрзерум. Сам поэт испытывает, конечно, за все это время множество сильных и новых ощущений. Природа Кавказа и Азиатской Турции; вид убитых и раненых; затруднения и усталость походной жизни; возможность опасности, которую Пушкин так рыцарски любил; удовольствие штабной жизни при торжествующем войске <...> После всего этого, или под влиянием всего этого, Пушкин пишет какие-нибудь прекрасные стихи в восточном стиле» (*Леонтьев К.Н.* О всемирной любви: Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Русская идея. М., 1992. С. 162–163).

## ИЗ ОКНА

Какой-то рецензент, разбирая недавно мою книгу, сурово укорил ее за «кладбища несуществующих детей-самоубийц»<sup>1</sup>, которые там описаны. Бедные, милые малыши, лишившие себя жизни! Суровый рецензент словесно прав, и вас точно уже нет, – так как мертвые в мире живых не обретаются. И только след вашего злостного житья кое-где остался: в газетной заметке, в статистике, в работе психиатра, в рассказе беллетриста<sup>2</sup>. Но, милые и несчастные дети, в ином смысле, более простом и более значительном, вы существуете, еще вы не умерли; еще вы идете один за другим на вольную смерть<sup>3</sup>.

Вот город, где улицы безопасны, где дома незыблемы, где светло, ясно и спокойно; идут люди, шумят экипажи, кипит торговля, слышен церковный звон. Иду по этой шумной и веселой улице и думаю: где-нибудь, – может быть, тут же близко, – бьют ребенка. Бьют жестоко. Бог помилует, – не удавится, не утопится<sup>4</sup>. Ложусь спать, и опять думаю: «ночному часу не верьте», – когда все затихает, где-нибудь в этом городе бьют ребенка.

Нынче летом прочел я в газетах две заметки, приблизительно одинакового содержания. В начале лета сообщалось, что где-то на Офицерской, в первом часу ночи, пятнадцатилетний мальчик, когда мать собралась сечь его, выбросился из окна, проломил себе череп,

сломал руку; отвезли в больницу; авось, отлежался<sup>5</sup>. На днях десятилетний мальчик, во втором часу дня, боясь, что отец его накажет, выбросился из окна пятого этажа, разбил себе голову, по дороге в больницу умер<sup>6</sup>.

Оба выбросились из окна. Самый доступный для малышей способ самоубийства<sup>7</sup>. Особенно, когда время не терпит: мать уже принесла розги, отец уже держит ремень с пристяжкой, – истязание начнется сейчас, вот, едва пройдет одна минута. Бежать некуда, – двери закрыты. Умолить нельзя. И уже молил о пощаде, рыдал, хватался за руки, бился на полу, целуя ноги, – не умолил, не простили<sup>8</sup>, – уж очень вина большая. Глупый мальчишка! Перетерпеть бы, – ведь, не до смерти же забьют, да и не такая уж страшная на самом деле боль, – поболит, пройдет, и даже, может быть, пожалеют потом, приласкают<sup>9</sup>. Но грозные слова так страшны, приготовления к жестокой каре так ужасают, напрасные мольбы так истомили, что нестерпимый ужас овладел всем бедным существом и гонит его к единственному исходу, – в окно, на камни, вниз головой, – погибнуть, разбить голову и кости, лишь бы избавиться от этого кошмара.

Способ самоубийства один и тот же, время различно: один бросился в окно днем, другой – ночью. Тот, который ночью, значительно старше. Это не трудно объясняется.

Маленьких бьют во всякое время, когда придется, – тех, кто побольше, чаще вечером и ночью. Почему? Маленький больше в руках, его легче взять, – он слабее. Постарше, – посильнее, посмелее, похитрее. Днем он убежит или спрячется. Или начнет громко кричать, – могут придти, заступиться, отнять. Такого большого и стыдно сечь. Среди больших у него могут найтись заступники: он уже вступает в некоторые связи, он более личен, чем его же младший брат. К тому же днем часто отца дома нет, а матери не справиться.

Но вот вечер. Отец вернулся с работы, усталый и часто сердитый, но еще достаточно сильный для мальчишки. Мальчик тут же: не на дворе же ему ночевать (иные, впрочем, ночуют на лестницах, на чердаках, в подвалах, только бы спастись от побоев; бывает, что и простуживаются в холодные ночи). И вот мальчик поест, разденется, ляжет спать. Соседи заснут. Тогда берут полусонного, раздетого мальчика и секут его с удобством и без помехи: легко связать, если понадобится; заткнуть рот, не надо преодолевать сопротивления, раздевая.

А вот на этот раз случилось, что мальчик еще не заснул, успел вскочить с постели (на дворе нашли его раздетым) или вырвался из рук матери, и выбросился.

И везут родители полумертвого сына на извозчике в больницу. Это тело, которое так шалило, шумело, надоедало, но все же было милым, – свое, ведь, рожденное дитя, – лежит бессильное, слабо

вздрагивает и холодеет; упрямая голова разбита и точит скудную кровь; бойкие глаза потускнели и смотрят невидящим взором. Дрожки скрежещут по скверной мостовой и сотрясаются, бедное тельце дрожит и колотится, и из-за посинелых губ вырываются слабые стоны. Мать бледная дрожит и молится.

Или иногда равнодушна? Думает: туда и дорога, – Бог прибрал. Разве же мы этого хотели? – для его же пользы.

Воздержимся от лирических излияний. Спросим себя: что же делать? Ведь, мы все знаем, что каждый год бывают самоубийства детей, у рабочих из окна выбрасываются, у крестьян вешаются и топятся, гимназисты стреляются, гимназистки отравляются. И всех этих детей нестерпимо жаль. Что же делать? Как устроить, чтобы этого не было?

Что делать? Не знаю. Может быть, самое верное – подождать лет триста – четыреста, когда «мы увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся, и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой»<sup>10</sup>.

Впервые напечатано: Новости и Биржевая газета. 1904. № 217. 8 августа.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 312. Из окна. 1904. 5–6 авг. 28 л.

---

<sup>1</sup> Сологуб имеет в виду анонимную рецензию в иллюстрированном приложении к газете «Новое время» за июль 1904 года на его книгу рассказов «Жало смерти». Рецензент пишет: «Когда автор и ему подобные копаются в тонких изгибах извилистой, перекошенной, упадочной души, это только скучно или смешно, но когда для чего-то автор из своих рассказов делает какое-то детское кладбище, где хоронят несуществующих детей-самоубийц, чтение становится отвратительным» (*Б.л.* Федор Сологуб. «Жало смерти» и другие рассказы // Иллюстрированное приложение к газете «Новое время». 1904. № 10189, 14 (27) июля. С. 11).

<sup>2</sup> Резюмируя впечатления о ранних рассказах Сологуба в рецензии на сборник «Жало смерти», А. Измайлов заключал: «Странная книжка, больная книжка. Записи о больных детях, с бессонницами в десять лет, с собачьей старостью в двенадцать, со странными поражениями умственных и волевых центров, с реализовавшимися бредовыми и маньяческими идеями, с философией уныния, сильной взрослому. Эту философию странно видеть вложенной в умы и уста детей, но поверим на слово беллетристу-патологу. В клинических лекциях ученых психиатров о детской ненормальности найдутся, без сомнения, и не такие разновидности душевных аномалий» (*Измайлов А.* Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1-е изд. 1904. № 515. 8 октября. С. 4. См. также обзор специальной литературы на эту тему в монографии: *Павлова М.М.*

Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007: «...Детские самоубийства в конце XIX столетия были заметным явлением, которое обсуждалось на страницах научной и массовой печати педагогами, социологами, психиатрами. Именно в XIX – начале XX в. в России в трудах С.С. Корсакова, П.Г. Розанова, Ф.К. Тереховенко, И.О. Зубова, Г.И. Гордона, И.П. Лебедева, М.В. Бехтерева, И.А. Сикорского, А.Я. Острогорского, М.Н. Гернета, А.Ф. Кони, М.Я. Феноменова и др. складывается специальная междисциплинарная наука – суицидология (современная суицидология). В частности, в области изучения детской суицидологии значительную роль сыграли труды известного педагога А.Я. Острогорского – главного редактора журнала “Образование”, в котором выступал и Федор Сологуб» (С. 169–200). В частности, использованы материалы из кн.: Девиантность и социальный контроль в России (XIX–XX вв.). Тенденции и социологическое осмысление / Под ред. В.П. Сальникова. СПб.: Алетейя, 2000. Приведены характерные цитаты из газетной периодики: «Дети – вот наиболее чистый тип самоубийства по темпераменту. Эпидемия школьных самоубийств общеизвестна, – и по каким только ничтожным поводам не прибегают ребята к ножу, веревке или револьверу!» – писал В.Е. Чешихин (литератор, секретарь Рижского окружного суда) в исследовании «Типы самоубийц», иллюстрируя свои рассуждения примерами из криминальной хроники (*Чешихин В.Е. Типы самоубийц // Новости. 1899. № 259, 21 сентября; № 260, 22 сентября. Газетная вырезка статьи сохранилась в рабочих материалах писателя в папке с подготовительными материалами к прозе (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. № 539. 330 л.)*).

<sup>3</sup> Тема детской смертности центральная в творчестве писателя данного периода. Критика осуждала раннее творчество Сологуба за интерес к темным сторонам человеческой психики, «за надуманность, вычурность сюжетов и недостоверность детских характеров, за пристрастие сугубо “клиническим” историям» (*Павлова М.М. Указ. соч. С. 169*).

<sup>4</sup> Телесные наказания в России, узаконенные государственным правом, имели многовековую традицию; в разных формах они просуществовали до конца XIX столетия. Процесс отмирания позорной экзекуции, начавшийся еще при Екатерине II, активизировался лишь в середине XIX в., но продвигался чрезвычайно медленно. См.: *Павлова М.М. Указ. соч. С. 239*. Начавшаяся с 1890-х годов кампания за отмену телесных наказаний стала почти всеобщей и получила широкое освещение в печати. В журналах, столичных и провинциальных газетах с начала 1890-х годов систематически печатали материалы по злободневному вопросу (исторические, юридические, педагогические, медицинские), помещали выступления видных врачей, юристов, педагогов писателей (в частности, статья Л.Н. Толстого «Стыдно» появилась в «Биржевых новостях» в декабре 1895 г. и имела широкий общественный резонанс), издавалась специальная литература. По предположению М.М. Павловой, эти публикации вполне были известны Сологубу. *Ростиславлев Д.И. О способах сечения розгами // Русская старина. 1892–1893; Бишток В.Л. Материалы для отмены телесных наказаний в России // Юридический вестник. 1892. Т. II. № 7–8; Джанишев Г.А. Из эпохи великих*

реформ. 4-е изд. М.: Тип. А. Мамонтова. 1894; *Тимофеев А.Г.* История телесных наказаний в русском праве. СПб.: Тип. С-Петербургской тюрьмы, 1897; *Семевский В.И.* Необходимость отмены телесных наказаний // Русская мысль. 1896. № 2–3; *Чернов А.М.* набросок соображений. Гжатск, 1895.

<sup>5</sup> Заметка прочитана Сологубом в газете «Новости» № 162 за 14 июня 1904 г. Ее содержание: «Выбросившийся из окна мальчик. 13-го июня, в первом часу ночи, обыватели д. № 14 по Офицерской ул. были встревожены раздававшимися стопами во дворе. Выбежав во двор, они увидели лежавшего на мостовой 15-ти летнего мальчика, сына кронштадтской мещанки, Андрея Лоушкина. Оказалось, что мальчик выпрыгнул из окна 2-го этажа в то время, когда мать его хотела за что-то наказать. Мальчик сломал себе правую руку и сильно расшиб голову. Его отвезли в больницу». Также в заметке «Пострадавшие дети» за 13 июня 1904 года в «Новостях» говорится: «С наступлением летних дней, когда окна в домах стоят целый день открытыми, стали повторяться случаи падения из окон детей».

<sup>6</sup> Заметка прочитана Сологубом в газете «Новости» № 211 за 2 августа 1904 г. Название: «Десятилетний самоубийца». Содержание: «31-го июля, во втором часу дня, проживавший при родителях в д. № 15 по Итальянской улице сын торговца в разнос, Григорий Баталов, 10-ти лет, выбросился из окна 4-го этажа во двор на мостовую, получив тяжкое повреждение черепа. Пострадавший мальчик отправлен в больницу, где вскоре умер. Дознанием выяснено, что мальчик выбросился из окна из боязни быть наказанным своим отцом за продолжительную отлучку из квартиры».

<sup>7</sup> Один из рассказов сборника Сологуба «Жало смерти» (1904) – «Утешение» – имеет прямые соответствия в содержании с заметкой «Из окна». См. об этом рассказе также в кн.: *Павлова М.М.* Указ. соч. С. 190–194.

<sup>8</sup> Аналогичная ситуация происходит с главным героем в рассказе «Утешение» с Митей Дармостуком, когда по приказу барыни Урутиной его приказали выпороть дворнику Дементию: «...Митя порывисто стал на колени, кланялся барыне в ноги, целовал ее башмаки... повторял отчаянные, несвязные слова... Аксинья и Дементий с ожесточением бросились оттащить Митю от барыни. Митя, рыдая и умоляя барыню, упирался и хватался за подоконники, за двери...». См.: *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. Тяжелые сны: Роман. Рассказы. М., 2000. С. 548.

<sup>9</sup> С иными оценочными суждениями на тему телесных наказаний можно встретиться у Сологуба в ряде других художественных текстов. Например, в цикле «Из дневника» собраны стихотворения, объединенные темой телесных наказаний. См.: *Сологуб Ф.* Цикл «Из дневника» (Неизданные стихотворения) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 г. СПб., 1993. С. 109–159 (публ. М.М. Павловой).

<sup>10</sup> Цитата из пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» (1897). Слова Сони в самом конце. См.: *Чехов А.П.* Сочинения: Пьесы и водевили. М., 1984. Т. 4. С. 433.



## БЕЗ УКАЗКИ

Есть такие дела людские, которые сами по себе весьма просты и радостны, но разными случайными условиями они до того усложнены, запутаны, опечалены, что становятся источниками многих огорчений и бед. К числу таких дел у нас, в России, принадлежит школьное дело. Оно, – как ушибленное место, – ноет, ноет, заставляет метаться и пробовать то и другое средство, до сильнодействующих включительно: не поможет ли это, испытанное? Или не приложить ли вот этого, самого нового, только что изобретенного и уже разрекламированного на весь мир?

Радостное, милое дело – общение с развивающимися детьми – становится почему-то мучительным и ответственным; простая задача школы – научить – усложняется тем, что надо еще и воспитать, а воспитать оказывается почему-то, вдруг, очень трудным. Плохо учатся. Непохвально ведут себя. Общество недоволено школой. Школа жалуется на учеников. Ученики не любят учителей. Учителя сердятся на родителей. Родители ропщут.

Когда дело чрезмерно усложняется и затрудняется, то любопытно бывает посмотреть на чьи-нибудь попытки его упростить и облегчить. Ведь, и в школьном деле, как во всяком другом, простые и краткие пути лучше длинных и сложных. Притом же мы привыкли брать примеры с других.

Вот один любопытный пример. Конечно, для нас он едва ли пригодиться. Но все же любопытен. В далекой Америке, где, кажется, нет такого школьного кризиса, как у нас, и школьные дела идут более или менее гладко, предпринят опыт, вызванный не болью от школьных неустройств, а просто духом изобретательности и свободного почина, столь отличающих эту счастливую страну<sup>1</sup>. Это – школы без учительской указки. Не без учителя, а только без его указки. Вот элементы этой школы:

Есть учитель – человек, знающий то, чему малыши хотят научиться, и знающий также то, как следует учиться. Есть школа, – здание, где в определенное время можно собраться, чтобы учиться. В школе есть учебные пособия и книги, – все, по чему люди учатся. В школе соблюдается известный порядок, – тогда-то приходит и уходит учитель, и он может помочь, ответить на вопросы, указать учебники, разрешить недоумение и спор; тогда-то выдаются пособия из того или другого шкафа. Дети учатся сами, помогая один другому и обращаясь, когда понадобится, к учителю. Чему там учатся? По какой программе? И на какой диплом? Ответы ясны: учатся тому, что надо знать, – а что надо знать, это знает всякий, так как это указывается жизнью. Такой-то мальчуган знает, что без арифметики

ему нельзя, а без латыни можно. А другому латынь понадобилась. Дипломов никому не нужно: там, где люди работают быстро, живо, свободно, – никому там не занятно рассматривать листы пергамента с печатями, подписями и номерами, – нужны знающие люди, и совсем не нужны дающие какие-то права бумаги. Итак, школа говорит: приди и учись. Расписания нет, – если вам оно нужно, установите его сами. Форменной одежды для учащихся не установлено, – не требуется, не к чему. Отметок никто никому никуда не ставит: некогда и не надо. Поведением не озабочены: на то есть родители, церковь, суд, полиция, мораль, мнение общества и товарищей, – в культурном обществе много сдерживающих элементов. Наказаниями школа не занимается: леньность учеников ее не трогает, да ленивых и не может быть там, где труд свободен, а темп жизни повышен, – шалости возможны не более чем на улице, в трамвае, в церкви. Ведь, из того, что есть сорванцы, готовые шалить в трамвае, не следует еще, что кондуктора надо облечь правом наказывать. Учитель в школе не более нуждается в этом печальном праве; да и приятно ли наказывать гостей, друзей и сотрудников!

Опыт любопытный. Он только начат. Интересно будет узнать, какие он даст результаты. Боюсь, что для нас он, во всяком случае, окажется непригоден. Сама мысль какая-то непривычная для нас: ну, как это можно без указки? Ведь, нам непременно надо не только учить, но еще воспитывать, развивать, приучать, упражнять в том и другом, вообще, делать множество дел, очень полезных и даже необходимых, но которые в других, более развитых общечитиях, могут исполняться и не школою, а другими факторами: семью, церковью, общиною...

Впервые напечатано: Новости и Биржевая газета. 1904. № 221. 12 августа.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 223. Без указки. 1904. 5–6 авг. 28 л.

---

<sup>1</sup> Подробные сведения об американской системе образования Сологуб мог почерпнуть из статьи П.Д. Погодина в «Журнале Министерства народного просвещения» за 1902–1903 г. См.: *Погодин П.Д.* Заметки о постановке преподавания в высшей школе северо-американских Соединенных штатов // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. № 11, 12; 1903. № 5, 6.

## ДОВОЛЬНО ЖВАЧКИ

«В ночи, которую мы теперь доживаем боязливо, когда свободно рыскал зверь, а человек бродил пугливо»<sup>1</sup>, одним из лучших занятий этого пугливо бродившего человека было смиренномудрое обсуждение разных вопросов, в роде того, скоро ли Россия станет грамотною<sup>2</sup>. Данные для решения этой задачи брались из статистики и из явлений текущей действительности. Решения получались приблизительно астрономические: если, мол, дело пойдет и далее так, как идет оно ныне, то все русские дети будут иметь возможность походить по три года в начальную школу столетий этак через пять. У иных исследователей срок этот отдалялся до бесконечности, у других же уменьшался даже до одного столетия.

В последние годы, когда внимание русского общества было более прежнего привлечено к школьным вопросам, и когда с особенною ясностью встала перед сознанием лучшей части общества вся угнетающая невозможность оставить дело в том же положении, данные для решения задачи обнаружили крохотную наклонность к улучшению. Нет, нет, да и наскребут на школки лишний миллиончик. Люди, оптимистически настроенные, стали высчитывать, во что обойдется введение общедоступного начального образования в России и во сколько лет оно осуществится, если с 1 января следующего года начнут всерьез заботиться о возможно-скорейшем увеличении школ. Оказалось, что достигнуть общедоступности начальной школы можно будет лет через двадцать пять, считая, конечно, с первого января следующего года.

Все эти рассуждения и размышления хороши были в прежнее сонное время. Но теперь, когда весьма знаменательные события этого года<sup>3</sup> воочию показали совершенную невозможность жить да поживать по-прежнему, в сонной успокоенности закипающего быта, эти мирные рассуждения и расчитывания кажутся ненужными и досадными. Хочется сказать:

– Да бросьте вы жевать эту скучную, теплую, слащавую и пошлую жвачку. Поймите, жизнь не стоит, не ждет. Смотрите, как бы она не обошлась и без ваших жалкеньких школок.

Ведь, совершенно очевидно, что все размышления о недостатке денег для немедленного приступа к энергичному размножению школ – совершенный вздор, как и размышления о недостатке людей. И деньги есть, и люди есть. И есть не где-нибудь, в туманном отдалении, в Маниловских мечтаниях<sup>4</sup>, не когда-нибудь в сладком будущем, когда будто бы подымется, чьими-то заботами, благосостояние русского народа, – а есть ныне же, и здесь. Деньги есть в двухмиллиардном бюджете и в несомненной кредитоспособности

русского государства. Несомненно, что от бюджета можно отделить на долю школ уже и теперь в пять раз более того, что отделяется ныне. Стоит только составителям бюджета проникнуться твердою уверенностью, что школа совершенно необходима, как армия, флот, железные дороги, как экстраординарные расходы для борьбы с голодом.

И такая уверенность явилась бы непременно, если бы наш бюджет обсуждался так же, как во всем культурном мире, то есть с участием представителей плательщиков податей и налогов<sup>5</sup>. Плательщики, в лице своих представителей, сумели бы воздействовать на составление бюджета так, чтобы интересы русского народа были действительно охранены и не приносились в жертву воистину беспочвенным мечтаниям.

Кроме того, очевидно, что, и кроме общегосударственных средств, нашлось бы и теперь же много денег на школы. Земства, города, общества и частные лица и теперь тратят на школы не мало. Эти школы возрастут весьма сильно, если учредителям школ не будут ставиться препятствия совершенно ненужные, как ставятся они ныне. Взять хотя бы существование во многих деревнях вольных школ, которые ныне зачем-то преследуются. Во многих деревнях крестьяне складываются по мере возможности, и нанимают какого-нибудь нехитрого, недипломированного грамотея. Особого помещения ему под школу не требуется, – ходит он из избы в избу и учит там, где день, где два, Ванек и Васек, чему знает и как умеет. Когда о такой вольной школе узнает полицейская власть, – урядник или инспектор народных училищ, – то школу закрывают, а злосчастного учителя волокут на суд: как смел учить ребят грамоте, не получив диплома на звание начального учителя и не испросив у начальства дозволения на открытие школы. Говорят, что к таким преступникам судьи относятся с возможною снисходительностью. Оправдывать не решаются, – как можно! учить ребят без дозволения начальства! сохрани Бог! – но в темницы не ввергают и до конца не разоряют: штрафуют полтинником или рублем. Но злое дело все же сделано, – школа закрыта, глупая буква отжившего закона торжествует, подрастающие Васьки и Гришки рискуют остаться неграмотными, если не найдется другой отчаянный грамотей подучить их. И все же существование этих гонимых школ хотя сколько-нибудь умножает число грамотных в деревне. Без этих школок деревня была бы еще темнее.

Стоит только не гнать этих и подобных им попыток, – попыток простого люда поучиться и детей поучить, и попыток образованных людей придти в этом деле на помощь простому народу, – и нельзя сомневаться в том, что одно это вольное обучение сильно двинет де-

ревню к достижению общей грамотности. И, право, никакой опасности для государства в этом не будет.

Во всяком случае, можно же наблюдать за тем, чтобы никто никому не внушал развратных и буйных мыслей. Да за этим и сами родители присмотрят. Ведь, как же не видеть того, что чем ближе стоит школа к семье, тем она благонадежнее во всех отношениях.

В государственном бюджете, в общественных кассах, в карманах частных лиц много есть денег на школы. Достаточно денег. В каждом населенном месте есть немало людей грамотных и способных передать другим свою грамотность; в интеллигентном обществе много найдется людей, готовых отдать часть своего труда школе. Есть люди. И деньги и люди есть. И школа должна быть. И не через двадцать пять лет, а немедленно же.

А жевать старую жвачку пора бросить. Надоела.

Впервые напечатано: Новости и Биржевая газета. 1904. № 336. 5 декабря.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 281. Довольно жвачки. 1904. 25 ноября.

---

<sup>1</sup> Неточная цитата из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856): «В ночи, которую теперь мы доживаем боязливо, / Когда свободно рыщет зверь, а человек бредет пугливо...».

<sup>2</sup> Проблема «всеобщего образования» на материале различных примеров неоднократно остро обсуждается в публицистике Сологуба, без всеобщей грамотности он не представлял будущее России. В статье «Белое поле, черное семя», опубликованной 3 декабря 1904 г., используя журнальную статистику К. Воробьева, Сологуб рассматривает связь грамотности с факторами хозяйства. «Рецидив грамотности» исследуется им на примере Ярославской губернии. Составленные К. Воробьевым таблицы наглядно показывают, как с повышением благосостояния семьи повышается и грамотность. Сологуб приходит к выводу: «Чем зажиточней народ, тем грамотнее: чем беднее, тем невежественнее». Особенно остро вопрос о всеобщей грамотности России в Министерстве народного просвещения стал после крестьянской реформы 1861 г. Организаторы реформы рассматривали распространение образования в народе не только как существенную составную часть предпринятого правительством дела улучшения быта крестьян, но и как необходимое условие успешного проведения реформы в жизнь. См: *Фармаковский В.И.* К вопросу о всеобщем обучении // Журнал министерства народного просвещения. 1903. № 1–2. С. 124–144.

<sup>3</sup> В январе 1904 г. Япония объявила войну России, которая продолжалась полтора года и закончилась только к осени 1905 г. Война показала необходимость модернизации русской армии. Все признаки грядущей социальной бури были налицо: недовольство открыто проявлялось на страницах газет и журна-

лов, на собраниях сельских и городских деятелей. По стране прокатилась волна стачек и манифестаций. Вопросы реформирования выходили на первый план. В ноябре 1904 г. в Санкт-Петербурге проходит Земский съезд, который требует принятия республиканской конституции и гражданских свобод, им приняты конституционные требования из 11 пунктов. В июле террористом-эсером Е. Созоновым был убит министр внутренних дел В.К. Плеве, его сменил на этом посту П.Д. Святополк-Мирский.

<sup>4</sup> Помещик Манилов – один из героев знаменитой поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Употребляется как символ прожектера, мечтательно-благодушного фантазера, бездеятельного болтуна, автора заманчивых, привлекательных, но всегда неосуществимых проектов.

<sup>5</sup> Принципы и способы взаимодействия политических институтов и общества, реализуемые через систему политического участия и представительства, в Европе имеют очень давнюю традицию.

## БЕСЕНЯТА ВОЙНЫ

На машинном западе, в странах промышленных и богатых, все чаще и чаще возникает мысль о могуществе механических изобретений и сравнительной с ними слабости человека. То же и у нас повторяют, – эхо у нас усердное. Изобретательный запад гордится своими, хотя уже и страшными ему самому, детищами. Мелинит, робурит, панкластит и другие безобразные комья причудливо-составленного вещества, затаившие в себе поражающие воображение запасы разрушительной злости, кажутся испуганной и машинной душе смекающего о политике горожанина уже и не бесами даже, а богами войны. В восторженной пляске у подножий этих новозданных, громко-ревущих тельцов воздает им всемирную славу очарованный горожанин.

Чудится мне в этом новом идолослужении все та же древняя, простодушная надежда мечтателя робкого и жестокого, которого властная греза о господстве манит к некоему деянию, но которому так страшна грозящая пронзительная сталь. И мечтает робкий раб, презрительный Терсит<sup>1</sup>, о победах верных и безопасных, о коварных засадах и обманах, об отравках, порчах, заклинаниях, – якшается с мелким бесом<sup>2</sup>, вызывает духов, ищет тайных трав, чудодейственных вод и камней, варит злые зелия, изобретает философский камень, эликсир бессмертия, порох, динамит, себе в вящее ограждение, врагам на страх и погибель.

И все напрасно. Бесславно гибнет злой и робкий вредитель.

Кто же побеждает?

Вызванные к жизни кудесником бесы-разрушители обманут кудесника, и как голодные псы станут увиваться у ног господина, могучего и без них. Их скованная ярость, как меч-кладенец, только по богатырской руке. И не будет такого времени, когда трусливый и хитрый человечиска, взыграв машинками и пружинками, станет из своего разбойничего убежища повелевать волею множеств. Пусть себе злятся и убиваются злые бесенята, пусть пляшут перед ними робкие, – не бойтесь, зачурайтесь от бесенят<sup>3</sup>, скажите громко: «Христос воскрес», – и сгинут они: наше место свято. Путь к могуществу только один, – путь повелительный, доблестный и смертный. Побеждает доблестный народ, если не против него [Вечная женственность] величайшая победительница<sup>4</sup>, которая сладчайшими чарами неустанно умножает семьи любимых ею племен<sup>5</sup>. Воля отважных множеств господствует над судьбой.

Впервые напечатано: Новости дня. 1915. № 79. 22 марта.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 227. Бесенята войны. 1904. 8–9 июня.

---

<sup>1</sup> Терсит – персонаж «Илиады» Гомера, «...ахейский воин под Троей, известный своей дерзостью, болтливостью и трусостью <...> Когда однажды на собрании выступление Терсита грозило подорвать боевой дух армии, Одиссей усмирил его несколькими ударами скипетра. Остальные воины приветствовали поступок Одиссея. С троянской войны Терсит не вернулся. Но погиб он не в бою – его убил Ахилл за то, что он изуродовал труп царицы амазонок Пенфесилеи, героически погибшей в поединке с Ахиллом». См.: *Замаровский В.* Боги и герои античных сказаний: Словарь / Пер. с чеш. Ю.В. Пресняков. М., 1994. С. 330. Ср.: *Шиллер Ф.* «Торжество победителей»: «Нет Ахилла и Патрокла, / Жив презрительный Терсит» (пер. В. Жуковского).

<sup>2</sup> Автореминисценция из знаменитого одноименного романа Сологуба «Мелкий бес». Написание статьи «Бесенята войны» совпадает по времени с периодом завершения работы Сологуба над романом и подготовкой его к публикации.

<sup>3</sup> Этимология слова «чур» в заговорной формуле означает: «граница, грань, черта»; «чур меня!» – не трогай меня, не касайся. См.: *Преображенский А.Г.* Этимологический словарь русского языка. М., 1959. С. 1221. У древних славян существовало божество, охранявшее пограничные знаки. Его именем «Чур» или «Щур» почтительно называли умершего предка-родоначальника. В заклинаниях выражение «чур меня» означало «храни меня, предок (пращур)». В художественных произведениях Сологуба многие герои чураются от нечистой силы. Например, главный герой романа «Мелкий бес» Передонов чурается от Недотыкомки или от своего кота, или от наваждений своего приятеля Рутилова. Так, С.П. Ильев в своей монографии, посвященной символистскому роману,

обращаясь к характеристике Передонова пишет, что «Топологические представления Передонова коренятся в предрассудках и находят свое объяснение в области так называемой низшей мифологии, или демонологии, оперирующей заговорами, чарами, апотропеической магией и т. д. Согласно им открытое пространство и особенно ночное населяют силы зла: черти, бесы, оборотни, домовые, лешие, русалки. Место, занимаемое человеком, должно быть ограждено от их воздействия, например, круговой чертой или магической формулой (заговором)» (*Ильев С.П.* Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991. С. 23–24).

<sup>4</sup> В рукописи зачеркнуто: Вечная женственность.

<sup>5</sup> В рукописи перед словами «величайшая победительница» первоначально следовало «Вечная женственность». Вычеркнув соловьевский вариант именованная, Сологуб приходит к собственному концепту Любви и Смерти. Еще критик И. Джонсон в 1910 г., рассуждая о драматургии Сологуба, писал: «Отринуть обычное и к невозможному устремиться». К этому зовет он неутомимо, и еще говорит об одном: о безмерной власти любви над жизнью и над смертью» (*Джонсон И.* Сологуб и его пьесы // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки. СПб., 2002. С. 198–217).

В художественном мире Сологуба предметная реальность обычно противостоит миру мечты и красоты. Красота, в свою очередь, является вечной незыблемой ценностью. Исходя из «панэстетических» представлений символистов, красота способна преобразить мир грубой действительности. Так, например, в трагедии Сологуба «Победа смерти» (1907) смерть выступает как эстетическое начало, преобразуя тем самым обыденную жизнь. Так, в прологе трагедии главное действующее лицо Дульцинея воплощает собой непризнанную и не признанную людьми красоту. Она говорит: «Неутомимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразие». Дульцинея принимает образ рабыни Альгисты, которая идет на обман и жертвенный подвиг, ради утверждения красоты, однако ее принимают за самозванку и смерть одерживает победу. Однако в заключительных словах трагедии «бесстрастный голос» автора говорит: «И верьте, – Смертию побеждает Любовь, Любовь и Смерть – одно». Таким образом, слово «смерть» здесь приобретает особый эстетический смысл.



ЛЕРМОНТОВСКИЙ КОД  
АВТОПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ  
С. ДОВЛАТОВА

В статье рассматривается проблема рецепции Лермонтова в творчестве С. Довлатова. Выявляются лермонтовские реминисценции в автопсихологической прозе Довлатова. Прослеживаются функции межтекстовых переключек между довлатовской прозой и романом «Герой нашего времени» М. Лермонтова.

*Ключевые слова:* лермонтовский код, автопсихологический герой, образ лишнего человека в русской прозе, психологический анализ, авторефлексия, романтическая поэтика, мотив самопознания личности, мотив судьбы, реминисценции, Лермонтов, Довлатов.

При внимательном прочтении текстов довлатовских произведений обнаруживается, что в них четко прослеживается лермонтовский код, хотя ни в статьях, ни в выступлениях Сергея Довлатова нет упоминаний о том, что он стремился подражать стилю М.Ю. Лермонтова, использовать элементы его поэтики или «похожим быть» на него (в то время как о желании быть похожим, например, на А.С. Пушкина, А.П. Чехова, А.И. Куприна писатель говорил неоднократно). Однако отзывы на восприятие Довлатовым лермонтовского творчества содержатся в эпистолярном наследии Довлатова, в частности в его переписке с Еленой Скульской. В своих последних письмах к ней, написанных незадолго до отъезда в Америку (а это был тяжелый период в жизни Довлатова: жена и дочь эмигрировали; сам он, оставшись без средств к существованию, находился под постоянным надзором КГБ и, хотя уезжать не хотел, уже склонялся к решению об эмиграции), он неоднократно упоминает о Лермонтове. Извинительно говоря о лапидарности своих писем, которыми интересуются – «как будто читают из-за плеча» –

разные люди, перечисляя свои занятия, среди которых – чтение «поразительных книг», Довлатов пишет: «Сообщил ли я Вам мой новый псевдоним: Михаил Юрьевич ВЕРМУТОВ»<sup>1</sup>. Довлатов не изменил имени и отчества автора, чьи произведения в тот момент занимали его сознание, зато с присущей ему иронией переделал фамилию: она была не только созвучна фамилии Лермонтова, но и намекала на приверженность Довлатова к пагубной привычке.

В письмах между Скульской и Довлатовым, по-видимому, происходил обмен репликами, отражавшими их литературные пристрастия (письма Скульской к Довлатову не опубликованы, и следить за ходом «дискуссии» можно только по письмам Довлатова к Скульской). 30 мая 1978 г., уже готовясь к эмиграции, Довлатов пишет: «Теперь... о Лермонтове. Во-первых, исказили хрестоматийную цитату. Надо: “Есть речи – (Вы пропустили тире) значенье темно иль ничтожно, но им (а не ей, как у Вас) без волнения...” и т. д. Но это мелочная снобистская придирка. Дальше. Подобные “речи” в стихотворении Лермонтова – образ, фигура. Даже некий синдром. Сам же он изъяснялся довольно внятно. Нет? Если обнаружите у Лермонтова строчку ничтожного значения, я буду абсолютно раздавлен. А если уж долю безвкусицы (“необходимую”) (Е.С.), то я откажусь от намерения эмигрировать и остаток дней (дней восемь) посвящу апологетизации безвкусицы»<sup>2</sup>. Такое скрупулезное – вплоть до знаков препинания – знание текста лермонтовского стихотворения, замечания о том, что больше всего волновало самого Довлатова как писателя – о ясности и значительности мысли в лермонтовских произведениях, об эстетическом вкусе художника слова, – свидетельствуют о глубоких размышлениях Довлатова относительно особенностей творчества Лермонтова, а возможно, и относительно общности их судьбы – трагической судьбы изгнанника. Так или иначе, рефлексия писателя на лермонтовский роман «Герой нашего времени» отразилась в довлатовском творчестве.

Элементы текста-предшественника представлены на разных уровнях автопсихологической прозы Довлатова. Прежде всего, мы имеем возможность наблюдать однотипность жанровой структуры произведений Лермонтова и Довлатова. Первым, кто обратил внимание на соотношение довлатовской прозы с лермонтовским «Героем нашего времени», был И. Сухих: «...Сергея Довлатова можно воспринимать как автора одного, главного текста. Его пятикнижие (“Зона” – “Заповедник” – “Наши” – “Чемодан” – “Филиал”) можно интерпретировать как роман рассказчика, метароман, роман в пяти частях (подобный “Герою нашего времени”)»<sup>3</sup>. Думается, что к «единому» довлатовскому тексту можно отнести также повести «Компромисс» и «Ремесло», поскольку повествование в них ведет-

ся от лица главного героя – Сергея Довлатова. Вспомним, что повести Лермонтова первоначально были изданы отдельно и позднее объединены в роман, в котором, по словам В. Белинского, прослеживалась «одна мысль, и эта мысль выражена в одном лице, которое есть герой всех рассказов»<sup>4</sup>.

Системное единство перечисленных выше повестей Довлатова так же, как и у Лермонтова, обусловлено целостностью личности писателя, его жизненной позиции, неизменностью главного персонажа – персонажа автопсихологического (Алиханов–Довлатов–Далматов), – чей образ как образ представителя поколения застойного советского периода всесторонне и последовательно создается и развивается на протяжении всех повестей (юность героя и размышления о смысле жизни – в «Зоне»; отражение журналистского опыта – в «Компромиссе»; попытки найти себе применение в качестве экскурсовода в Пушкинском заповеднике и крутой поворот судьбы – в «Заповеднике»; изображение «истоков» – в «Наших»; повествование о неудачах на писательском поприще при жизни в Советском Союзе и о журналистской работе в Америке – в «Ремесле»; автопортрет на фоне вещей и семейного фотоальбома – в «Чемодане»; осознание абсурдности жизни не только в СССР, но и в эмиграции – в «Филиале»), подобно тому, как в новеллах «Героя нашего времени» раскрывается с разных сторон образ Печорина.

Жанровая связь произведений Довлатова с лермонтовским романом особенно заметно «обнажается» при сравнении их с главами – повестями «Журнал Печорина» и «Фаталист», отразившими, как отмечает В.А. Мануйлов в комментарии к роману «Герой нашего времени»<sup>5</sup>, многие черты биографии Лермонтова и созданными в форме «автобиографических заметок». Характерные особенности этой формы: субъективность, психологизм, авторефлексия – сближают «метароман» Довлатова, написанный от первого лица, с текстом Лермонтова; кроме того, у обоих авторов изображение образа времени и становления личности главного героя занимает центральное место и заменяет собой сюжет, что вполне осознавалось писателями: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»<sup>6</sup> (М.Ю. Лермонтов) – «Мне кажется, я пишу историю человеческого сердца» (С.Д. Довлатов в статье «Как издаваться на Западе»<sup>7</sup>).

Время Лермонтова – годы казарменной муштры и политической реакции, наступившие после разгрома восстания декабристов. Время Довлатова, как писал он сам, – «казарменный социализм», «административно-командная система и в более общем смысле – “эпоха застоя”. Сразу же представляется нечто мрачное, беспросветное, лишенное каких бы то ни было светлых оттенков» (4; 252).

Размышляя о масштабности личности И. Бродского, Довлатов сравнивал свое поколение, называя его «гносным», с поколением Лермонтова<sup>8</sup>. И если в довлатовских художественных произведениях нет прямого осуждения эпохи заката социализма, то оно угадывается в подтексте, который отсылает читателя к строкам Лермонтова: «Печально я гляжу на наше поколение...» (I; 140).

Раскрывая историю духовной жизни героев, находившихся в полном разладе с обществом, Лермонтов и Довлатов создают «свой портрет и портреты своих знакомых» (II; 364–365) в контексте своего времени. Лермонтов делает это, применяя элементы иронической экспрессии, выставляя напоказ и достоинства, и пороки Печорина, показывая его склонность к авторефлексии, раскрывающей мотивы поступков, а также изображая его глазами других героев, а главное, постоянно комментируя черты характера своего героя, анализируя его внутренний мир и особенности внешнего облика, раскрывающие душевные качества персонажа. Таким образом, одним из основных принципов создания образа Печорина у Лермонтова является принцип аналитический, причем, как отмечает У.Р. Фохт, «анализируя внутренний мир героя, Лермонтов дополняет анализ обобщениями, которые придают повествованию философско-публицистическое звучание»<sup>9</sup>. Довлатов же, избегавший прямых авторских оценок и стремившийся вслед за Пушкиным к краткости, точности и объективности своей прозы, кроме иронического принципа повествования и изображения предрасположенности героя к постоянной рефлексии, использует «тайный» психологический анализ, обращаясь к мастеру психологической прозы Лермонтову и в некоторых случаях прибегая к непосредственному цитированию (точному и неточному) лермонтовского текста. Таковую установку писателя можно рассматривать как стремление побудить читателя к самостоятельному психологическому анализу внутренней жизни героя.

Произведения Довлатова полны реминисценций на текст романа Лермонтова «Герой нашего времени», при этом межтекстовые переключки выполняют характерологическую функцию, указывают на идентичность главных героев и во многих случаях служат для усиления обобщенности передаваемого смысла. У довлатовского и лермонтовского персонажей много общего: творческая одаренность (автопсихологический герой Довлатова – писатель, не признанный в своей стране и вынужденный зарабатывать журналистской работой; Печорин у Лермонтова первоначально тоже был задуман как литератор, но, по замечанию И. Сермана, принятое Лермонтовым «решение сделать героем человека мысли, безотносительно к его профессии, открывало неисчерпаемые возможности для прозы

о современности»<sup>10</sup>), интеллигентность, склонность к бесконечным самотерзаниям, деструктивность в отношениях с окружающими, неясность внутренних рычагов поведения, «кривая» линия судьбы.

Но, разумеется, нельзя ставить абсолютный знак равенства между Печориным и автопсихологическим героем Довлатова. Довлатовский персонаж не любит и не понимает природу, и Алиханов – автопсихологический герой повести «Заповедник» – неоднократно подчеркивает это: «русский пейзаж без излишеств» вызывает у него «необъяснимо горькое чувство»; Алиханов равнодушен к березе – символу России: «Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку» (2; 176). Герой Довлатова видит смысл гармоничного существования не в слиянии с природой, а в приобщении к слову. Напротив, Печорин воспринимает природу глубоко, что с наибольшей полнотой отразилось в момент, когда он думает о возможной смерти – накануне дуэли: «Я помню – в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! Как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!» (II; 475–476). Однако, в отличие от довлатовского автопсихологического героя, Печорин, высказавший Вернеру свое «убеждение», что он «в один прегадкий вечер имел несчастье родиться» (II; 427), никогда не задумывался о своих «истоках» – читатель ничего не знает о его родителях (в отсутствии намеков на печоринские корни, вероятно, сказалось сиротство самого Лермонтова). Зато автопсихологический герой Довлатова знаком со своей родословной и по линии отца, и по линии матери (повесть «Наши»). У Печорина нет пристрастия к алкоголю, как у Алиханова – Довлатова, но есть другая страсть – стремление к власти над людьми: «первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает» (II; 449). Печорин, по сравнению с довлатовским героем, более активная, более язвительная и даже жестокая натура, склонная к нравственному вампиризму, что не мешает ему быть, по мнению Белинского, воплощением критического духа своего времени<sup>11</sup>. Отсылки к лермонтовскому тексту ни в коем случае не являются пародией, снижающей образ автопсихологического героя довлатовских произведений, наоборот, они способствуют восприятию его как личности более сложной и значительной, чем это кажется на первый взгляд, и помогают читателям глубже осознать трагичность его судьбы.

Необходимо отметить, что Довлатов – не единственный автор в истории русской литературы, который сближает своего героя именно с Печориным<sup>12</sup>. С момента опубликования лермонтовского романа «Герой нашего времени» Печорин, как первый образ лишнего

человека в русской прозе, не только оказался предметом литературной критики, напряженно обсуждавшей: герой ли Печорин и кто виноват в его бедах: время, личность или «классовое положение», – но и произвел очень большое впечатление на читателей как некий образец определенного облика и поведения. Разочарованность, холодная сдержанность и небрежность Печорина, трактуемые как маска тонкого и глубоко страдающего человека, становятся предметом подражания. В 1850-е годы появляются произведения, запечатлевшие печоринство как характерное явление русской жизни: повесть «Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева (1850), пьеса А.Н. Островского «Бедная невеста» (1851), роман М.В. Авдеева «Тамарин» (1852), водевиль И.В. Чернышева «Жених из домового отделения» (1858). Наконец, в 1874 г. М.В. Авдеев пишет работу «Наше общество (1820–1870) в героях и героинях литературы», рассуждая в ней о рефлексирующих героях, в том числе о Печорине.

И вот через сто лет, на новом этапе истории, Довлатов возвращается к начатой Лермонтовым традиции рассматривать духовную историю общества в «героях» русской литературы. Несмотря на то, что, по замечанию Н. Выгон, тип лишнего человека был «исключен»<sup>13</sup> из литературного процесса советской эпохи, центральный довлатовский герой, образ которого создан автором в эмиграции (в том числе и на основе не опубликованных в СССР произведений), предстает перед читателями как лишний человек Нового времени. [А в «Филиале» от изображения ситуации «лишности» (Ю. Манн) протягивается нить к экзистенциальным ощущениям драматизма человеческого существования.]

Сближают автопсихологическую прозу Довлатова с «Героем нашего времени» и общие элементы романтической поэтики: параллелизм судьбы персонажа и автора, проходящих через одинаковые испытания и приобретающих опыт романтического отчуждения; изображение незаурядности героя, его вера в свое особое предназначение; совмещение противоположностей в характере и тяготение к гармонии; «бегство» главного героя как одна из высших форм его отчуждения, при этом важнейшим мотивом «бегства» становится желание свободы; романтическая ирония; рассуждения о добре и зле в их диалектическом взаимодействии; двоемирие, сохранение представления о существовании двух миров: мир идеальный хотя и затенен, но стоит рядом с миром реальности.

Интертекстуальная связь произведений Довлатова с романом «Герой нашего времени» в некоторых случаях подчеркивается упоминанием в тексте фамилии писателя – Лермонтов. В конце одного из «писем к издателю» в повести «Зона» читаем: «Только что звонил Моргулис, просил напомнить ему инициалы Лермонтова...»

(2; 42). Кстати, именно в этой «главе» текста исповедь довлатовского героя-рассказчика перекликается с размышлениями Печорина о назначении человека, о его духовной жизни и раздвоенности человеческой личности:

У Лермонтова:

«...Я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книги» (II; 494);

«В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли» (II; 494);

«Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец» (II; 474);

«Славный был малый, смею вас уверить, только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут – а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрыгнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один...» (II; 371).

У Довлатова:

«Моя сознательная жизнь была дорогой к вершинам банальности. Ценой огромных жертв я понял то, что мне внушали с детства. Но теперь эти прописные истины стали частью моего личного опыта» (2; 40);

«...Мне ли не знать, что такое душевная слабость» (2; 40);

«Я увидел, как низко может пасть человек. И как высоко он способен парить» (2; 16);

«В охране я знал человека, который не испугался живого медведя. Зато любой начальственный окрик выводил его из равновесия» (2; 40).

В центре довлатовского повествования стоит яркая интеллектуальная личность, ее напряженная внутренняя жизнь. Подобная тенденция отмечалась именно в творчестве Лермонтова, в отличие от пушкинского стремления в 30-е годы XIX в. «вывести на авансцену искусства обыкновенных людей с их несложной психологией»<sup>14</sup>. Одним из важнейших мотивов «метаромана» Довлатова, как и у Лермонтова, является мотив самопознания личности в ее противоречиях. Размышляя над философскими проблемами человеческого существования и его цели, герои обоих авторов не обходят вопроса о фатализме. Мотив судьбы повторяется в «Журнале Печорина» в разных сюжетно-психологических ситуациях, но неоднократное и

настойчивое обращение с вопросами к судьбе в дневниковых записях героя остается без ответа. В главе «Фаталист» Печорин пробует найти решение этой так неотступно занимающей его проблемы на примере двух судеб: чужой и своей. Цепь эпизодов, посвященных испытанию судьбы – состязанию со смертью, – показывает, что Печорин, заявивший Вуличу о своем неверии в существование предопределения, начинает сомневаться в этом и постоянно находится в привычном для себя рефлексиирующем состоянии.

Автопсихологический герой Довлатова верит в судьбу. В главе «Судьба» из «Невидимой книги», писавшейся в 1975–1976 гг. в советском Ленинграде, изданной на Западе в 1977 г. и ставшей впоследствии первой частью повести «Ремесло», он утверждает, что единственно возможная для него судьба – судьба русского писателя – была предопределена ему еще в трехнедельном возрасте встречей с Андреем Платоновым, жившим в Уфе в октябре 1941 г. (Довлатов родился в Уфе в сентябре того же года). Как веление судьбы истолковывает Алиханов из «Заповедника» неизбежность эмиграции: его «пугал такой серьезный и необратимый шаг. Ведь это как родиться заново» (2; 237). И все же пришлось эмигрировать, воссоединиться с семьей: «...Тут все гораздо сложнее. Тут уже не любовь, а судьба...» (2; 276).

Испытание судьбы показано Довлатовым в повести «Зона», причем изображенный эпизод носит особый характер соотносительности с лермонтовским текстом. Описание случая, когда Алиханов бросается на вооруженного преступника, перекликается с теми строками из повести «Фаталист», где Печорин обезоруживает казака, убившего Вулича:

У Лермонтова:

«Сердце мое сильно билось...  
Я схватил его за руки...» (II; 497).

У Довлатова:

«На секунду я ощутил тошнотворный холодок под ложечкой...  
– Назад! – крикнул я, хватая  
Чалого за рукав» (2; 40).

Здесь воспоминания автопсихологического героя корректируются литературным текстом; Алиханов словно осознает себя в роли Печорина, пересказывая этот эпизод в соответствии с поведением лермонтовского персонажа. Как отмечает Н. Николина, такое явление может наблюдаться в автобиографической прозе: «“Поведенческий текст” (Ю.М. Лотман) в этом случае имеет аналогом текст художественный, с которым он переплетается. С одной стороны, литературный сюжет рождается в жизни, затем воплощается в тек-



сте и параллельно живет в воспоминаниях, с другой стороны, изображенный в художественном тексте мир влияет на характер этих воспоминаний и их отображение в другом тексте»<sup>15</sup>.

Как видим, языковые средства в прозе Довлатова являются не только формой образа, но и средством аллюзии, отсылая к лермонтовскому слову, важному для интерпретации текста. Значительная часть цитат вводится Довлатовым без указания авторства, многие из них подвергаются различным модификациям и используются максимально свободно.

Укажем еще на некоторые параллели в тексте Довлатова и Лермонтова. Так, и Печорин, и Алиханов (в повести «Заповедник») предстают перед читателем как потенциальные женихи (хотя сама мысль о женитьбе приводит их в ужас).

У Лермонтова:

«...Видно...вся водяная молодежь была уже на перече́те, потому что они [дамы] на меня посмотрели с нежным любопытством» (II; 419).

У Довлатова:

«...Простите, вы женаты?  
—...Наши девушки интересуются.  
—...У нас тут много одиноких. Парни разъехались. <...>  
Давно я не был объектом такой интенсивной женской заботы» (2; 178).

Совпадает способ представления читателям главных героев – Печорина в «Журнале Печорина» и Алиханова в «Заповеднике». Имена героев называются в диалоге при встрече со старыми приятелями. Диалоги эти построены по одному плану:

У Лермонтова:

«Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, прислонясь к углу дивана, стал рассматривать живописную окрестность, как вдруг слышу за собой знакомый голос:

– Печорин: давно ли здесь?

Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись. Я познакомился с ним в действующем отряде» (II; 420).

У Довлатова:

«– Тут все живет и дышит Пушкиным, – сказала Галя, – буквально каждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота...

Между тем из-за поворота вышел Леня Гурьянов, бывший университетский стукач.

– Борька, хрен моржовый, – дико заорал он, – ты ли это?

Я отозвался с неожиданным радушием» (2; 179).

Кажущаяся на первый взгляд радушной сцена встречи Бориса Алиханова с Леней Гурьяновым даже без авторских разъяснений воспринимается как встреча не друзей, а недругов, поскольку, напоминая встречу Печорина с Грушницким, сразу отсылает к тексту главы «Княжна Мэри», заканчивающейся дуэлью между Печориным и Грушницким.

Используются отсылки к тексту Лермонтова и в диалоге между Алихановым и Натэллой («Заповедник»), характеризующем главного героя:

« – А вы человек опасный.

– То есть?

– Я это сразу почувствовала. Вы жутко опасный человек.

– В нетрезвом состоянии?

– Я говорю не о том.

– Не понял.

– Полюбить такого, как вы, – опасно» (2; 189)

Сравним диалог Печорина с Мэри:

«– Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала показаться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, – я думаю, это вам не будет очень трудно.

– Разве я похож на убийцу?..

– Вы хуже» (II; 451).

В довлатовском произведении наблюдается ироническое снижение лермонтовской цитаты, которая контрастирует с бытовым контекстом, и в то же время читатель понимает, что оценка героя окружающими не совпадает с его самооценкой.

Самоирония, характерная для Печорина и для автопсихологического персонажа довлатовской прозы, сочетается с их ироническим отношением к обществу. Ироническая экспрессия у Довлатова в некоторых случаях усиливается именно за счет отсылки к лермонтовскому тексту. Так, в повести «Заповедник» текстовая переключка помогает соотнести образы женщин-экскурсоводов, которых автор называет «служителями пушкинского культа» (2; 195), с бездумными и нелепо выраженными представительницами светского «водяного» общества.

У Лермонтова:

«Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена фижм, а пестрота ее негладкой кожи – счастливейшую эпоху мушек и черной тафты. Самая большая бородавка на ее шее прикрыта была формуаром» (II; 440–441).

У Довлатова:

«Длинная юбка с воланами, обесцвеченные локоны, интальо, зонтик – претенциозная картинка Бенуа. Этот стиль вымирающего провинциального дворянства здесь явно и умышленно культивировался. В каждом из местных научных работников заявляли о себе его характерные черточки. Кто-то стягивал на груди фантастических размеров цыганскую шаль. У кого-то болталась за плечами соломенная шляпа. Кому-то достался нелепый веер из перьев» (2; 194).

Таким образом, ситуации и образы довлатовского «метаромана» проецируются на художественный мир Лермонтова. Одно из главных соответствий в творчестве Лермонтова и Довлатова – изображение образа времени, характеризующегося как застойное, и интерпретация главного героя как лишнего человека, осознающего абсурдность своего существования. Лермонтовские цитаты, включаемые в текст произведений Довлатова, носят как явный, так и скрытый характер. В тематическом отношении они связаны с развертыванием трех сквозных мотивов: мотива поисков истинного «я» в процессе самопознания, мотива разочарования, мотива судьбы. Автопсихологический герой Довлатова при помощи цитат и реминисценций сближается с Печориным, при этом обращение к лермонтовскому слову не только расширяет круг образных средств, используемых Довлатовым, но и выполняет характерологическую функцию, устанавливая отношения идентификации между главными героями обоих авторов, служит средством неявно выраженной авторской оценки, создавая «полифонизм» оценок для характеристики главного героя (самооценка, оценка глазами других персонажей, оценка с помощью интертекста).

#### Примечания

<sup>1</sup> *Скульская Е.* Перекрестная рифма: Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 153.

<sup>3</sup> *Сухих И.* Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Довлатов С. Последняя книга: Рассказы, статьи. СПб., 2001. С. 547.

<sup>4</sup> *Белинский В.Г.* Избранные статьи. М., 1974. С. 40.

<sup>5</sup> *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Л., 1975. С. 158–267.

<sup>6</sup> *Лермонтов М.* Герой нашего времени // Избранные произведения: В 2 т. М., 1967. Т. 2. С. 408. Далее цитаты приводятся по этому изданию – в скобках римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

<sup>7</sup> *Довлатов С.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 368. Далее цитаты приводятся по этому изданию – в скобках первая цифра обозначает том, вторая – страницу.

<sup>8</sup> См.: *Генис А.* Довлатов и окрестности: Филологический роман. М., 2004. С. 158.

<sup>9</sup> *Фохт У.Р.* Логика творчества. М., 1975. С. 157–158.

<sup>10</sup> *Серман И.* Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. М., 2003. С. 232.

<sup>11</sup> См.: *Мануйлов В.А.* Указ. соч. С. 8.

<sup>12</sup> Жизни литературного образа лишнего человека в русской истории и русской литературе посвящена глава монографии А.И. Журавлевой. См.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 213–226.

<sup>13</sup> См.: *Выгон Н.С.* Проза Сергея Довлатова: к вопросу об эволюции героя в русской прозе XX века // Научн. труды Моск. гос. пед. ун-та им. В. Ленина. Серия: гуманитарные науки. Ч. 1. М., 1994. С. 18.

<sup>14</sup> *Усок И.Е.* К спорам о художественном методе М.Ю. Лермонтова // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 294.

<sup>15</sup> *Николина Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002. С. 370.

«ДОКТОР ЖИВАГО» Б.Л. ПАСТЕРНАКА:  
ЭПИЧЕСКОЕ И МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ  
В РОМАНЕ

В статье анализируются эпические и мифопоэтические начала в романе «Доктор Живаго», устанавливаются типологические связи этого произведения с современной Пастернаку романной прозой. В «Докторе Живаго» прослеживаются основные тенденции литературного процесса 1930–1950-х: склонность к эпическому обобщению, стремление отразить национальное мирознание, создание авторского неомифа о путях духовного развития страны.

*Ключевые слова:* эпика, мифопоэтика, национальный характер, индивидуализм, литературные тенденции.

Роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» до сих пор находится в центре литературоведческой и критической полемики. Не существует однозначного мнения о жанровой и стилистической природе романа, об особенностях его хронотопа и системы образов, о соотношении лирического и эпического начал в тексте. В своем исследовании мы предпримем попытку проанализировать эпическое начало в романе, рассмотреть пастернаковское произведение в контексте русской эпической прозы 30–50-х годов XX в. Для избранной темы ключевым представляется наблюдение Б.М. Гаспарова, обозначившего жанр романа как «историческая эпопея»<sup>1</sup>. Безусловно, называть «Доктора Живаго» традиционной эпопеей, родственной толстовской или шолоховской, было бы неправомерно. Но определенные черты романа позволяют говорить об авторской установке на создание крупного эпического произведения обобщающего характера, описывающего макроисторические социально-общественные процессы в истории российского народа, то есть о своего рода тенденции к эпопеизации, свойствен-

ной «Доктору Живаго»<sup>2</sup>. Кратко перечислим эти черты: тематика (роман посвящен коренному переустройству российского социума, исследованию причин и последствий главного события первой половины века – революции); хронотоп (повествование охватывает промежутки с начала века (от первой русской революции) до года великого; а с учетом эпилога – до момента подлинного народного объединения во время Великой Отечественной войны, территория романа охватывает всю европейскую часть России, от Москвы до фронтов Первой мировой и Великой Отечественной (на западе), до гражданской войны на Урале (на востоке); в центре авторского внимания – судьба нескольких московских семей (Живаго, Громеко, Антиповых) и их окружения, что традиционно для эпического повествования. Не менее традиционно стремление автора показать при этом быт и бытие других классов российского общества, вывести большое количество персонажей, чья история так или иначе несет на себе отпечаток времени, а зачастую становится его символом (тут можно назвать и Клинцева-Погоревших, и Памфила Палых, и Васю Брыкина, и Кристину Орлецову). Принципиально значима и попытка описать в романе не только духовную жизнь отдельной личности, но нарисовать обобщенный портрет всей охваченной революцией страны.

Для эпики эпохи 1930–1950-х годов роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» является, на наш взгляд, тем итоговым произведением, которое синтезирует в себе ее основные темы и художественные поиски. Эпика означенного периода уделяет немалое внимание сфере национального мифа, а Пастернак стремится воссоздать национальное мирознание во всей его полноте. В своем видении национального космоса Пастернак отдает предпочтение культурным и христианским мифологемам, но творческое восприятие идей русской религиозной философии, оказавшей значительное влияние на трансформацию христианского мифа у Пастернака (здесь можно указать свойственные роману идеи памяти/бессмертия, творческого служения и жизни как жертвы, призыв уподобиться Христу), но обращение к образам народного православия (Егорий Храбрый), к фольклорным и песенным мотивам (песня Злыдарихи) позволяют роману претендовать на наиболее многогранное отражение национального мировоззрения, на эпичность романного полотна, символизирующего собой и политический, и художественный финал эпохи 1930–1950-х годов.

Актуальная для эпической прозы задача художественного воплощения национального универсума ставит вопрос о развитии категории национального характера. Творческие размышления Пастернака на данную тему, отраженные в образе доктора Живаго, на

первый взгляд далеки от традиционного решения «национального характера»<sup>3</sup>. Например, «слабовольный» Живаго очевидно возводим к хрестоматийному для романа XIX в. типу «лишнего человека», олицетворяющего собой, по сути, одну из граней национального характера, как он раскрывался в классической русской литературе. Но при этом в период революционных потрясений Живаго считает, что «взрослый мужчина должен, стиснув зубы, разделять судьбу родного края»<sup>4</sup>, то есть фактически не отделяет своей судьбы от общероссийской. Пастернак заставляет своего героя пройти через большинство испытаний, предложенных временем: он мобилизован на Первую мировую, он, внутренне соглашаясь с правотой пересмотра мира, служит в больнице, а не зарабатывает частной практикой, он попадает на Урале в самую гущу гражданской войны, а после, пешком вернувшись в Москву (и тем самым отдав дань типичному русскому странничеству), он пытается принимать участие в культурно-просветительской работе Вхутемаса (научно-популярные издания с текстом Живаго и рисунками Васи Брыкина. Кстати, общение Живаго и Васи – тоже указание на «близость к народу» пастернаковского героя). Живаго умеет растопить печь, возделывать землю, выжить в нечеловеческих условиях партизанского отряда. Тем самым бывший «лишний человек» сознательно «опрощается» Пастернаком, приближается (пусть иногда нарочито и искусственно) к стихии народной жизни.

С художественной точки зрения для образа Живаго характерны реминисценции самого разнообразного генезиса. Особо отметим, что помимо «культурных мифов» для Живаго значимы и фольклорные, песенные аллюзии. В частности, последовательно проводимая Пастернаком лейтмотивная связь между растительным миром – и образом Живаго, сближение жизни и леса, цветов – и смерти (а через них и через фигуру садовника-Христа – и будущей жизни) может быть сочтена авторской вариацией на общемифологическую тему умирания/возрождения природы и человека, в природном своем виде свойственную славянской аграрной мифологии, а в личностном – христианской. Следует отметить, что подобные же сближения заявлены в образе Александра Дванова, героя романа А.П. Платонова «Чевенгур», воплощающем собой идею жертвы и идею сезонного умирания/возрождения. Вообще, образ Дванова, крестьянина по происхождению и «большевицкого интеллигента», мифопоэтически (через сопоставления с Христом, с Гамлетом) в некоторой степени родствен образам Живаго, а идеологически в каждом из этих героев авторы видят особую личность, на которую возлагается роль наблюдателя и оценщика революционных событий и поисков путей преодоления смерти.

Учитывая вышеизложенное, мы можем утверждать, что мифопоэтически образ Живаго представляет собой результат пастернаковского творческого синтеза мифологических тем и мотивов различного происхождения, то есть он в самом себе символически олицетворяет все многообразие национальной культуры. Живаго как образ в свернутом, сублимированном виде представляет пастернаковский инвариант национального мирознания – и в этом отношении может быть отнесен к категории «национальных характеров», не столько своими сюжетными действиями и человеческими качествами, сколько именно полифонией синтезированных в нем аллюзий, его мифопоэтической «причастностью» практически всем сторонам многомерной российской жизни.

По мнению Д.С. Лихачева, отечественному национальному характеру принципиально свойственны две наиглавнейшие черты: свободолюбивый, независимый дух, «чувство собственного достоинства» и крайний максимализм, «доведение всего до границ возможного»<sup>5</sup>. В историософии и онтологии романа именно Живаго аккумулирует в себе духовный опыт самостояния – и противостояния диктату эпохи, максималистского следования высшей истине. Живаго мыслится единственным оправданием, «светом» времени, тем мистическим «женихом», которому оказывается предназначена многоликая возлюбленная-Россия. Не случайно Пастернак заставляет доктора мысленно отвечать друзьям: «Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы... Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали»<sup>6</sup>. В общем эпическом контексте эпохи персонаж, предпочитающий нравственное идеологическому и не вступающий ни в один из противоборствующих лагерей, оказывается в гораздо большей степени «национальным героем», чем официальные проповедники, мученики и командиры. Наоборот, спор с официальной культурой и ее апологией коллектива актуализирует в эпике именно фигуру «индивидуалиста», ассоциируя его со святым (иногда и с самим Христом), с бьющимся со Змием за обустройство земли, за высшую нравственную правду Св. Георгием/Егорием, тем самым мифопоэтически возвышая образ.

Этот же живаговский «универсализм», его причастность судьбе всей нации, а не какому-то политическому лагерю, подчеркивается автором и с помощью введения системы антиподов Живаго. Очевидно, что их двое, причем каждый из них заключает в себе в метафорическом отношении квинтэссенцию либо буржуазной пошлости прошлого (Комаровский), либо идею безумия революционного возмездия (Стрельников). Они не сталкиваются в романе напрямую, как это было бы характерно для официальной соцреалистической



литературы со свойственными ей бинарными оппозициями. Оба они оттеняют образ Живаго, который, в душе соглашаясь с необходимостью революции, тем не менее не принадлежит ни к одному из идеологических лагерей. В сходную ситуацию попадает и Григорий Мелехов в шолоховской эпопее. При всей очевидной разнице и творческих манер, и замыслов, и художественных приемов «Тихого Дона» и «Доктора Живаго» иногда эти два «нобелевских» романа подают пример поразительного «сходства несходного», доказывая общность литературных тенденций исследуемого периода. Авторы мыслят своих главных героев вне идеологических партий и лагерей. И хотя Григорий мечется между красными и белыми, а Живаго спокойно созерцает их противостояние, но их сближает внутренняя «непринадлежность» ни к одной из столкнувшихся в Гражданской войне сторон, составляющая конститутивный признак этих персонажей.

Эти герои вступают в сходную систему противопоставлений: Григорий Мелехов – Михаил Кошевой – Митька Коршунов // Юрий Живаго – Патуля Антипов (Стрельников) – Комаровский. Отношения внутри этих «треугольников» строятся по тождественной схеме: каждый из антагонистов олицетворяет собой определенный жизненный уклад, его идеологию, нравственные принципы и модель поведения. Тем самым Коршунов и Комаровский ассоциируются с дореволюционной Россией, со всем тем порочным, безнравственным, безобразным, что безнаказанно существовало в ней (недаром оба они – «соблазнитель невинности»), в новой жизни им не остается места, они «исчезают», завершив свое сюжетное бытие очередным преступлением. Кошевой и Стрельников, напротив, раскрывают авторские представления о большевиках-революционерах, строителях нового мира, их побуждениях и идеалах. Разница судеб последних (самоубийство Стрельникова и руководство хутором Кошевого) обуславливается авторским отношением к перспективам революционного переустройства, авторской оценкой их революционной деятельности (и с этой точки зрения жесткость Кошевого в финальной части «Тихого Дона», его готовность расправиться с бывшими «врагами революции», его охлаждение к труду и жене может быть рассмотрено и как вариант «духовной смерти», саморазрушения). Показательно, что в социально-философском аспекте обоих романов нравственная позиция самих протагонистов резко противоположна этим двум «крайностям».

«Неслитость» героев с общим потоком авторы подчеркивают одинаковым способом: заставляют их участвовать в военных действиях против тех, кого они должны были бы считать своими (Живаго – против белых, Григория – против красных). И в «Тихом

Доне», и в «Докторе Живаго» присутствуют сходные по значению эпизоды, признанные в метафорическом виде передать всю сложность положения протагонистов: так, в «Тихом Доне» автор заставляет Григория рубить матросов, а в «Докторе Живаго» Юрий Андреевич вынужден стрелять по молоденьким юнкерам. У Шолохова весь эпизод пронизан символическими деталями – разъяренный казак (в революционной эмблематике – оплот самодержавия, душитель свобод) убивает матросов (воплощение революции); но после этот самый казак с рыданиями падает оземь, бьется головой о землю. Таким образом, живописуя знаковую для эпохи сценку, Шолохов, с одной стороны, ставит героя в строго очерченные рамки, но, с другой, – демонстрирует его нетривиальность, его способность к раскаянию, к пониманию несправедности собственных поступков (казалось бы, его «ролью» в данной сцене вовсе не предусмотренные). В пастернаковском романе Юрием Живаго, открывающим бесцельную и, как ему представляется, для всех безопасную пальбу по дереву, движут более тонко прописанные и разноречивые чувства (это и «следование порядку совершавшегося», и жалость, не разрешающая ему «целиться в молодых людей, которым он сочувствовал»<sup>7</sup>). Пастернак, подобно Шолохову, сначала заставляет героя подчиниться условиям «времени и места», реализовывать одну программу действий, чтобы после доказать – и в жестко заданных условиях Живаго готов поступать по-своему, в соответствии с собственным нравственным кодексом (пусть и непоследовательным с точки зрения «нормальной» логики гражданской усобицы). Для обоих в данных эпизодах значимы не социально-идеологические, а их внутренние порывы, те нравственные законы, которые явно не укладываются в идеологию эпохи, но которые герои для себя самих признают значимыми.

Все это свидетельствует о стремлении авторов в ответ на массовую мифологию эпохи и ее идею примата коллектива над личностью, идеологии над этикой – создать собственный «национальный характер», воплощающий в себе главные, на авторский взгляд, приметы эпохи. С философской точки зрения, «национальный характер» может быть рассмотрен как сублимированное изображение соборного единства всего народа. И то, что, при всех своих художественных и идеологических различиях, и Шолохов, и Пастернак используют сходные художественные средства: мифопоэтические аллюзии, системы оппозиций, сюжетные решения, может быть объяснено влиянием ведущей эпопейной тенденции эпохи, побуждающей авторов к написанию неомифологического повествования, отражающего национальное мирознание, в котором главный герой иконически символизирует собой судьбу нации, народа.

Характерны для «Доктора Живаго» и такие черты, как утверждение бессмертия личности и страны, вера в возрождение России, в преодоление гражданского противостояния (хотя персонажи Пастернака не мечтают о граде небесном на земле, об идеальном мироустройстве, как, например, такие герои эпики 1930–1950-х годов, как Александр Дванов и Григорий Мелехов, но в философском плане надеждам платоновских и шолоховских протагонистов соответствует выдвинутая Пастернаком идея национального примирения, идея вечной памяти и неуничтожимости бытия, становящаяся залогом финальных надежд автора). Нельзя не отметить и универсальность сочетания кольцевой композиции с открытым финалом – прием, свойственный эпике 1930–1950-х и свидетельствующий о нежелании авторов произносить приговор времени, о жизнеутверждающей тональности эпики этого периода (думается, таким образом может сказываться общий «исторический оптимизм» эпохи).

Итоговое значение романа «Доктор Живаго» проявляется и в соединении Пастернаком личностной, национальной и – общечеловеческой, историософской проблематики. В романе национальный космос, его развитие в революционную эпоху, проблемы его дальнейшей эволюции рассматриваются автором не изолированно от общечеловеческой духовной истории, но включаются в «мистический» контекст движения к Христу, к «Суду», упоминаемому в последней строфе последнего стихотворения романа. И если, например, А.П. Платонов в «Чевенгуре» и М.А. Шолохов в «Тихом Доне» моделируют мифологемы, альтернативные создаваемым официальной культурой, не отвергая целиком идею переустройства социума, то Пастернак на излете эпохи возлагает надежды на общечеловеческие ценности, именно в обращении к по-новому понятому христианству видит он перспективу. Заслуга Пастернака и состоит в том, что он, преодолев рамки социокультурного контекста, придал эпике историософское измерение, существенно расширив ее мифопоэтические, онтологические и философские смыслы.

В художественном отношении Пастернаку удалось непротиворечиво объединить главные тенденции литературного процесса 1930–1950-х: установку на эпопейность, масштабность повествования, отражения национального мирознания революционного периода, сотворения неомифа, альтернативного официальному. К тому же именно Пастернак завершает художественную дискуссию с «Большим стилем» и массовой советской мифологией, противопоставляя ей в корне отличный вариант описания и осмысления революционного переустройства (но типологически соотносимый с лучшими образцами эпической прозы 1930–1950-х годов).

Поставленная Пастернаком во главу угла, мифологема личности в ее отношении к национальному и общечеловеческому в какой-то мере представляет собой закономерное развитие подхода к личности, формирующегося в эпической прозе Платонова и Шолохова. При этом Пастернак избирает форму большой эпической прозы как наиболее созвучную эпохе. Тем самым включение романа Пастернака «Доктор Живаго» в современный ему литературный и культурный контекст позволяет проследить особенности развития основных художественных тенденций эпохи 1930–1950-х, присущую им установку на эпопейность и мифопоэтизацию повествования.

---

#### Примечания

<sup>1</sup> *Гаспаров Б.М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 45.

<sup>2</sup> *Кондаков И.В.* Роман «Доктор Живаго» в свете традиций русской культуры. М., 1998.

<sup>3</sup> *Лихачев Д.С.* Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Лихачев Д.С. Об интеллигенции. (Приложение к альманаху «Канун». Вып. 2). СПб., 1999. С. 111–130.

<sup>4</sup> *Пастернак Б.Л.* Избранные произведения. М., 1991. С. 279.

<sup>5</sup> *Лихачев Д.С.* О национальном характере русских // Лихачев Д.С. Об интеллигенции. С. 373–374.

<sup>6</sup> *Пастернак Б.Л.* Указ. соч. С. 578.

<sup>7</sup> Там же. С. 436.

## ПОЗДНЯЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА БУЛАТА ОКУДЖАВЫ В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ЯЗЫКА КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ

Анализируются языковые средства выразительности поздних стихотворений Б. Окуджавы в контексте новейших особенностей языка, отмеченных лингвистикой. Материалом служат стихотворения Б. Окуджавы публицистического содержания, созданные в конце 1980–1990-х годов. Наблюдаемые особенности, обусловленные общественной позицией, проясняют вопрос о пути развития индивидуально-авторской поэтики.

*Ключевые слова:* Б. Окуджава, публицистика, пейоративность, неологизм.

Известно, что описанные современной лингвистикой процессы, происходившие в русском языке последних десятилетий XX в., по-разному проявляются в разных стилистических подсистемах. В частности, поэтическая речь, особенно в творчестве давно сложившегося художника, проявляет консервативность. Но отдельные тенденции из числа тех, которые хорошо просматриваются, например, в современной публицистике, могут обнаружиться и в поэтическом языке. Фактором влияния на процесс такого рода может оказаться публицистическая же тема в поэзии, способная спровоцировать, как минимум, словоупотребление, схожее со словарем средств массовой информации.

Материалом для настоящего исследования послужили стихотворения Б. Окуджавы, которые в различных известных ныне публикациях датируются как относящиеся к девяностым годам, а также ряд произведений 1980-х, которые с уверенностью можно отнести ко второй половине этого десятилетия<sup>1</sup>.

Булат Окуджава в своем позднем поэтическом творчестве настойчиво обращается к актуальным проблемам общественной жизни.

ни второй половины 1980–1990-х годов. В гражданской позиции поэта выделяются две важные стороны. Первая – это историческая рефлексия мудреца, который прекрасно осознавал инерционность социальной психологии и общественных институтов, что обусловило крайне сдержанный оптимизм в отношении ко всевозможным переменам и, так сказать, высокую тревожность, относящуюся к бесчисленным рецидивам прошлого в сегодняшнем дне. Вторая составляющая – сознание гражданского долга, необходимости служить обществу, такому, какое оно сейчас есть, что ярко проявила работа поэта в Комиссии по помилованию.

Эти факторы влияют на несколько стилистических тенденций.

1) Многие стихотворения Булата Окуджавы, посвященные актуальным проблемам общественной жизни, написаны в стилистике высокой поэтической речи и не содержат сколько-нибудь специфических примет публицистичности на уровне языка, например:

Да не сотрутся в лукавом *забвении*  
*гении* нашей кровавой вины!<sup>2</sup>

2) Приметы публицистической речи, однако, наблюдаются в ряде других произведений, например: «*Гитлеровские обноски / при- меряет хам московский, / а толпа орет ему “ура!”*» (588).

3) Для усиления эффекта поэт нередко прибегает к контрастному сочетанию высокой поэтической лексики с лексикой сниженного регистра, вплоть до просторечной: «<...> и хотя над ним трепещут еще прежние *крыла*, / но в *башке* уже колотятся нью-йоркские дела» (594).

4) В отдельных стихотворениях наблюдаются разнообразные проявления новейших речевых тенденций, которые, взятые в совокупности, приводят к выводу о некотором отражении современной языковой стихии в поэтическом творчестве сложившегося художника. Остановимся на примерах, иллюстрирующих последнюю тенденцию.

Процесс «освобождения некоторых слов от идеологических смысловых приращений», связанных с «восприятием денотата сквозь призму коммунистической идеологии»<sup>3</sup>, в поэзии связан с пародийным использованием слов, которым в идеологизированных текстах была присуща пейоративная (неодобрительная либо уничижительная) окраска:

<...> и люблю не народ, а *отдельных его представителей*. (597)

В условиях смягчения цензуры возможно появление слова, значение которого ранее в печати было обязательно пейоративным, а для поэта никогда не имело такого характера:

Так за что ж его тогда не любили наши власти? <...>  
Может, чудились им в песнях *диссидентов* голоса? (504)

По свойству поэтической речи отдельные слова могут окказионально приобретать в ней уничижительную окраску:

Власть – *администрация*, а не божество.  
Мы же все воспитывались в поклоненье власти. (489)

«Декорреляция привычных синонимических и антонимических связей в лексике, относящейся к сфере политики»<sup>4</sup>, происходящая в языке, стала предметом рефлексии поэта. В стихотворении «Пока он писал о России...» (505) Окуджава противопоставляет истинный и ложный патриотизм, используя новые смысловые корреляции слова *патриот*: «Когда же он стал "*патриотом*" / и вдруг загордился собой, / он думал, что слился с народом, / а вышло: смешался с толпой». Специфическая окраска слова «патриот» выделена с помощью кавычек, употребленных «для выражения иронии, отрицательного отношения к понятию/реалии, условности, неточности номинации»<sup>5</sup>.

Автономасия употреблялась Окуджавой в ранней поэзии и была связана с эпигонским подражанием Маяковскому на поприще «революционной» поэмы: «Калуга вышвыривала / *афончиковых*» (98). Публицистическая тематика возвращает стилю Окуджавы этот прием (широко применяемый в современных СМИ для «оценки личности как общественного явления»<sup>6</sup>). В стихотворении «Вы говорите про Ливан...» (501) общественное явление оценивается сначала через «обобщенную» личность: «Не дай бы Бог, чтобы *Иван* / на танке проложил дорогу», – а затем через одиозную фигуру: «пусть за деньгой – уж лучше так, / а не с *буденными* и кровью».

«Каскады незуальных слов», наблюдаемые как распространенное средство выразительности современной речи<sup>7</sup>, во многом подобны разнообразным приемам параллелизма, традиционным в поэзии. Окуджава создает «каскад» по одному словообразовательному типу: «базарной болтовни *обсевки и огрызки*» – в стихотворении «Мнение пана Ольбрыхского» (497).

«Каскад» слов, относящихся к одному словообразовательному типу, может по аналогии спровоцировать появление незуального слова: «Между жизнью и смертью *покачаешься*, <...> *пообщаешься* с друзьями, *поотчаешься* <...>» (490). Здесь глагол совершенного вида *отчаяться* вовлечен в префиксацию на *по-* глаголом несовершенного вида. Незуальное *причастие будущего времени* (каковых не бывает) от глагола совершенного вида также включено в ряд однородных членов: «Немало нам песен *пропевший* / *сплоущий* еще

не одну <...>» (593), – оно порождено сюжетной соотнесенностью между прошлым и будущим (герой *пропел* и еще *поет*). На примере «каскадов» видно, что отдельные приемы, применяемые в стихах как средство выразительности (повтор типа *обсевки и огрызки*), могут совпадать с некоторыми проявлениями новых общеречевых тенденций (игра в «каскады», отмеченная Е.А. Земской).

Аналогично эвфемизация, в частности связанная с отражением репрессивных действий власти<sup>8</sup>, не является языковым новшеством последних лет и должна расцениваться как продолжающаяся тенденция. Окуджава пишет: «Преследовал Север угрозой / надежду на свет перемен <...>» (505), – здесь *Север* знаменует отечественную карательную систему, всегда имевшую много иносказательных обозначений.

Займствование слова вместе с понятием, приходящим из иностранного языка, также характерно для последних десятилетий, но наблюдалось и ранее. Актуальные политические проблемы требуют своей лексики, но типологически нижеследующее займствование, употребленное Окуджавой, конечно, не ново: «Смуглая *сабра* с оружием, с тонкою шейкою <...>» (504).

Использование распространенных языковых ошибок традиционно служит для речевой характеристики персонажа: «Зря я обольщался *в смысле масс*» (588). Окуджава как бы приписывает «ошибку» себе в силу принципа: «Осудите сначала себя самого...», «Срисовываю их с себя...» Как и предыдущие примеры, этот прием не связан со спецификой актуальных языковых процессов, наблюдаемых в данном случае в грамматике<sup>9</sup>, совпадая с ними только нарушением нормы.

Даже такой острый стимул модернизации речи, как актуальная публицистическая тема, приводит, как видим, лишь к отдельным «прорывам» современной языковой стихии в сформированную поэтическую стилистику, причем новации такого рода типологически мало отличаются от традиционных «свобод», которыми наделено художественное слово, порой опережающее узус в преодолении норм.

## Примечания

<sup>1</sup> Датировка стихотворений Булата Окуджавы, не имевшего обыкновения обозначать ее для печати, представляет многочисленные трудности.

<sup>2</sup> *Окуджава Б.Ш.* Стихотворения. СПб., 2001. С. 487. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы. Курсив в цитатах здесь и далее мой.



<sup>3</sup> *Ермакова О.* Семантические процессы в лексике // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 2000. С. 36.

<sup>4</sup> Там же. С. 60.

<sup>5</sup> *Шварцкопф Б.* «Я поставил кавычки потому, что...» // Облик слова. М., 1997. С. 377.

<sup>6</sup> *Ермакова О.* Указ. соч. С. 43–45.

<sup>7</sup> *Земская Е.* Активные процессы современного словопроизводства // Русский язык конца XX столетия. С. 129.

<sup>8</sup> *Крысин Л.* Эвфемизмы в современной русской речи // Там же. С. 398.

<sup>9</sup> Ср.: *Гловинская М.* Активные процессы в грамматике // Там же. С. 239–273.

АСПЕКТЫ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЧЕРЕЗ  
ДРУГОГО В ПЬЕСЕ П. ГЛАДИЛИНА  
«ДРУГОЙ ЧЕЛОВЕК»: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОЙ  
И ЧИТАТЕЛЬСКОЙ/ЗРИТЕЛЬСКОЙ ПОЗИЦИИ

Данная статья посвящена истолкованию пьесы П. Гладилина «Другой человек» и прояснению позиций героя, автора, читателя и зрителя этого произведения. В работе обосновывается тезис о гротескной образности пьесы как способе выражения авторского сознания и организации читательской/зрительской рецепции.

*Ключевые слова:* современная отечественная драматургия, неклассическая художественность, гротескный тип образности, диалогическая природа сознания, позиция героя, автора, читателя, зрителя.

Один из главных предметов художественного рассмотрения в современной отечественной драматургии – кризис идентичности, который становится культурно-исторической модификацией такого явления, как «кризис частной жизни», наиболее тщательно репрезентируемого именно драмой как литературным родом<sup>1</sup>.

В социологии кризис идентичности определяется как «отсутствие очевидного и естественного образа самого себя» (А.Ю. Шеманов)<sup>2</sup>. По мнению современного философа, сущность кризиса идентичности состоит в проблематичности «отождествления, идентификации «я» и самости»<sup>3</sup>, то есть «я»-субъекта и «я»-объекта, «я»-наблюдающего и «я»-наблюдаемого. Человек «распадается» на «я» и «другого», поскольку «я»-объект («самость») – это другой во мне. Проблема самоидентификации – это проблема границ личности, границ между «я» и «другим» («другим человеком» или «другим» во мне самом).

В статье делается попытка истолкования пьесы П. Гладилина «Другой человек» и прояснения позиций автора, читателя и зрителя

ля. Проблема самоидентификации, как свидетельствует уже заглавие, является смысловой доминантой произведения.

Тексту пьесы предшествует предисловие «От автора». В нем рассказываются три истории, которые обрисовывают грани «забвения».

В первом случае речь идет о долговременной потере памяти, а также о разных способах отношения к амнезии: самого человека, с которым это происходит, и других людей («автора»<sup>4</sup>, родственников). «Автор» обращает внимание на «несуразности» в облике и поведении пожилого человека, которого он встретил ночью в переулке: строгое черное пальто, аристократизм поведения (палка, на которую он опирается «манерно», как будто это «английская трость») и «валенки ... какие носили пилоты на Севере во время второй мировой войны»<sup>5</sup>. «Автору» встретился человек, потерявший память и заблудившийся во времени. Об этом говорят отмеченные выше детали, а также вопрос пожилого человека («Вы не знаете, сейчас утро или вечер?») и случайно увиденная «автором» впоследствии газетная заметка, сообщающая о том, что пожилого человека ищут родственники. Однако сам пожилой человек определенным образом идентифицирует себя, на что указывает манерность его поведения. Его вопрос, с одной стороны, находится в одном ряду с образами нарочитой вежливости. С другой стороны, важен сам факт обращения к *другому*, преодоления отчужденности, так как в первой истории появляется много образов, связанных с одиночеством (одинокая прогулка «автора»), молчанием (встреча на Большой Молчановке), холодом («очень холодно», валенки, которые носят на Севере).

Во второй истории речь идет о кратковременной «амнезии», переживаемой в состоянии *ужаса*. Это рассказ приятельницы «автора» об одном пробуждении: «На одно мгновение память опоздала к ее пробуждению, и этого оказалось достаточно, чтобы не узнать собственного мужа в лицо». Ужас здесь связан с невозможностью идентифицировать находящегося рядом другого («Кто этот мужчина в моей постели?»), а соответственно, и саму себя.

Третья история – легенда-притча. В ней предлагается древний «рецепт» бытия. Он предельно категорично требует от человека самоотречения для обретения своей истинной природы. По словам Батхитхармы, «есть только один путь – забыв себя, искать высшее в себе самом». Можно предположить, что путь, очерченный пророком, трансцендентен человеческому опыту (китайский император, как известно, Батхитхарму не понял). Итоговая же «авторская» «сентенция» отрицает возможность *осознанного выбора* пути забвения (забвение «настигает всегда неожиданно»). Слово предания, вероятно, не может стать *образцом* для обретения человеком соб-

ственной идентичности и ключом к пониманию пьесы. Первые же две истории как раз не о поиске забвения, а о непреднамеренной потере памяти. Причем образы и мотивы именно этих историй «перетекают» в основной текст пьесы (пальто, осень, холод, мотив принятия себя за другого, неузнавания близкого).

В предисловии, видимо, появляется «зазор» между позициями героев и автора (читателя/зрителя). Герои предисловия тяготеют к полюсу успокоенности. Так, пожилой человек не находится в напряженном поиске, приятельница «автора» испытывает состояние ужаса «одно мгновение», китайский император ждет от Батхитхармы одобрения выбранного способа жизни, а не обретения нового знания, а сам Батхитхарма является носителем абсолютного знания и, следовательно, *абсолютной успокоенности*. Текст «От автора», напротив, заканчивается словом «неожиданно», «провоцируя» читательское/зрительское «волнение». Вероятно, пьеса является своего рода *художественно-философским экспериментом* автора, ответом на вопрос о том, что может произойти с человеком, когда его «настигает» забвение, причем ситуация потери памяти оказывается продуктивной именно при изображении «кризиса идентичности».

Память, с одной стороны, предполагает некоторую «ценностную завершенность» (М.М. Бахтин), целостность прошлого опыта фундаментирует «самость». С другой стороны, роль памяти, по словам М.М. Бахтина, состоит в «вечном преобразении прошлого» (речь идет не об изменении фактической стороны прошлого, а о его меняющейся оценке). Память всегда «возвращается к началу и обновляет его»<sup>6</sup>. Таким образом, проблема памяти/забвения – это проблема соотношения завершенности и непрерывного обновления «естественного образа» «я».

У читателя создается ощущение, что пьеса «Другой человек» возникает из биографического опыта «автора» (встречи с конкретными людьми) и как бы *«рецептивно»*: из историй, которые им услышаны или прочитаны. «Биографичностью» предисловия, обыденностью обстановки действия пьесы («Обыкновенная обстановка в самой обыкновенной комнате»)<sup>7</sup>, условностью номинаций персонажей («он» и «она») достигается особая рецептивная позиция читателя/зрителя – ощущение приближенности изображенных событий к его собственной жизни, их значимости для личного экзистенциального опыта.

Исходная ситуация пьесы необычна (к героине приходит незнакомый мужчина со словами «Ну, давайте знакомиться. Я ваш муж»; реакция же героини не менее удивительна: «Я так и знала, что я замужем...»). Пьеса имеет примечание: «Все числительные могут ме-

няться в зависимости от возраста актрисы и актера» (если для зрителя возраст героев определяется возрастом актеров, то читатель находится в состоянии большей неопределенности).

В пьесе П. Гладиллина можно выделить несколько смысловых частей (на наш взгляд, их три), в каждой из которых развиваются принципиально разные варианты жизни героев. Причем содержание каждой последующей части в чем-то существенно противоречит содержанию предыдущей. Вся пьеса строится как интенсивный диалог двух персонажей, которые пребывают в состоянии большей или меньшей «амнезии» и пытаются выяснить что-то о себе в диалоге с другим.

Обозначим примерные текстуальные и смысловые границы этих частей. Первая – от начала до ремарки: «Достаёт ноты, трубу...». До этого момента развивается история почти полного беспамятства героини, которая «забыла» о своем замужестве, о рождении четверых детей, о совместной жизни с «нищим музыкантом» и пьяницей. Именно герой («муж») здесь выступает как «носитель памяти», восполняя пробелы в сознании героини. Однако читатель/зритель понимает, что герой тоже не обладает полнотой знания о прошлом. Он приходит «знакомиться» со своей «женой», рассматривая героиню так, как будто видит впервые: «Вы очень даже милая... я доволен... а мне красавицу и не нужно. <...> Кстати, вам сколько лет?»

После ремарки, которая сообщает о подготовке «мужа» к игре на трубе, ситуация меняется: герой вдруг понимает, что «принял сам себя за кого-то другого». Теперь уже он оказывается в позиции почти полного беспамятства, «он» и «она», два «чужих» друг другу человека, пытаются ответить на вопрос героя: «Кто же я такой на самом деле?». Во второй части у героя неожиданно обнаруживаются «пачки стодолларовых банкнот» и «всплывает» криминальный факт биографии – убийство и ограбление друга-банкира, а «воспоминание» об этом заставляет персонажей готовиться к побегу.

Следующей семантической границей является, на наш взгляд, ремарка, начинающаяся со слов: «Они садятся на стулья...». В этой смысловой части героиня убеждает героя, что они – счастливая семья. Заключительный эпизод пьесы – ожидание семейного единения: домой возвращаются дети, которых героиня, по ее словам, видит в окно.

С самого начала пьесы *смещаются укладывающиеся в представления читателя/зрителя о правдоподобии границы своего и чужого, близости и чуждости, памяти и беспамятства*. Герои пьесы обращаются друг к другу только на «вы» и не называют друг друга по имени (кроме самой первой реплики героя: «Здравствуйте, Наташа»). В диалоге героев выясняется подозрительно мало подробно-

стей о десяти годах совместной жизни (на вопрос героини «А что мы пережили?» герой рассказывает, как у него болел живот, а она носила его «анализы в больницу в своей маленькой... сумочке»).

У читателя/зрителя складывается впечатление безучастности, «невтянутости» героев в рассказанную историю жизни из-за того, что в тексте почти нет ремарок, обозначающих психологические состояния героев, из-за парадоксальной последовательности реплик и «узости» (что нехарактерно для близких людей) ответов на вопросы. В диалоге о детях ответы героя жестко укладываются в схемы вопросов героини. «А ребеночка у нас с вами случайно нет?» – «Конечно, есть». – «Мальчик или девочка?» – «Мальчик». – «А давайте с вами родим еще одного ребеночка». – «У нас есть еще один». *Бытие* будто бы «рождается» из слова, из заданного вопроса (количество детей нарастает вместе с числом вопросов и просьб героини: «А давайте с вами родим девочку...» – «Есть у нас девочка». – «А давайте родим вторую девочку...» – «А у нас есть вторая девочка»).

Сам переход от одной смысловой части к другой строится по принципу нарушения рецептивных ожиданий. Тщательность подготовки к исполнению польки Штрауса вызывает доверие читателя/зрителя к самохарактеристике героя как музыканта. «Сенсацией» оказывается последующая тщетность его попыток извлечь из трубы музыкальные звуки. Вопрос героя «...что это со мной сегодня?» обнаруживает «нестабильность» личности (сегодня я – один, завтра – другой).

Суждения персонажей о том, кто они есть и что представляет собой находящийся рядом человек, строятся на зыбких основаниях. Вывод героини, что герой не ее муж, основан на том, что тот «не умеет» взять «одного-единственного звука» и не похож на пьяницу («...какая у вас холеная физиономия...»). Героиня исходит не из своей первоначальной версии о том, что она – одинокая, растратившая «жизнь на пустяки» женщина, а из того, что у нее все-таки есть муж – музыкант и пьяница. Этот «факт», о котором ей рассказал в предыдущей части герой, почему-то не отрицается. Герой же после описанной выше «неудачи» приходит к выводу, что он – это не он. Его слова «Я обозначился. Я принял сам себя за кого-то другого» – пример смещения границ между «я» и «другим», высказывания о себе как о *другом*, даже *чужом* человеке.

Еще раз подчеркнем, что часть информации, которую сообщает «муж» героини в начале пьесы (правда, теперь выясняется, что он не ее муж), сохраняет свою значимость как для самого героя («...вы мать, ...вы ждете, когда вернутся ваши дети...»), так и для героини. Хотя сам вариант жизни, оговоренный в первой части, отменяется.

Помимо слов о муже и детях героини, деталями, встречающимися и в первой, и во второй части, являются газеты и ножницы («Я делала вырезки из газет, и вдруг передо мной мелькнуло ваше лицо»). Образы ножниц, вырезания становятся символическими. Герои словно пытаются «состыковать» доступные им в настоящем «вырезки» собственной жизни и жизни другого. С одной стороны, *частичные* переключки разных вариантов судьбы подкрепляют высказанные версии предшествующей жизни, а с другой – могут восприниматься как момент «перетекания» памяти от одного персонажа к другому.

Тем самым автором формируется особая рецептивная установка, которую можно обозначить как рецептивное «колебание», связанное с невозможностью уловить целостный образ героя. Читатель/зритель не может точно ответить на вопрос, действительно ли что-то из рассказанного героями имело место *быть* в их прошлом, или их слова – это сплошное (или частичное) *сочинительство* жизни.

Причем это *сочинительство*, вполне возможно, носит бессознательный характер и связано с мозаичностью социокультурных (в частности, книжных) «напластований» в сознании, через которые герои вынуждены «пробиваться» к собственному «я». У героя возникает сомнение в подлинности собственных воспоминаний: «А если не я был счастливый ... А что, если я об этом где-то читал?».

«Мерцание» границ своего и чужого обусловлено тем, что поиск себя является проблемой для персонажей. Стремления персонажей обрести идентичность наталкиваются на «препятствия», в числе которых – постоянные попытки героев пойти по пути «внешнего» самоопределения. Вероятно, читательское/зрительское впечатление *сочиненности жизни* героев объясняется тем, что движение персонажей к себе – это движение «центробежное», как бы «в сторону» от «неотчуждаемого и непотребляемого нутра» (М.М. Бахтин)<sup>8</sup> собственной личности.

Обращает на себя внимание множественность таких попыток «центробежного» самоопределения. Герои зачастую пытаются обрести собственную идентичность (счастье) через *количественное* накопление подробностей своей жизни: «Оказывается, у меня есть муж, мальчик, девочка, девочка и еще один мальчик». Они пребывают в иллюзии, что возможно «исправить» жизнь, изменив внешние обстоятельства: «Мы будем другими людьми в другой стране». Каждый из персонажей стремится к тому, чтобы *кто-то другой дал ответ* о его истинной, *претендующей на окончательность* сущности. Они рассуждают о том, как «хорошо *быть* знаменитым». «*Все стало бы сразу ясно, кто я, что я...*». Слово героя, касающееся собственной жизни и ее оценки, часто строится «с оглядкой» на чужое мнение, которое оказывается авторитетнее собственного. Герои

и сами пытаются выявить в себе какую-то *готовую* сущность, причем опираются в основном на смутные предощущения, касающиеся собственной жизни: «Всю свою жизнь я прожил с ощущением, что у меня есть настоящий и большой талант». Или: «А у меня было... было предчувствие, что я замужем».

С размыванием границ своего/чужого, внешнего/внутреннего связаны и возникающие в пьесе ситуации предельного самоотчуждения, «отгораживания» себя от собственных поступков: «Я не убивал... это как-то само собой произошло, помимо моей воли...». У читателя/зрителя возникает ощущение, что на протяжении всей пьесы герои «примеряют» на себя разные образы. Не случайно в пьесе выстраивается символический ряд деталей, связанных с одеждой и переодеванием.

Поэтому ситуация «человек у зеркала» (М.М. Бахтин), появляющаяся во второй части, вполне мотивирована образной логикой пьесы: «Однажды вы подойдете к зеркалу и скажете сама себе: боже мой... как я похорошела... Да неужели это я?» В данном случае утверждение собственной идентичности происходит через «самоуговаривание», через стремление совместить свою отчужденную «самость» с отражением в зеркале. С образом зеркала в пьесе связан мотив разговора *с собственным отражением* как *с другим человеком*: «Он (подходит к зеркалу...). ...Что же ты натворил? ...Он смеется надо мной. Какая наглость». Персонажи пытаются «подсмотреть свой заочный образ» как «свой собственный внутренний образ», «наивно» предполагая «цельность внешнего и внутреннего»<sup>9</sup>. Ситуация «человек у зеркала» имеет еще и смысл удвоения, количественного умножения собственной сущности и, одновременно, бегства от ее «ядра». В пьесе П. Гладилина художественно осмысливается проблема сложности обретения подлинной идентичности, которая не может быть достигнута через «искушение» «внешними», претендующими на окончательность, способами самоопределения.

С множеством «внешних» способов обретения «я» связано возникающее у читателя/зрителя впечатление, что развивающееся перед ним действие – не более чем игра в жизнь. Однако восприятие происходящего на сцене только как игры не вполне адекватно тексту. Об этом свидетельствует содержание выделенной нами третьей части, обладающей наибольшей «пронзительностью». Она начинается с ремарки: «Они садятся на стулья, он берет ее руку в свою. Каждый из них смотрит вглубь самого себя». Во-первых, меняется ритмический «рисунок» пьесы: на смену «бешеному» ритму паники и подготовки к побегу приходит «передышка». Во-вторых, это первый длительный момент остановки, относительного «покоя» в пьесе, позволяющий героям сосредоточиться на своем внутреннем



состоянии. В-третьих, самоуглубление (движение к себе и в себя) в этом фрагменте сопровождается движением к другому («он берет ее руку в свою»).

Герои пьесы как бы «цепляются» друг за друга. Речь идет о неустойчивом, но все-таки нарастающем их сближении. Так, в начале пьесы героиня впускает в дом незнакомого человека, представившегося ее мужем, во второй части герой умоляет ее не гнать его из дому, а потом уговаривает бежать вместе за границу, в третьей – героиня не дает герою уйти, убеждая его в том, что они счастливая семья.

С этим движением персонажей навстречу друг другу связан и мотив «сиротства» в пьесе. В первых двух частях произведения героиня постоянно разговаривает с покойной матерью, а герой говорит, что чувствует себя «круглым сиротой». Переживание собственного «сиротства», диалоги с «виртуальным» собеседником (отражение в зеркале, покойная мать) выявляют онтологическую *нужду в другом человеке, в близком другом*. Как раз в третьей части таких имитаций присутствия другого и общения с ним уже нет.

По отношению друг к другу «он» и «она» в пьесе всегда «балансируют» на грани сближения/отчуждения, сочувствия/равнодушия, любви/нелюбви. Например, герои говорят о том, что любовь может оказаться выдуманной, что можно «заблуждаться» относительно объекта своего чувства. Однако это постоянное «колебание» не отменяет отмеченного выше смыслового движения. Можно говорить, видимо, об изменении «внутренней меры» (Н.Д. Тмарченко) в соотношении названных начал бытия. Герои переходят от ситуаций неразделенной любви (в первой части героиня «выпрашивает» признания; во второй – любовь героя к героине оказывается без ответа) к взаимности в итоговой попытке выстроить совместную жизнь.

В финале герои достигают *почти* идиллического успокоения. Можно говорить, видимо, об *относительности* этого *успокоения* и об *относительном завершении* пьесы. Диалог героев не закончен («Мы...потом поговорим, хорошо?»). Последняя реплика пьесы – вопрос. Ситуация «забвения» для героев не исчерпывается («...я забыл, что хотел вам вот что сказать»). Финальные фраза героя и вопрос героини оставляют читателя/зрителя в *состоянии вопроса*, неопределенности (вполне возможно, что герой вспомнит то, что приведет к очередной отмене достигнутого варианта истолкования собственной судьбы).

Отметим «несценичность» заявленного в заключительной ремарке различения: «они» (герои) – «мы» (читатели). «*Они* ждут... *мы* слышим детские голоса и смех». Сценически невоплотимой оказывается неоднозначность ремарки: то ли противопоставление кругозоров персонажей и читателя, то ли их сближение. С одной

стороны, то, что «мы» (читатели/зрители) слышим детские голоса, свидетельствует о *претворении в реальность* всего, *заявленного в слове* героев. С другой стороны, читателя/зрителя не оставляет ощущение, что счастливая жизнь героев оказывается *сочиненной*, а финальный «хэппи энд» – очередной «виток» придумывания жизни. Дети так ни разу и не появляются перед взором читателя/зрителя (слышны лишь их голоса). Герои не знают, какие они: «Они, наверное, хорошенькие такие, да?». Тогда фраза «мы слышим детские голоса» допускает другое толкование: возможно, граница между читателем/зрителем и героями размывается и воспринимающий субъект оказывается *внутри сочиненной* персонажами *истории*.

«Мерцательность» происходящего, взаимопроникновение воображаемого и фактического позволяют говорить о *гротескной образности* пьесы П. Гладиллина как способе выражения авторской позиции и организации читательского/зрительского восприятия. В пьесе *доводится до предела* ситуация «забвения» с целью обнажения противоречий, с которыми сталкивается современный человек, пытающийся обрести собственную идентичность.

Если память обеспечивает единство опыта «я», сохраняя «фактическую вещную сторону прошлого» (разрядка М.М. Бахтина)<sup>10</sup>, то ситуация тотального «забвения» в пьесе приводит к гротескному несовпадению героев с самими собой не только в ценностно-смысловом плане, но и в фактическом. Такое смещение устойчивых и ожидаемых границ между правдой и вымыслом, внешним и внутренним, своим и чужим, одиночеством и взаимностью, личностно-персональным отношением к другому и себе и безлично-отстраненным требует «иного, чем обычно, видения от того, кто однозначно противопоставляет «я» и «не-я»<sup>11</sup>.

Гротеск присутствует в пьесе не только на сюжетном уровне, но и на композиционно-речевом. По отношению к эпике Н.Д. Тармарченко вводит понятие «гротескного субъекта» – гротескного образа «я», который «строится на переходе границ» сознания, границ «между разными сознаниями»<sup>12</sup>. На наш взгляд, это понятие применимо и к драме, в частности к разбираемой пьесе. Нами уже отмечалось «перетекание» слов, воспоминаний от одного персонажа к другому. Особенности речевого поведения героев позволяют говорить об отсутствии единого речевого портрета каждого из них. Герои пьесы легко переходят от одного стиля речи к другому. Например, с высокого, книжно-дипломатического языка («Вы лжец, сударь...») к бранному («какая-то сволочь перевернула всю мою квартиру...»). Читатель/зритель сталкивается с неопределенностью и даже множественностью интонаций персонажей, причем некоторые эмоциональные состояния оказываются трудно «ужи-

вающимися» в рамках одной личности. Так, герой почти мгновенно переходит от умоляюще-жалостливой интонации («Умоляю, не гоните меня») к самоуверенности («С большими деньгами я не пропаду»), от трогательного признания («...я знаю одно. Что люблю вас») к циничному («А я... пытался вспомнить лицо шлюхи, с которой мы познакомились вчера...»). Создается гротескный образ личности не только с неоднозначным речевым портретом, но и с ее «вероятностно-множественной» (С.Н. Бройтман) сущностью. По-видимому, исполнение этой пьесы требует постоянного изменения образа героя, так, как будто актер играет не одного персонажа, а нескольких.

Возвращаясь к образу Батхитхармы, стоит заметить, что содержание пьесы оказывается полемичным по отношению к той готовой монологической позиции (растворение в абсолюте), которую он репрезентирует. Современное же понимание личности (двуединство «я–другой») связано с открытием диалогической природы сознания, что отразилось в литературе конца XIX – начала XX в. и характерно вообще для неклассической художественности<sup>13</sup>.

Поэтому название пьесы, с одной стороны, указывает на важность присутствия близкого другого в жизни человека (не случайно в описаниях своих ощущений до встречи друг с другом герои используют образы холода, могилы и т. п.). С другой стороны, заглавие «Другой человек» связано с представлением о неоднородности и принципиальной незавершенности «я» современного человека.

Множество предлагаемых в пьесе вариантов приближения героев к собственной «самости» сопряжено с конфликтом пьесы, который, на наш взгляд, связан с противоречием между *стремлением* героев «*пробиться*» к *собственному «я»* и *множественностью постоянно возникающих образов этого «я»*, что *ведет к его непрерывному обновлению в собственных глазах и глазах другого*. В этой пьесе герой сталкивается не с определенным и устойчивым «самим собой» как с Другим (прошлым, настоящим и будущим)<sup>14</sup>, но с «вероятностными» образами себя, так что само «я» (прошлое и нынешнее) предстает «пульсирующим» и нестабильным.

Обнаружение читателем/зрителем несовпадения героев с собственной идентичностью – источник комического в пьесе, причем смешное в ней сочетается с драматическим. На наш взгляд, такой грустный комизм связан с традициями чеховского театра. По отношению к героям П. Гладилина можно, наверное, использовать слово Фирса из «Вишневого сада» – «недотепы». Они оговаривают довольно «нескладные» варианты собственной судьбы и надеются, что возможна иная жизнь, в которой чудесным образом разрешатся все противоречия («ззор» между словом и поступком). Однако, в

отличие от пьес А.П. Чехова, здесь нет ситуации взаимной глухоты. Напротив, все сценическое существование героев происходит в пространстве напряженного диалога.

Стремление «зацепиться» за слово другого, диалог, а не «бред вдвоем» (Э. Ионеско) не позволяют отнести произведение П. Гладиллина к театру абсурда, хотя традиции этого театра в нем есть. К драме абсурда отсылает сама ситуация забвения героями самих себя. Здесь можно вспомнить «диалог» супругов Мартинов из «Лысой певицы» Э. Ионеско, когда герои пытаются вспомнить, где они могли видеть друг друга. Однако персонажи «Другого человека» – это не героини-марионетки, как у Э. Ионеско. Само название произведения П. Гладиллина своей «человечностью» противоречит поэтике абсурда. В этой пьесе не все подвергнуто абсурдистскому скепсису. Неиллюзорными оказываются ужас одиночества и нужда в другом человеке.

Выявленные особенности поэтики пьесы позволяют прояснить специфику позиций автора, читателя и зрителя. Продуктивное прочтение произведения связано, скорее всего, с преодолением инерции классического «видения», с необходимостью рецептивной «перенастройки». Существование героев «на переходе границ» приводит к тому, что *подвижной («на переходе границ» сочувствия – отстраненности)* становится и *ценностно-смысловая дистанция* между автором, читателем, зрителем, с одной стороны, и героями – с другой. В связи с этим любопытно указание на жанр произведения, представленное в программке «100-театра» (г. Москва): «Сочинение в присутствии зрителя». Получается, что и герои, и зритель «существуют» «на переходе границ» между «сочинением» и жизнью, между сценическим и реальным пространствами. Не только персонажи, но и воспринимающий субъект (*пребывая в состоянии вопроса, удивления*) сталкиваются с необходимостью самоидентификации. Причем и *в случае с читателем/зрителем самоопределение* (по отношению к изображенному миру и к собственной – читателя/зрителя – действительности) совершается *через другого* (автора, героев). Отмеченное ранее «рождение» пьесы как бы из жизни связано, думается, с такой позицией автора и читателя/зрителя.

## Примечания

---

<sup>1</sup> Болотян И., Лавлинский С.П. «Карта» современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения «Новая драма») // «Сцена жизни» в русской драме XX века. Часть III. Поэтика современной русской драмы. М., 2008. С. 8, 10.

<sup>2</sup> *Шеманов А.Ю.* Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект, 2007. С. 26.

<sup>3</sup> *Хесле В.* Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 115.

<sup>4</sup> Мы здесь употребляем слово «автор» в кавычках, поскольку речь идет о некоем «персонаже» предисловия («Я»), а не об авторе – творце художественного целого.

<sup>5</sup> Здесь и далее текст цитируется по изданию: Современная драматургия. 1998. № 3. С. 69–78.

<sup>6</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 533.

<sup>7</sup> Здесь и далее курсив в тексте пьесы наш. – *М. Л., А. П.*

<sup>8</sup> *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М.: Русские словари, 1997. С. 7.

<sup>9</sup> *Бахтин М.М.* «Человек у зеркала» // Там же. С. 71.

<sup>10</sup> *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук... С. 9.

<sup>11</sup> *Смирнов И.П.* Гротеск // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 51.

<sup>12</sup> См. об этом: *Тамарченко Н.Д.* Гротескный субъект // Там же. С. 51–52.

<sup>13</sup> См. об этом: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Academia, 2004. Т. 2. С. 254.

<sup>14</sup> *Болотян И., Лавлинский С.П.* Указ. соч. С. 11.

### ЖАНР ЕХЕМПЛА КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК НОВЕЛЛЫ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Темой статьи является исследование механизма новеллизации средневекового жанра «примера» (*exemplum*): риторическая стилистическая обработка *exemplum*, освобождение от дидактизма, драматизация конфликта, преодоление схематизма.

*Ключевые слова:* новелла, «пример», *exemplum*, жанр, микрожанр, жанровая система, средневековая испанская литература.

В средневековой литературе весьма популярной была традиция латинских нравоучительных сборников – так называемых *exempla*. «Примеры» были широко распространены в целом ряде европейских стран. Интерес к ним был связан с тем, что сборники *exempla*, по сути, покрывали собой все понятие беллетристической прозы той эпохи, являясь собранием не только поучительных, но и увлекательных и забавных историй.

Писались они сначала преимущественно на латыни и были неизменной частью церковной проповеди (в составе которой произносились уже на народном языке), где в силу своей назидательности выполняли, прежде всего, дидактическую функцию. Даже те сюжеты, которые изначально назидательностью не обладали, получали в «примере» обязательное религиозное толкование. Характерной особенностью «примеров» была их анонимность, поскольку важно было не то, кто их написал, а какую полезную нагрузку они несут. Авторами церковных «примеров» часто были монахи. Существовали целые сборники, написанные специально в помощь проповедникам. К числу наиболее известных и влиятельных (по степени воздействия на средневековую прозу) относят сборник «Наставления обучающемуся» испанского крещеного еврея Петра

Альфонса («*Disciplina clericalis*», XII в.), «Народные проповеди» Жака де Витри («*Sermones vulgares*», XIII в.), «Римские деяния» («*Gesta Romanorum*», XIV в.). Главная функция «примера» – служить иллюстрацией к тому или иному положению проповеди, а потому важнейшим признаком *exemplum* становится нравоучение, обычно рассказываемое в конце рассказа. Если мы проанализируем сборники «примеров», получивших распространение в средние века в странах Европы, то увидим, что термин *exemplum* трактовался достаточно широко, и жанром сам по себе назван быть не может. Его объединяющие признаки носят внехудожественный характер. Свой материал сборники «примеров» черпали из самых разных жанровых образований, как дидактических – притчи, басни, агиографические легенды, так и лежащих вне дидактического поля – сказки, хроники, анекдоты, восточные повести<sup>1</sup>. Тем самым наименование «пример» по сути может восприниматься как обозначение *макрожанра*, или жанровой системы, включающей в себя тот спектр жанров, которые легли в основу рождающейся новеллы. Не случайно П. Зюмтор относит к образцам французских *exemplum* и анекдоты, и повести с функцией апологов, и чудесные истории, и «благочестивые почести» (или фаблю) и т. д.<sup>2</sup>

Что же такое «пример»? Существует несколько определений, подчеркивающих особенности его природы и бытования. Вот одно из них, данное известными исследователями средневекового «примера» К. Бремондом, Ле Гоффом и Дж.-К. Шмиттом: «*Exemplum* – короткий рассказ, принимаемый за истинный и предназначенный для включения в речь, как правило, в проповедь, с целью преподнести слушателям спасительный урок»<sup>3</sup>.

Сальваторе Баталья так определял «пример»: «“Пример” – <...> это урок прошлого, проишествие, выделяемое из общего ряда опытом и доверенное памяти поколений, проишествие, которое имеет значение в первую очередь и главным образом как парадигма действительности; его всегда можно спроецировать в будущее, это пример из жизни, обладающий непреходящей ценностью <...> “пример” – это, прежде всего, свидетельство. Не имеет значения, произошло ли на самом деле то, о чем в нем идет речь. Важно то, что он был рассказан в качестве доказательства. Именно поэтому “пример” правдоподобен, но эта правда выступает как образец: правда, которую ставят в пример»<sup>4</sup>.

Несколько иное определение в своей книге об *exemplum* дает историк-медиевист А.Я. Гуревич, который пишет, что «наиболее существенно для специфики жанра “примеров” то, что этот предельно короткий рассказ, в котором всегда минимальное число действующих лиц, несет на себе колоссальную смысловую нагрузку. <...>

Насыщенность минимального по объему текста “реалиями” обоих миров, воплощение в нем всего макрокосма, каким он рисовался сознанию средневекового человека, – первая существенная черта “примера”»<sup>5</sup>.

Как мы видим, последнее определение касается не столько функций «примера», сколько уже особенностей его структурного построения. Для нас эти особенности повествовательной структуры «примера» представляют не меньший интерес, чем его смысловая наполненность. В определении Гуревича «пример» стремится обрести статус особого жанра. Стремление ученого вычленить повествовательную формулу *exemplum* не лишено смысла. Другое дело, что первично: то, что все микрожанры, входящие в состав сборников «примеров», обладают сходными структурными признаками, или то, что форма «примера», в которую они облакаются, придает им всем некие общие черты и свойства. Попытаемся вычленить их на примере нескольких образцов типичных *exempla*, взятых из испанских средневековых сборников.

Средневековые «примеры», составившие сборники «Секрет секретов» («*El secreto de los secretos*», XII в.), «Книга обманов» («*Libro de los engaños*» XII–XIII вв.), «Книга котов» («*Libro de los gatos*», XIII в.), «Книга примеров в алфавитном порядке» («*Libro de los ejemplos por A.B.C.*», XII–XIII вв.), полностью отвечали основным требованиям предложенных дефиниций. Это сборники коротких рассказов, представляющих собой обобщенные события, в единичном явлении символизирующие универсальный порядок. Возьмем, например, рассказ из сборника «Секрет секретов», который называется «Сила природы» («*La fuerza de la naturaleza*»). Рассказ этот достаточно короток, потому приведем его полностью:

Этот «пример» о том, что произошло с некими астрологами, которые проходили через одну деревню и остановились в доме у ткача. Случилось так, что той ночью у ткача родился сын. Час его рождения показал астрологам, что вырастет мальчик человеком ученым, очень разумным и станет альгвасилом короля. Увидев это, астрологи очень удивились и ничего не сказали его отцу. Когда ребенок подрос, отец решил научить его своему ремеслу, но ребенок всячески противился этому занятию. Отец и бил его, и ругал, но так и не смог научить тому, что умел сам. Увидев, что толку от сына не будет, отец махнул на него рукой. Юноша же начал читать, беседовать с мудрецами и, таким образом, изучил много наук так, что стал главным альгвасилом короля.

А вот что случилось с сыном индийского царя, которому при рождении предсказали, что он станет кузнецом. Когда принц подрос, отец



пытался научить его наукам и царским обычаям, но ничего не мог сделать. Так и стал принц кузнецом, как велела ему его природа и как было ему предсказано<sup>6</sup>.

В этом «примере» ситуация, как мы видим, максимально сужена и обобщена. Действие предельно схематизировано: целые жизни двух персонажей (сына портного и сына короля) описаны лишь в нескольких строках. Четыре персонажа этой истории (портной, король и их сыновья) призваны автором «примера» лишь для того, чтобы проиллюстрировать главный тезис, заявленный в названии: человек бессилен против силы природы, закладывающей в нем определенные способности: сын портного становится главным альгвасилом, а сын короля Индии – простым кузнецом. «Пример» никак не мотивирует столь разительные перемещения, нам не даны описания характеров действующих лиц, их внешности, но «пример» и не задается подобной целью, так как главное здесь – констатация факта. Налицо трехчленная композиция: изначальная гармоничная ситуация (астрологи видят, какая судьба уготована обоим юношам) сменяется дисгармонией (отцы юношей пытаются заставить своих сыновей продолжить династию), которая в свою очередь уступает место восстановлению порядка (юноши следуют тому, что заложено в них природой).

«Пример» содержит в себе и некоторый парадокс. Уникальное в своем роде событие неожиданно оказывается иллюстрацией общего положения, раз и навсегда установленного порядка вещей. О том же свидетельствует и другой «пример» из того же сборника. Этот «пример» очень короток, но он как нельзя лучше иллюстрирует особенности менталитета средневекового человека.

El rey de Inglaterra se enamoró de una monja del monasterio por la hermosura de sus ojos. Y ella sa' colos y los dió al rey, diciendo: – Los ojos codiciaste, los ojos toma.

Английскому королю понравились красивые глаза монахини одного монастыря. И она вырвала их и отдала королю со словами: «Глаза тебя соблазнили, бери их».

Этот «пример»<sup>7</sup> является, можно сказать, образцовым: гармоничная ситуация (монахиня молится в монастыре, король развлекается) оказывается нарушенной (король влюбляется в красивые глаза монахини). Последовавшее активное действие со стороны монахини восстанавливает гармонию – пристыженный король возвращается в свой дворец. Рассказ основан полностью на действии, персонажи не обладают никакой индивидуальностью. Мы ничего не узнаем ни об их характере, ни об их жизни. Дана лишь единственная

черта внешности монахини, поскольку именно она становится поводом к действию, превращая рассказанное происшествие в момент столкновения добра и зла и наказания последнего.

Этот «пример» можно назвать прямым предшественником современной новеллы, поскольку здесь также намечается формирование *пуанта*, того самого поворотного пункта, который является главной структурообразующей чертой новеллы. Но если в новелле Возрождения, Нового времени неожиданность пуанта была в целом логичной, поскольку не выходила за рамки человеческих отношений, то в средние века поворотным пунктом сюжета служила именно неправдоподобность заключительного действия, совершенного на фоне вполне обычной истории. Эта неправдоподобность могла выражаться либо во вмешательстве высших сил в жизнь персонажей, либо в поступках самих персонажей, которые (подобно действию монахини) не укладываются в рамки обыденного.

Как видно из рассмотренных «примеров», одним из главных структурообразующих признаков данного жанра является схематизм персонажей. Эта черта, согласно определению А.Я. Гуревича, отражает менталитет средневекового человека, сознание которого ориентировано на восприятие прежде всего общего и типического, а не индивидуального и частного. Отдельные особенные факты, включая и свое собственное существование, «пример» склонен рассматривать через призму универсального начала. Все многообразие жизни сводится к борьбе добра и зла во всех их проявлениях. Человек воспринимается и ощущает себя только как часть целого, в котором реализуются его возможности и его обязанности. Только растворяясь в группе с определенными социальными функциями (крестьяне, рыцари, монахи), человек следовал общемировому порядку и способствовал восстановлению гармонии. Персонаж статичен, ведь определяющими свойствами средневекового мира были стабильность и традиционность. Здесь не было места внутреннему развитию личности. «Человек не мыслился в качестве самостоятельной единицы, в самой себе находящей оправдание своего бытия»<sup>8</sup>.

Итак, как мы видим, все приведенные «примеры» обладают рядом схожих черт:

- небольшой объем повествования;
- схематизм действующих лиц;
- поучительно-религиозный смысл;
- наличие трехчастной структуры (порядок–нарушение–восстановление порядка).

В некоторых «примерах» появляется совпадающий с развязкой поворотный пункт, придающий рассказу ярко выраженный пара-

доксальный характер. Однако это не обязательный элемент структуры «примера».

Между тем каждый из приведенных «примеров» может быть прочитан в контексте других жанров, будь то анекдот или рассказ о чуде. Поэтому нам кажется справедливым то, что пишет тот же А.Я. Гуревич в статье «*Exemplum*» в «Словаре средневековой культуры»: «Средневековые “примеры” слишком гетерогенны и по происхождению, и по содержанию для того, чтобы охватить формальным определением жанра»<sup>9</sup>.

Поскольку жанр *exemplum* считается одним из основных предшественников жанра новеллы, рассмотрим более подробно один из механизмов новеллизации «примера» на примере сборника «Графа Луканора» Х. Мануэля.

В работе, посвященной исторической поэтике новеллы, Е.М. Мелетинский пишет, что классическая новелла формируется в том случае, если:

- 1) малая повествовательная форма переходит из низшего регистра в средний за счет риторической стилистической обработки,
- 2) наблюдается интериоризация и драматизация новеллистического конфликта,
- 3) наблюдается преодоление «ситуативности»,
- 4) можно говорить о полной нарративизации комического ядра традиционных анекдотов,
- 5) художественная функция новеллы полностью освобождается от дидактизма<sup>10</sup>.

Об этом же пишет М.Л. Андреев в статье «Культура Возрождения»<sup>11</sup>. Он также выделяет пять основных изменений, которые претерпели предновеллистические образования, прежде чем стали собственно новеллой. К таковым изменениям относятся:

- группирование рассказов в сборники, формирование новеллистических книг;
- трансформация предновеллистического сюжета таким образом, что в центре повествования оказывается парадоксальный поворот в ожидаемом развитии событий;
- драматизация конфликта;
- освобождение от дидактизма и иллюстративности;
- повышение статуса в литературной иерархии за счет риторической обработки.

Как видим, оба исследователя полностью согласны между собой относительно процесса формирования новеллы как жанра, выделяя в качестве одного из важнейших признаков риторизацию стиля. «Примеры» «Графа Луканора» далеко не во всем соответствуют вышеперечисленным условиям, однако мы можем утверждать, что

Хуан Мануэль сделал большой шаг вперед в процессе формирования жанра новеллы. Он не до конца освободил свои «примеры» от дидактической направленности, в большинстве «примеров» не преодолел схематичности, но он многое сделал для перевода жанра новеллы в более высокий регистр литературы за счет использования средств риторики, что в свою очередь означало изменение стиля, поскольку «стиль со времен античности находился в ведении риторики. Стилевой абсолют конструировался с помощью давно испытанных технических средств»<sup>12</sup>.

Отличие «примеров» Хуана Мануэля от традиционных заключается, прежде всего, в особенности их построения, их композиции. Здесь Хуан Мануэль следует правилам античной риторики. Рассмотрим их более подробно.

Еще Аристотель различал два вида «примеров»: «пример»-парадигма индуктивного характера и энтимема, связанная с дедуктивным направлением мышления. Первый преимущественно расценивался как факт прошлого и, будучи одним из ключевых инструментов убеждения, как свидетельствуют античные учебники риторики, вскоре стал функционировать как самостоятельный жанр.

Античная риторика уделяла «примеру» самое пристальное внимание. Преподавание культуры речи было построено на изучении «примеров», басен, которые благодаря как своему небольшому объему, так и поучительному компоненту были незаменимым материалом для совершенствования в ораторском искусстве. Ученик, который хотел достичь высот в риторике, должен был уметь вести повествование (начинать *ab ovo*, *in media re*, *a fine*), менять стиль речи (высокий, средний, низкий), расширять или сокращать повествование, уметь заинтересовать слушателей.

Опытные ораторы использовали «примеры» либо как доказательство, как аргумент в свою пользу, опираясь на факты прошлого, либо как украшение, следуя наставлениям античных риторов разнообразить текст, чтобы не дать заскучать слушателям.

Схема построения речи, разработанная античными ораторами, была взята на вооружение не только ими, но и средневековыми проповедниками, которые использовали «примеры», дабы в доступной форме донести до паствы религиозные догмы. В помощь проповедникам создаются целые сборники «примеров», которые включают в себя не только библейские притчи, но и фольклорные рассказы, восточные легенды, бестиарии, значительно обогащающие церковный репертуар. Эти сборники становятся в дальнейшем одним из основных сюжетных источников для писателей-новеллистов Испании (и не только Испании) периода средних веков и Возрождения,

что мы могли проследить при анализе книги Хуана Мануэля – основоположника жанра новеллы в Испании.

Хуан Мануэль применяет взятую из риторики общую схему построения ораторской речи – а именно: вступление–предложение–доказательство–заключение – как к структуре самой книги, так и к отдельно взятому «примеру».

Рассмотрим это более подробно. Вступление, по мысли Иоанна Гарландского, должно сводиться к тому, чтобы предрасположить слушателей к усвоению мыслей и выставить оратора человеком, заслуживающим внимания. Хуан Мануэль не отступает от этого правила. В своем вступлении – прологе к сборнику «Граф Луканор» – Хуан Мануэль подробно описывает цель своего труда, а именно «научить людей, как они должны блюсти свою честь, увеличивать богатства, умножать свое состояние и вступать на путь спасения души». Отдельно оговаривается тот факт, что в книгу помещены «примеры» действительных событий. Хуан Мануэль останавливается на собственной биографии, что было весьма немаловажно в ту эпоху и было существенным условием существования не только латинской, но и восточной литературы, поскольку автор сначала должен был убедить читателя или слушателя в том, что он является человеком достойным доверия и уважения. Для этого автор либо описывает свои заслуги перед государством, уточняет свое социальное положение, как это делает Хуан Мануэль («Я, дон Хуан Мануэль, сын инфанта дон Мануэля, главный начальник пограничной области и королевства Мурсии...»<sup>13</sup>), либо приводит целый ряд свидетелей, достойных уважения, как это делалось в восточной литературе.

Предложение (то есть название сути спорного момента) – вторая часть схемы – тоже заслуживает отдельного внимания. Хуан Мануэль и здесь не отступает от требований средневековой риторики, которая требует рассуждать либо о предметах великих, либо затрагивающих людей непосредственно, либо удивительных, либо приятных. *Cuentos* (или, как их предпочитает называть сам автор, «примеры») Хуана Мануэля разрабатывают темы, которые были близки его современникам: отношения между соседями, спор за пограничные земли, взаимоотношения между королем и вассалами, несколько «примеров» посвящены событиям действительно удивительным, связанным с колдовством.

С предложения – то есть обозначения спорного момента – начинается и каждая новелла-«пример» сборника (граф Луканор обращается к своему слуге Патронию за советом, рассказывая о сложном положении, в котором он оказался).

Например, рассмотрим зачины первых трех рассказов.

– Патронио, недавно один весьма знатный, уважаемый и могущественный человек, который называет себя моим другом, тайным образом поведал мне, что по некоторым причинам он хочет уехать из этой земли и никогда в нее не возвращаться. Он хотел бы, из любви и безусловного доверия ко мне, оставить мне всю свою землю, частью продав ее совсем, частью – предоставив во временное владение. Такое предложение мне кажется очень лестным и выгодным. Скажите, что вы думаете об этом? Какой совет вы мне дадите? («Пример» I; пер. Д. Петрова).

– В другой раз случилось, что граф Луканор разговаривал со своим советником Патронио. Он сказал, что огорчен и озабочен одним делом. Он был уверен, что сделай он это дело, его станут порицать и бранить весьма многие. С другой стороны, если он это дело не сделает, то его опять-таки не слишком похвалят. Граф разъяснил Патронио, о чем идет речь, и попросил у него совета, как поступить («Пример» II; пер. Д. Петрова).

– Однажды граф Луканор уединился с Патронио и сказал ему так: Патронио, я очень полагаюсь на ваш рассудок и знаю, что там, где вы не поймете и не сможете дать совет, никто иной не сумеет поступить или указать правильно. Поэтому я прошу вас – дайте мне самый лучший совет по нижеследующему поводу. Вы знаете очень хорошо, что я уже не молод и что судьба моя была такова, что я со дня рождения и до ныне воспитывался и проводил свою жизнь в весьма больших войнах иногда с христианами, иногда с маврами, что не раз бывали у меня распри с королями, моими соседями и повелителями. И хотя я всегда старался не начинать войны с христианами из своей личной выгоды, все же не раз случалось, что и в войнах с ними сильно страдали люди, этого не заслужившие. Это тяготило мою совесть, да и других прегрешений против господ бога у меня немало. А между тем нет ни одного человека, который мог бы спастись от смерти, которая, конечно, скоро настигнет и меня, как человека пожилого <...> я прошу вас подумать – подумайте о моем сане, о моем поведении и поступках и дайте мне самый лучший совет, какой только можете, для того, чтобы заслужить мне милость перед очами божьими и прощение за мои грехи («Пример» III; пер. Д. Петрова).

«Предложение» во всех трех случаях строится по одной схеме, которая просматривается совершенно отчетливо: описание некой ситуации графом Луканором – констатация ее противоречивости – просьба к Патронио дать совет.

Сразу за предложением в риторической схеме должно следовать доказательство. Соответственно Патронио, выслушав слова о

затруднительном положении и просьбу, дает совет, как поступить, рассказывая тот или иной «пример», который и служит доказательством.

Тут надо еще отметить, что, будучи искушенным в риторике, Хуан Мануэль не ограничивается одним рассказыванием «примера». Он еще более увеличивает ценность данного совета в глазах читателей, добавляя в конце новеллы, что граф Луканор не преминул поступить так, как посоветовал ему Патронию, и остался очень доволен, демонстрируя тем самым, что теоретическая ценность «примера» подтвердилась на практике, что придает рассказанному еще большую убедительность:

– Совет Патронию очень понравился графу, он поступил согласно ему и был доволен («Пример» IV; пер. Д. Петрова).

– Графу Луканору совет Патронию понравился; он так и поступил и благодаря этому уберется от обмана («Пример» V; пер. Д. Петрова).

– Графу это очень понравилось. Он поступил согласно совету Патронию и был доволен («Пример» VI; пер. Д. Петрова).

Отдельных слов заслуживает и такой компонент риторической схемы, как заключение. Заключение непременно должно присутствовать в каждом выступлении и являть собой повтор одной из самых важных мыслей речи, но уже без доказательства и «примера». Хуан Мануэль не просто повторяет основную мысль новеллы «примера», но для лучшего запоминания и усвоения использует стихи, поговорки, пословицы, дублирующие эту мысль в афористичной форме.

– И вы, сеньор граф Луканор, имейте в виду две вещи. Обладать сокровищами, конечно, хорошее дело. Но, во-первых, они должны быть нажиты честным путем, а во-вторых, не льните к ним своим сердцем настолько, чтобы из-за них кривить душой, забывать о чести, забывать, что нам должно копить сокровища добрых дел, чтобы умилостивить господу и снискать одобрение людей <...> Дон Хуан Мануэль, считая этот «пример» хорошим, велел записать его в книгу и прибавил стихи, которые гласят:

Богатство истинное – в добрых и благих делах.

Не должно гнаться за богатством мнимым («Пример» XIV; пер. Д. Петрова).

– И вы, сеньор граф Луканор, не жалуйтесь на беду, которая с вами случилась, и верьте в глубине вашего сердца, что если так богу угодно, то это к лучшему. Тогда вы утвердитесь в мысли, что он все приведет к хорошему концу <...> Дон Хуан признал этот «пример» хорошим, велел его записать в свою книгу и прибавил следующие стихи:

Не сетуй никогда на божи деяння.  
Все, что он делает, пойдет тебе на пользу.  
(«Пример» XVIII; пер. Д. Петрова).

Помимо риторизации общей структуры книги, Хуан Мануэль использует риторические приемы и в самом повествовании. Здесь интересно проследить совмещение по сути двух основных стилистических приемов.

С одной стороны, для его стиля характерна сжатая, образная афористичность. Писатель, используя приемы сокращения текста, намеренно избегает лишних слов, высокопарного, напыщенного стиля, вербальных эллипсов, зачастую уводящих внимание читателей от предмета и темы обсуждения, рассеивающих внимание и туманящих сознание. Наряду с этим, с другой стороны, Хуан Мануэль широко использует совершенно противоположный прием, а именно амплификацию. В ряде новелл действие развивается крайне медленно из-за постоянно повторяющейся ситуации, что напоминает построение фольклорных произведений. Но как прием аббревиации, так и прием амплификации подчинены одному: максимально полно убедить читателя в том или ином положении и придать повествованию целостный завершенный характер. Повторение ситуации, а значит, и повторение модели поведения персонажа лучше, чем голословное утверждение рассказчика, убеждает читателя в истинности намерений того или иного персонажа (что мы можем наблюдать в «примере» XI про дону Ильяна). Аккумуляция мотивов не только не утомляет читателя, но, напротив, провоцирует интерес к тому, что же произойдет дальше, подтвердится ли предположение или нет, тем самым подчеркивая внимание Хуана Мануэля к проблеме восприятия текста. Эта техника знает и другие приемы, как-то: синонимические ряды, противопоставления (антитезы), редупликации (повторы, удвоения), которые столь часто встречаются у Хуана Мануэля.

Как и Дж. Боккаччо, Х. Мануэль несомненно (согласно изысканиям М.Р. Лиды де Малкиель) был знаком с авторитетными риторическими трактатами. Используя риторические приемы на всех уровнях текста – как структурном, так и речевом, Хуан Мануэль переводит жанры низкого регистра, используемые традицией средневековых *exempla*, на иной литературный уровень.



<sup>1</sup> Подробнее см.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 50–52.

<sup>2</sup> *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 407–408.

<sup>3</sup> *Bremond Cl., Le Goff J., Schmitt J.-C.* L'exemplum (Typologie des sources du Moyen Age occidental). Bruxelles, 1982. Цит по: *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. С. 19.

<sup>4</sup> Цит. по: *Харитонова Л.Р.* Эволюция и жанровая специфика итальянской новеллы эпохи Возрождения. М., 1991. С. 64.

<sup>5</sup> *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. С. 19.

<sup>6</sup> *Cuentos de la Edad Media.* Madrid, 1986. P. 75.

<sup>7</sup> Цит по: *El cuento medieval.* Madrid, 1997. P. 43.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 283.

<sup>9</sup> *Гуревич А.Я.* Словарь средневековой культуры. СПб., 2003. С. 597.

<sup>10</sup> *Мелетинский Е.М.* Указ. соч.

<sup>11</sup> *Андреев М.Л.* Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций. М., 1998.

<sup>12</sup> *Андреев М., Хлодовский Р.* Итальянская литература Возрождения. М., 1988. С. 41.

<sup>13</sup> *Мануэль Х.* Граф Луканор. М., 1964. С. 7.

## ПОЭЗИЯ МЕТАФИЗИКИ РОБЕРТА САУТВЕЛЛА

Вопрос об истоках метафизического стиля, утвердившегося на рубеже XVI–XVII в. в английской поэзии, неизбежно ведет к Роберту Саутвеллу, практиковавшему религиозную медитацию и запечатлевшему опыт в духовной поэзии, по Л.Л. Мартцу способствовавшей «встряхиванию благочестивого стиха от состояния оцепенения». Статья открывает поэзию метафизики Р. Саутвелла российскому читателю.

*Ключевые слова:* Роберт Саутвелл, иезуит, поэзия метафизики.

Во времена Елизаветы I поэтические сборники пользовались необычайной любовью. По популярности всех превзошел сборник 1576 г. «The Paradise of Daintie Devices» – «Блаженство изысканностей», или, по Г.М. Кружкову, «Парадиз изящных стихов». Составил его для частного употребления поэт и драматург Ричард Эдвардс (Richard Edwards, 1523?–1566). Сборник переиздавался не менее десяти раз; экземпляры девяти изданий дошли до нас: 1577, 1578, 1580, 1585, 1590, 1596 (2 издания), 1600, 1606 гг. По оценке К.С. Льюиса, мы среди «колченогого размера» (некогда общеупотребительная, но уже воспринимавшаяся старинной форма двустопный из 12 и 14 слогов) и стихотворного антиквариата. И если Р. Эдвардсу, скончавшемуся за десять лет до выхода сборника, К.С. Льюис готов простить старомодность, то вкус, так и не переросший этот тип поэзии, вызывал его недоумение, и популярность сборника казалась удивительной<sup>1</sup>. Л.Л. Мартц объяснял востребованность «Парадиза» наличием аудитории, жаждавшей религиозной поэзии<sup>2</sup>. Две трети произведений касались этических и религиозных вопросов, при этом даже представленная в сборнике любовная поэзия отличалась скорее склонностью к сожалению по

поводу фантазий и иллюзий влюбленных, чем прославлению самого чувства. Трудно сказать, что именно (мораль или религия) превалировало в наставлениях, поучительных историях, похвалах «умеренности», увещеваниях к добродетели. Задаваясь справедливым вопросом о том, что встряхнуло благочестивый английский стих от состояния оцепенения, Л.Л. Мартц указывал на плодотворное влияние Контрреформации<sup>3</sup>. По его мнению, изменения ощутимы в двух стихах (126 и 127) издания «Парадиза» 1585 г., написанных Джаспером Хейвудом (Jasper Heywood), дядей Джона Донна. Отчетливые изменения вносит Роберт Саутвелл, позже – Джон Донн.

Саутвелл родился в конце 1561 г. В мае 1576 г. он покидает Англию – отправляется в Английский колледж Уильяма Аллена в Дуэ (Douai). В конце ноября 1576 г. в целях безопасности уезжает в иезуитский колледж в Париж, к концу июня 1577 г. возвращается в Дуэ. С 1578 г. он в Риме, в Римском колледже. На эти десять лет (1576–1586) языком его духовного воспитания и образования стала латынь. При возвращении на родину английский пришлось восстанавливать – «приводить в соответствие» со ставшим родным языком святых отцов, учителей Церкви, богословов. Сохранился незавершенный набросок проповеди о Марии Магдалине, в основу которой положен итальянский текст латинского трактата, приписываемого святому Бонавентуре. Первая часть демонстрирует настойчивую попытку Саутвелла выразить мысли на сопротивлявшемся языке. Слова вычеркивались и подчеркивались, но нужные подчас так и не находились, в результате Саутвелл оставлял исходные между строк. Словарь проповедей более позднего периода не будет латинизирован, хотя влияние латыни ощутимо на уровне структуры предложений, инверсий.

В Англию Роберт Саутвелл вернулся в июле 1586 г. священником-миссионером, приготовленным к тому, что идет на смерть. Уолсингем был проинформирован о его прибытии в Лондон 8 июля и позднее – в августе, но почти шесть лет Саутвелл действовал (арестован в июне 1592 г.). Во время заключения его истязали десять раз, и боль была настолько ужасной, что самая малая казалась хуже десяти казней<sup>4</sup>. Изощренные пытки внешних следов не оставляли, и, памятуя об этом, проводивший расследование Ричард Топклиф (Topcliffe) на открытом заседании суда бросил вызов собственной жертве продемонстрировать следы истязаний. «Попроси женщину показать следы родов», – с негодованием ответил подсудимый. Упоминание Топклифа о том, что у него есть королевское разрешение использовать пытку, вызвало предельно краткий ответ Саутвелла: «Ты – плохой человек»<sup>5</sup>. Острота ума и четкие критерии добра и зла –

ключевые моменты, когда речь идет о Саутвелле. Перед казнию (22 февраля 1594/5) он объявил себя католическим священником и иезуитом, молился за королеву, страну, спасение своей души.

Тонимый и вне закона, он увидел первый из своих трудов напечатанным. В 1591 г. с разрешения Архиепископа Кентерберийского Габриэл Кавуд (Gabriel Sawood) выпустил медитацию в прозе «Прощальные слезы Марии Магдалины» (*Marie Magdalens Funeral Teares*). В регистрационную книгу внесена соответствующая запись от 8 ноября 1591 г.<sup>6</sup> К 1636 г. выйдут семь переизданий в Лондоне, два – на континенте. В письме – обращении к читателю автор ясно обозначает свои намерения, которые останутся неизменными на протяжении всей жизни: переориентировать лучшие умы на выбор таких страстей, говорить о которых не стыдно, их испытывать не грешно.

В год смерти Саутвелла в Лондоне выходят шесть изданий его трудов. 5 апреля внесена запись о «Сетовании святого Петра», сочинениях о Марии Магдалине и других (*Saincte PETERS Complainte with MARY MAGDALENS blusshe and her Complaint at CHRISTes death[.] with other poemes*), вслед за чем Габриэл Кавуд публикует книгу. Параллельно выходят два издания Джона Вулфа (John Wolfe). Кроме того, выходят два издания «Моеониае» (*Moeoniae. Or, Certaine excellent Poems and spirituall Hymnes*. London, John Busby, 1595), а также «Триумфы» (*The Triumphs over Death: or, A Consolatorie Epistle, for afflicted mindes, in the affects of dying friends*. First written for the consolation of one: but now published for the general good of all, by R.S. the Author of S. Peters Complaint, and Moeoniae his other Hymnes. London. Printed by V.S. [Valentine Sims] for John Busbie, and are to be sold at Nicholas Lings shop at the West end of Paules Church, 1595). Записи о разрешении публикаций надлежащим образом внесены: «Моеониае» – 17 октября, «Триумфы» – 20 ноября<sup>7</sup>.

Гармония добродетели и стиха первостепенна для Саутвелла. В прозаическом посвящении «Автора к любимому кузену» (*The Author to his loving Cosen*), предваряющем сборник «Сетование святого Петра» 1595 г., Саутвелл пишет (в переводе сохраняю авторские заглавные буквы):

Поэты, злоупотребляя своим талантом и привычно направляя старания на безрассудства и притворства любви, настолько скомпрометировали свой дар, что «Поэт», «Влюбленный» и «Лжец» многими расцениваются как слова с единым значением. Но тщета человеческая не способна противостоять власти Бога, Который, передавая многие части Писания стихами и повелевая нам через Апостолов проявлять любовь в Гимнах и Духовных Песнях, поручает, чтобы Искусство было благим,

а его использование законным <...> Дьявол, противясь Божественному и стремясь к тому, чтобы все похвалы в адрес Божественного были обращены на него, среди своих одержимых держит и большинство поэтов с их праздными фантазиями. Потому вместо торжественного и благочестивого, чему должны служить их способности, они заняты выражением таких страстей, которые свидетельствуют лишь о том, с какими недостойными чувствами обручена их воля. И поскольку наилучший способ, позволяющий им увидеть ошибки своих трудов, – это сплетение новой ткани на их же собственном станке, я переплел здесь несколько грубых нитей, чтобы пригласить более искусные умы последовать за мной или самим приступить к более совершенным тканям, демонстрирующим, как хорошо согласуются стих и добродетель. Не вини меня, дорогой кузен, что посланный подарок небезупречен; самое похвальное в нем – благая воля писавшего, а отнюдь не Искусство или изобретение... [1, 1–30<sup>8</sup>].

Обратим внимание на последний момент: взыскательный Саутвелл не считал свои произведения верхом искусства или изобретательности. Религиозное воспитание и интенсивная молитвенная жизнь способствовали его глубинному проникновению в сокровенное религии, и теперь, стремясь к приобщению других, он мог не отдавать себе отчета в том, каких высот достиг его острый ум. Его главная цель – апостольская. Для Саутвелла поэзия может служить или истинной цели – приближению человека к Богу, или ложной – удалению от Него.

В Обращении к читателю (*To the Reader*) Саутвелл говорит о себе, что избегает неосвященных замыслов («*prophane conceites*») и порывов сочинительства («*fauning fits*»): подобное беззаконие характерно для беззаконных речей. Он же со стихом Давида – мерным и взвешенным – обращается к добродетели. Сладчайшая нота, доступная пению человеческому, – это когда благодать, настроенная на добродетель, гармонизирует природу:

Prophane conceites and fauning fits I flie,  
Such lawlesse stuffe doth lawlesse speeches fit:  
With *David* verse to vertue I apply,  
Whose measure best with measured wordes doth sit  
It is the sweetest note that man can sing,  
When grace in vertues key tunes natures string. [2, 13–18]

В Обращении, предворяющем «Сетование святого Петра», Саутвелл отмечает, что сладчайшие языческие игрушки куда более привлекательны для изощренных умов, на христианские труды не-

многие отдают свой талант: шипы тернового венца Христа слишком остры, и тем не менее для себя – пусть он окажется и в одиночестве («my single penne») – выбирает этот путь. Он ищет высшей помощи – обращается к небесным искрам остроумия явить присущий им свет:

License my single penne to seeke a phere,  
You heavenly sparkes of wit, shew native light:  
Cloude not with mistie loves your Orient cleere,  
Sweete flightes you shoote; learne once to levell right.  
Favour my wish, well wishing workes no ill:  
I moove the Suite, the Graunt restes in your will. [75, 19–24]

Подчеркнем эту принципиальную для понимания сущности остроумия Саутвелла строку: «You heavenly sparkes of wit, shew native light». Что есть метафизический образ как не отблеск неба, небесная искра остроумия? Обратим внимание и на следующую после этого великолепного сущностного узрения строку: «Cloude not with mistie loves your Orient cleere». Саутвелл просит не затуманивать неясной любовью (причем во множественном числе – разными разновидностями любви смутной и туманной) ясный свет восходящего на Востоке (омонимы «Солнце» и «Сын» – «Sun»/«Son» ассоциативны с «Востоком» и «восходом»). В ретроспективе ощутимы ассоциации, обусловленные третьим значением слова «Orient»: «жемчуг высшего сорта». «Правильная» и «неправильная» «жемчужины» видятся нам как метафизический и барочный концепты. Саутвелл определенно склонен к метафизическим, основанным на философской доктрине соответствий («correspondences») и призванным к постижению метафизических проблем.

Продемонстрируем характерный для Саутвелла подход на примере первой и последней строф «Рождества Христа» (*The Nativitie of Christ*) из «Цикла о Деве Марии и Христе» (*The Sequence on the Virgin Mary and Christ*):

Beholde the father, is his daughters sonne:  
The bird that built the nest, is hatched therein:  
The olde of yeares, an houre hath not out runne:  
Eternall life, to live doth now beginne.  
The word is dumme: the mirth of heaven doth weepe:  
Might feeble is: and force doth faintly creepe. [6, 1–6]

Мы наблюдаем типичную для Саутвелла концентрацию основополагающих парадоксов христианства. Он использует одно побуждающее слово («Смотри»), и далее следуют парадоксы: Отец –

сын своей дочери. Птица, что строила гнездо, высиживается в нем. Старейшина – не живет еще и часа. Вечная жизнь – сейчас начинает жить. Слово бессловесно. Радость небес плачет. Могущество слабо, и сила едва набирается.

Саутвелл может замедлить темп, разворачивая на протяжении строфы не столь привычную мысль о том, почему Христос родился в хлеву, в яслях: человек низведен грехом до состояния животного; пищей скота является сено; сено – вся плоть человеческая. Теперь Бог воплотился и лежит в яслях, как сено, чтобы подкрепить наихудшего из грешников:

Man altered was by sinne from man to beast:  
 Beastes foode is haye, haye is all mortall flesh:  
 Now God is flesh, and lies in Manger prest:  
 As haye, the brutest sinner to refresh.  
 O happie fielde wherein this fodder grew,  
 Whose tast, doth us from beasts to men renew. [7, 19–24]

Для Саутвелла характерны замыслы, реализовавшиеся в нескольких воплощениях. Обратимся к «Приветствию Богородицы» (*The Virgins salutation*), четвертому из «Цикла о Деве Марии и Христе» (*The Sequence on the Virgin Mary and Christ*):

Spell *Eva* backe and *Ave* shall you finde,  
 The first began, the last reverst our harmes,  
 An Angels witching wordes did *Eva* blinde,  
 An Angels *Ave* disinchants the charmes,  
 Death first by womans weakenes entred in,  
 In womans vertue life doth now begin. [5, 1–6]

Произнеси «Ева» в обратном порядке и обнаружишь «Аве». / Первая начала, последняя дает обратный ход нашим бедам. / Околдовывающие слова ангелов ослепили Еву, / «Аве» ангелов снимает чары. / Через женскую слабость впервые вошла смерть, / Через женскую добродетель начинается жизнь.

O Virgin breast the heavens to thee incline,  
 In thee their joy, and soveraigne they agnize,  
 Too meane their glory is to match with thine,  
 Whose chaste receipt God more then heaven did prize,  
 Haile fairest heaven, that heaven and earth dost blisse,  
 Where vertues starres God sunne of justice is. [5, 7–12]

О грудь Богородицы, к тебе склоняются небеса. / В тебе – их радость, они признают твое верховенство. / Слишком мала их сла-

ва, чтобы соперничать с твоей, / Чью непорочность Господь оценил  
превыше небес. / Приветствие тебе, прекраснейшее небо, благо-  
словляющее небо и землю, / Где главная звезда – Бог-Сын право-  
судия/Солнце.

With haity minde to godhead man aspirde,  
And was by pride from place of pleasure chac'de,  
With loving minde our manhood God desired,  
And us by love in greater pleasure plac'de,  
Man labouring to ascend procurde our fall,  
God yeelding to discend cut off our thrall. [5, 13–18]

Заносчиво стремился человек к божественному / И за гордыню  
был изгнан из блаженного места. / С любовью Господь желал че-  
ловечество / И любовью поместил в еще большее удовольствие. /  
Человек, добиваясь восхождения, обеспечил падение. / Бог, идущий  
на снисхождение, прекратил наше рабство.

Позднее Саутвелл внес изменения в «Приветствие», начиная с  
заглавия, где зазвучало «Благовещение» (*The Annunciation altered  
from that before*).

Spel Eva backe, and Ave shall you find,  
The first began, the last reverst our woe [117, 1–2].

Саутвелл четче обнажает круговорот, по-прежнему разностью  
времен подчеркивая противоположную направленность и обратный  
эффект происходящего: прошедшее время использовано при разго-  
воре о Еве, настоящее – о Богородице. Он приходит к максимально  
эффективным параллелизмам с акцентированием инструментальности – в данном случае женской: через Еву Ангел впервые обманул че-  
ловечество, через «Ave» Ангел обманывает/поражает нашего врага:

By Eve an Angel foiled first mankind,  
By Ave now an Angel foiles our foe [117, 3–4].

Строгость, прагматичность мышления доведены до предела: от-  
ступают черты и признаки, остается функция, миссия. Те инстру-  
менты/агенты, что явились причиной наших бед, становятся ин-  
струментами/агентами возвращения к радости:

Soch Agentes as were cause of our annoy  
Are now made Agents to reparaire our joy. [117, 5–6]

Вторая и третья строфы меняются друг с другом местами. Теперь  
вторая строфа продолжает начатое в первой обнажение противоположностей, прибегая к параллелизму:



With hawtie mind to Godhead man aspir'd,  
And was by pride from place of pleasure cast;  
With lowly mind our manhood God desir'd,  
And us therby in greater pleasure pla'ste. [117, 7–10]

«Loving mind» Господа уступает место устремленному ниц – к человеку «lowly mind», обнаруживая разнонаправленность векторов. Человек, возвышаясь, обеспечил падение. Бог, нисходя, освободил нас из рабства:

Man by aspiring did procure our fall,  
God by descending freed us from thrall. [117, 11–12]

Третья строфа в этом варианте обеспечивает синтез – запечатлевает встречу земного и божественного. Звучит приветствие благословенной Богородице, к которой склоняются небеса, ибо в ней они признают радость и владычество. Их слава слишком проста, чтобы сравняться с той, чью непорочность Господь ставит превыше небес. Она называется прекраснейшим небом, дающим благодать небу и земле, и несущим Сына/Солнце, чей свет изгоняет ночь:

O Virgin blest, the heavens to thee incline,  
In thee their joy and Sovereign they agnize;  
Their glorie is too base to match with thine,  
Whose chast receipt God more then heven did prize:  
Haile fairest heven that heven and earth dost grace,  
And bar'st the sunne whose light the night doth chase. [117, 13–18]

Поэзия Роберта Саутвелла является «поэзией метафизики», «где метафизика – целостное учение о сверхчувственных принципах и началах бытия»<sup>9</sup>. Для Саутвелла домом является небо. В нем ощутима необходимость постоянного обращения туда – к небесному и приобщение к родному для него читателя. О небесном отечестве наилучшим образом свидетельствует сам тип мышления, обращающий на себя внимание даже в метафорах, сравнениях – самой «подкладке» всего обсуждаемого. Обратимся к строфам из стихотворения «Looke home»:

Retyred thoughts enjoy their owne delights,  
As beawtie doth in selfe beholding eye:  
Mans mind a myrroure is of heavenly sights,  
A breefe wherein all marvailles summed lye.  
Of fayrest formes, and sweetest shapes the store,  
Most gracefull all, yet thought may grace them more. [57, 1–6]

Мозг человеческий отражает небесное. Это сокровищница всех чудес, хранилище самых благословенных прекраснейших и приятнейших форм, и мысль способна наполнить их еще большей благодатью. Мозг сотворен и сам способен творить, сочетая природные образцы с высшим мастерством. Изобретательность человеческая безгранична, и каждая следующая мысль способна к совершенствованию предыдущей:

The mind a creature is, yet can create,  
To natures patens adding higher skill:  
Of finest workes wit better could the state,  
If force of wit had equall power of will.  
Devise of man in working hath no end,  
What thought can thinke another thought can mend. [57, 7–12]

Саутвелл существует в христианской вселенной. Он верит в путеводную звезду всех затерявшихся в мирских волнах, карту и компас, что спасает потерпевших кораблекрушение. Он испытывает радость по поводу нашей Восходящей звезды, что родит Светило, дающее ей и всем свет:

Joy in the rising of our Orient starre,  
That shal bring forth the Sunne that lent her light,  
Joy in the peace that shall conclude our warre,  
And soone rebate the edge of Sathans spight,  
Load-starre of all engolfd in worldly waves,  
The card and compass that from ship-wracke saves. [3, 1–6]

Богородица названа звездой в соответствии с древней традицией, истолковывавшей ее имя как «Звезду моря» (*Stella maris*). В первых двух строках она названа «Orient star», *Stella Matutina*: ее рождение предвосхищает восход/восхождение Солнца/Сына. В пятой-шестой строках образ звезды трансформирован: теперь она «Load-starre», или Полярная звезда – путеводная звезда. Не исключено, что древняя (ошибочная с современной точки зрения, но породившая прекрасные молитвы и стихи<sup>10</sup>) этимология влияла и на ход мысли Ф. Петрарки в знаменитом 189-м сонете «Книги песен», где лирический герой уподобляет свое состояние кораблю, застигнутому бурей, и – появляется образ ушедших из вида/скрывающихся «двух сладостных привычных путеводных знаков» («*duo mei dolci usati segni*»). А.Н. Веселовский замечал относительно «Canzoniere» Петрарки: «Не Лаура дает ему содержание, но она точка отправления, тема для анализа; содержание – внутренняя жизнь Петрарки. Canzoniere кончается мистически страстной молитвой к Богородице»<sup>11</sup>. Петрарка, как и Эдвард Дайер, влекли Саутвелла, и вместе с

тем он считал необходимым их исправлять. Внимательное прочтение и «пародий», и самостоятельной поэзии Роберта Саутвелла позволяет сделать немало открытий в области английской духовной поэзии конца XVI в. и ощутить нюансы, которые без него могут пройти незамеченными.

«Мысль, вяло выраженная, для меня ничего не значит», – замечал Б.Л. Пастернак<sup>12</sup>. Столь активно введенные в поэзию Саутвеллом «небесные искры остроумия» нарушили оцепенение благочестивого стиха. Острота мысли наилучшим образом способствовала прозрению небесного.

### Примечания

<sup>1</sup> *Lewis C.S.* English literature in the sixteenth century excluding drama. Oxford: The Clarendon press, 1954. P. 267.

<sup>2</sup> *Martz L.L.* The poetry of meditation. A study in English religious literature of the seventeenth century. New Haven: Yale univ. press, 1954. P. 180–181.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 182.

<sup>4</sup> Records of the English province of the Society of Jesus: historic facts illustrative of the labours and sufferings of its members in the sixteenth and seventeenth centuries. 7 vols. L., 1877. V. I. P. 368.

<sup>5</sup> *Scallon J. D., S.J.* The poetry of Robert Southwell, S.J. Salzburg: Institute für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1975. P. 52–53.

<sup>6</sup> A transcript of the registers of the company of stationers of London; 1554–1640 / Ed. Edward Arber. 5 vols. L., 1875–1894. V. II. 281b.

<sup>7</sup> *Ibid.* V. III. 3b, 5.

<sup>8</sup> Здесь и далее цитирую Р. Саутвелла по: The poems of Robert Southwell, S.J. / Ed. James H. McDonald and Nancy Pollard Brown. Oxford: The Clarendon press, 1967. В скобках указаны страница и строки.

<sup>9</sup> *Половинкина О.* Феномен поэта-критика (Лекции о метафизической поэзии Т.С. Элиота) // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 99.

<sup>10</sup> См. начало «Восхваления Богородицы» (In Praise of Mary, около 1250г.) анонимного автора из «Оксфордской книги средневекового английского стиха»: «Of one that is so fair and bright, / Velut maris stella, / Brighter than the dayes light, / Parens et puella, / I cry to thee; thou see to me! / Lady, pray thy son for me, / Tam pia, / That I mote come to thee / Maria...» Цит. по: The Faber book of religious verse / Ed. H. Gardner. L.; Boston: Faber and Faber, 1989. P. 30.

<sup>11</sup> *Веселовский А.* Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. 1304–1904. М., 1905. С. 5.

<sup>12</sup> См.: *Иванов Вяч. Вс.* «Сестра моя жизнь...». Фрагменты записей о Борисе Пастернаке // Литературная газета. 31 января 1990. С. 5.

## КАТЕГОРИЯ ЧУЖЕСТИ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ Г. ТРАКЛЯ

Мотив «чужести» играет важнейшую роль в поэзии немецкого экспрессионизма и определяется некоторыми исследователями как общая мыслительная категория этого феномена литературы XX в. Категориальный подход к изучению данного мотива представлен в исследованиях Н.В. Пестовой.

В статье категория «чужести» исследуется с применением теории архетипов К. Юнга. Определяются некоторые архетипические образы экспрессионистской поэзии, входящие в структуру данной категории.

*Ключевые слова:* поэзия немецкого экспрессионизма, К.Г. Юнг, теория архетипов, Г. Тракль, архетипический образ.

Несмотря на постоянный исследовательский интерес к экспрессионизму как особому культурному феномену и большой объем исследований в области литературы немецкого экспрессионизма, монография Н.В. Пестовой «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести»<sup>1</sup> – значительный вклад в понимание сущности этого явления.

Дело не только в том, что в этой книге можно найти основательную, структурированную библиографию (в ней сгруппированы источники по разделам: общие и частные исследования немецкого экспрессионизма: экспрессионизм в историях немецкой литературы; критическая литература по отдельным авторам; поэтика, лингвистика, эстетика, социология в экспрессионистской оптике; литература других эпох и направлений в зеркале экспрессионизма и др.). Ценность исследования Н.В. Пестовой – в успешной попытке определения эстетической сущности, историко-литературного значения и места лирики немецкого экспрессионизма в общем ли-

тературном процессе. В монографии экспрессионизм представлен как «единая и целостная художественная система, которая в самом полном и завершённом виде эстетически воплотилась в лирике. В рамках широкого дискурсивного подхода к явлению осуществлен синтез литературоведческого и лингвистического анализов»<sup>2</sup>.

Такой подход, на наш взгляд, является наиболее продуктивным для изучения такого масштабного явления, каким является лирика немецкого экспрессионизма. Для его осуществления «нужно прежде всего найти некоторый наводящий исходный пункт, заход или подступ (ein Ansatz) – как бы рукоять, которая позволяет ухватиться за предмет. Исходный пункт всего дела позволяет выделить четко очерченный, хорошо обозримый круг феноменов; а интерпретация этих феноменов должна высветить их с такою силою, чтобы вместе с ними раскрылись в своем смысле и внутренней взаимосвязи еще и многие другие феномены, выходящие далеко за пределы того, что было доступно в пределах исходного пункта исследования»<sup>3</sup>.

Таким исходным пунктом, основной разрабатываемой категорией в исследовании Н.В. Пестовой становится *категория чужести*.

Автор подкрепляет свою позицию размышлениями Т. Анца о том, что весь экзистенциальный лексикон лирики экспрессионизма составляет некое ассоциативное поле психопатологического содержания, которое включает в себя следующие компоненты: «бездомность, отсутствие чувства родины» («Heimatlosigkeit»), «потерянность, потеря ориентиров и целей, бессмысленность, хаотичность» («Orientierungslosigkeit»), «неуверенность, беспомощность, бессилие, обморочность» («Ohnmacht»), «образ животного как способ деформации человеческого и очуждения мира» («Das Tier»), «пленник, заключенный» («Der Gefangene»), «безумец» («Der Irre»), «больной» («Der Kranke») и всевозможные механизмы экзистенциальной метафоризации пространства, времени, цвета, температуры («Existenzielle Metaphorisierung von Raum, Zeit, Farbe und Temperatur»)⁴.

Но, как считает Н.В. Пестова, «это «ассоциативное поле» явно не покрывает весь эстетический и критический потенциал, равно как и все проявления негомогенности этой литературы. Т. Анц в поисках надындивидуальных мыслительных и стилевых категорий определяет для себя некие основополагающие методологические операции и абстрактные структурные образцы, которые позволили бы ему сочетать теоретические и эмпирические моменты. Такой общей мыслительной категорией экспрессионизма он считает «категорию отчуждения (“Entfremdung als Erfahrung und Denkform im Expressionismus”)»<sup>5</sup>. И далее: «Т. Анц обратил внимание на необычайную частотность *мотива чужести* в его эксплицитной форме, то

есть постоянное присутствие лексемы *fremd* в поэтическом тексте, и впервые четко обозначил некоторые “виды отчуждения” (“Entfremdungsarte”): отчуждение как кризис традиционных форм познания и восприятия, отчуждение субъекта от общества и природы, человека от человека, автора от читателя, субъекта от своего собственного Я. Привлеченный им огромный материал из всех экспрессионистских литературных родов – лирики, драмы и прозы – исключает всякую возможность допущения случайности, нетипичности или нерелевантности найденной интерпретаторской схемы»<sup>6</sup>.

Н.В. Пестова на основе анализа обильного материала, изученного в Немецком литературном архиве в Марбахе, с целью проверки частотности *мотива чужести* только в эксплицитном выражении, приходит к выводу, что этот мотив оказался высокочастотным. Один из приведенных ей примеров можно считать своеобразной эмблемой категории чужести:

Meine Seele ist so **fremd**  
allein, was als Welt sich preist,  
allein, was das Leben heißt.

В той или иной форме тема чужести, чуждого или чужака вынесена в десятки заглавий стихов; во многих стихотворениях сама лексема *fremd* в том или ином виде представлена только в заглавии и не повторяется более в тексте стихотворения<sup>7</sup>.

Категория чужести представлена в экспрессионистской лирике не только эксплицитно. «Главным действующим лицом этой лирики стал не просто “новый человек” из идеализированного будущего, а совершенно новый, другой тип свободного, независимого, дерзкого и очень усталого молодого человека. Это – архетип чужака, странного странника. Он как лирическое Я или объект и повод его художественного переживания не обязательно зримо присутствует в тексте каждого стихотворения, но вся деформация и без того искажившегося мира, его перспективированное разглядывание и толкование осуществляется его глазами и от его имени»<sup>8</sup>.

Говоря об *архетипе чужака* в экспрессионистской поэзии, Н.В. Пестова приводит размышление В. Роте, который, анализируя систему экспрессионистских антропологических координат и в нем *мотив чужести* субъекта на земле («*Fremd auf Erden*»), рассматривает темы одиночества, страха, отчаяния, тоски и меланхолии, смерти заживо, бедности и нищенства, страдания и ничтожности человека. «В. Роте формулирует несколько важных положений, которые вытекают из его интерпретации поэзии Тракля, Верфеля, Эренштейна, Штрамма, Казака, Германа-Нейссе, Бехера, Фукса, Рейнера, Коринта и других экспрессионистов. По его мнению, уже в раннем экс-

прессиионизме сложился архетип Человека-Чужака в этом мире и основные аспекты его *отчуждения* – *чужести*. Быть чужим, по его определению, значит везде и во всем находится “извне”, “быть проклятым всеми и отовсюду изгнанным”. В этот архетип он включает не столько антропологические, сколько социальные аспекты чужести: чужак как деклассированный элемент, чужак как представитель непрестижной у буржуа профессии (артист, циркач, танцор, певец), чужак как представитель другой расы или национальности – чужеродец (негры, цыгане, еврей). Любого рода аутсайдер по отношению к нормам буржуазного общества – беженец, переселенец, ссыльный, пленник, странник, бездомный, безродный – чужд этому миру. Роте называет это состояние субъекта “социальной внепространственностью” – “soziale Ortlosigkeit”. Однако при всей несомненной ценности наблюдений и выводов автора его трактовка образа чужака и чужести – всего лишь штрих к традиционной топографии экспрессионистской литературы. В один ряд как равноправные мотивы он выстроил первичную антропологическую категорию и все производные от нее, так как одиночество, страх, сомнения, тоска, меланхолия, ничтожность и нищенство есть формы проявления отчуждения в антропологическом, социальном и теологическом аспектах как чуждость самому себе, обществу и Богу. Кроме того, он, как обычно, рассматривает весь топологический комплекс экспрессионизма только с точки зрения “негативных категорий”, оговариваясь лишь в случае образа странника, дороги, марша, которые могут быть заряжены и позитивно»<sup>9</sup>.

Поддерживая убедительное размышление Н.В. Пестовой о месте категории чужести в лирике немецкого экспрессионизма, мы несколько иначе смотрим на определение образа чужака как архетип, так как в этом вопросе придерживаемся теории архетипов К.Г. Юнга.

Если исходить из юнговских положений об архетипах как структурообразующих элементов коллективного бессознательно, спонтанно определяющих человеческое мышление и поведение, то трудно согласиться с тем, что в раннем экспрессионизме сложился именно **архетип** Человека-Чужака. Собственно архетипы – древнейшие доцивилизационные, докультурные структуры, которые передаются из поколения в поколение и не имеют конкретного психического содержания; они сами по себе никак не могут быть принадлежностью литературы. Поэтому в данном контексте уместнее было бы говорить об **архетипическом образе** (или символе, представлении) как результате совместной работы сознания и коллективного бессознательного, получившем особое творческое воплощение в системе лирики экспрессионизма, отличное от во-

площения того же архетипа в системах других литературных направлений. «Следует различать архетип и архетипические образы, его выражающие... Юнг ...проводил различие между архетипом как таковым (который не воспринимается и лишь потенциально присутствует в любой психической структуре) и актуализированным архетипом, ставшим доступным для восприятия и уже вторгшимся в область сознания. Выражением этого актуализированного архетипа служит архетипический образ, представление или процесс»<sup>10</sup>. Из ограниченного количества **архетипов** актуализируется множество архетипических образов, доступных для их определения в поэтическом тексте и, соответственно, для анализа.

При этом мы понимаем, что не все поэтические образы в поэзии немецкого экспрессионизма можно определить как архетипические: в большинстве из них отражен общепринятый на тот момент культурный канон, затушевывающий или же подавляющий влияние на художественный образ архетипа. Когда же тот или иной человеческий архетип прорывается сквозь культурные наслоения, то он может реализоваться в художественных образах особого рода – архетипических образах.

Такой «прорыв» архетипического в поэтическом творчестве свойственен, на наш взгляд, именно экспрессионизму: роль архетипического в переломные, беспокойные культурные эпохи значительно возрастает. В этом нас убеждает взгляд на эту проблему И.Г. Михайловой. Она анализирует механизм «стыковки эпох», процессы воспроизведения, интерпретации и модификации «креативным художником» архетипов в новых условиях, возникающих при столкновении данных эпох. Все это, а также роль архетипов в формировании новой эстетической парадигмы предполагает, по ее мнению, изучение художественного творчества в качестве панорамы эволюционного развития творческой личности. «Если в стабильные эпохи художественное творчество подчиняется общепринятому культурному канону, от диктата которого всегда стремился избавиться креативный художник, то в эпоху перехода, когда в результате распада универсальной картины мира воздействие культурного канона на художественное творчество нейтрализуется, подобная изолированность культурного пространства креативного художника предельно актуализируется... Тем самым в переходную эпоху художественное творчество обособляется от культуры, рассматриваемой в качестве неактуальной и отмирающей»<sup>11</sup>.

В своей работе мы предпринимаем попытку исследовать категории *чужести* в творчестве Георга Тракля и определить в первом приближении некоторые архетипические образы, входящие в структуру данной категории.



Категория чужести и архетипические образы в стихотворениях Г. Тракля

В эксплицитном выражении лексема **fremd** (и ее производные) представлена у Тракля лишь в небольшом количестве текстов, как, например: «Abendmuse», «Psalm», «Menschliches Elend», «Unterwegs», «Am Mönchsberg», «Die Verfluchten», «Siebengesang des Todes», «Vorhölle», «Frühling der Seele», «Der Schlaf», «In einem alten Garten».

В большинстве случаев роль лексемы **fremd** как маркера именно *категории чужести* не прочитывается как основная:

Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider  
Und öffnen leise sich zu **fremden** Sternenzeichen.  
(«Abendmuse»)

Die **fremde** Schwester erscheint wieder in jemand's bösen Träumen.  
(«Psalm»)

Aus Händen sinken Asten blau und rot,  
Des Jünglings Mund entgleitet **fremd** und weise;  
Und Lider flattern angstverwirrt und leise;  
Durch Fieberschwärze weht ein Duft von Brot.  
(«Menschliches Elend»)

Ein Lied zur Gitarre, das in einer **fremden** Schenke erklingt...  
(«Unterwegs»)

Also rührt ein spärliches Grün das Knie des **Fremdlings**,  
Das versteinerte Haupt...  
(«Am Mönchsberg»)

Im Dunkel der Kastanien schwebt ein Blau,  
Der süße Mantel einer **fremden** Frau.  
(«Die Verfluchten»)

В контексте некоторых стихотворений производные от лексемы **fremd** действительно развивают, хотя и не совсем интенсивно, экспрессионистский мотив *чужести*:

...O unser verlorenes Paradies.  
Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.  
Man begräbt den **Fremden**.  
(«Psalm»)

Am Abend trugen sie den **Fremden** in die Totenkammer;  
Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;  
Der dunkle Flug der Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.  
(«Unterwegs»)

Strahlender hob die Hände zu seinem Stern  
Der weiße **Fremdling**;  
Schweigend verläßt ein Totes das verfallene Haus.  
(«*Siebengesang des Todes*»)

Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle  
Dem **Fremdling**, vom Friedhof,  
Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam  
(«*Vorhölle*»)

Verlassen sonnt sich die Terrasse dort,  
Goldfische glitzern tief im Wasserspiegel,  
Bisweilen schwimmen Wolken übern Hügel,  
Und langsam gehn die **Fremden** wieder fort.  
(«*In einem alten Garten*»)

Наиболее явно мотив *чужести* в эксплицитном выражении предстает в двух стихотворениях:

Stunde der Trauer, Schweigender Anblick der Sonne;  
Es ist die Seele ein **Fremdes** auf Erden.  
(«*Frühling der Seele*»)

**Fremdling!** Dein verlornen Schatten  
Im Abendrot,  
Ein finsterer Korsar  
Im salzigen Meer der Trübsal.  
(«*Der Schlaf*»)

Несмотря на малое эксплицитное выражение (посредством лексемы **fremd**) мотива *чужести*, мы, вслед за Н.В. Пестовой, считаем образ *Чужака* одним из основных в творчестве Тракля<sup>12</sup>. И одним из наиболее показательных текстов в этом отношении можно считать его стихотворение «*Kaspar Hauser Lied*» («*Песня Каспара Хаузера*»):

Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg,  
Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel  
Und die Freude des Grüns.

Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums  
Und rein sein Antlitz.  
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:  
O Mensch!

Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend;  
Die dunkle Klage seines Munds:  
Ich will ein Reiter werden.

Ihm aber folgte Busch und Tier,  
Haus und Dämmergarten weißer Menschen  
Und sein Mörder suchte nach ihm.

Frühling und Sommer und schön der Herbst  
Des Gerechten, sein leiser Schritt  
An den dunklen Zimmern Träumender hin.  
Nachts blieb er mit seinem Stern allein;

Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig  
Und im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders.  
Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.

Каспар Хаузер, чье имя стоит в названии стихотворения, родился ориентировочно в 1812 г. Это был так называемый «нюрнбергский найденыш», юноша, который внезапно появился на улицах Нюрнберга в 1828 г. До этого момента он содержался в неизвестном месте неизвестными людьми в полной изоляции от общества. Приютившие Каспара горожане выучили его говорить и читать. В 1833 г. Каспар Хаузер, когда ему было всего лишь двадцать лет, был зарезан на улице неизвестным убийцей.

Необычная судьба Хаузера нашла отражение в нескольких произведениях литературы и кинематографа. Поль Верлен написал в 1881 г. от его имени стихотворение «Caspar Hauser chante» («Каспар Хаузер поет»), отождествив себя с героем. В 1909 г. Якоб Вассерман написал роман «Каспар Хаузер, или Леность сердца», взяв за основу романтическую версию о королевском происхождении Хаузера. В Каспаре Хаузере автор вывел чистого сердцем человека, доброго и благородного от природы. Простодушные вопросы Каспара ставят в тупик и приводят в отчаяние его наставников. Брошенный в водоворот жизни, он испуган огромным и жестоким миром, открывшимся перед ним. Так и не сумев привыкнуть к людям, к их морали, философии, он остается одиноким и непонятым.

В своем стихотворении Тракль использует фразу из этого произведения «Я хочу стать всадником». Так, в романе Я. Вассермана шестнадцатилетний Каспар Хаузер, не умеющий говорить, постоянно произносит одну, затверженную по азбуке XIX в., фразу: «Я хочу стать всадником, как мой отец». Название стихотворения Тракля обнаруживает также связь со стихотворением Поля Верлена.

Кажущийся очевидным способ при определении того, присутствует ли какой-либо архетип в тексте – это поиск ключевых слов, какими являются слова – названия архетипов (в данном случае лексема **fremd**). Такой метод может принести пользу. Но, на наш взгляд, он не может быть главным. Одно лишь упоминание этих ключевых слов в тексте не может свидетельствовать о том, что здесь тем или иным образом проявился данный архетип. И наоборот, отсутствие таких слов в тексте может обмануть исследователя в своем поиске.

Так, в стихотворении Тракля не встречается лексема **fremd**. Важную роль в тексте, который можно отнести к психостилистическому полю печали, играют слова, связанные с цветовой гаммой: purpurn, schwarz (Schwarzvogel), grün (des Grüns), weiß (weißer Menschen). К этой группе можно отнести существительное Flamme и прилагательное silbern, а также лексемы, связанные с концептом «темный»: Schatten (Schatten des Baums, Schatten des Mörders), Abend, dunkel (dunkle Klage, an den dunklen Zimmern), dämmern (Dämmergarten, im dämmernden Hausflur).

Стихотворение можно условно разделить на две основные части: лирический герой и природа, которая для него дом, родина, и он же в городе, в неестественных для него условиях, где его поджидает убийца. (Примечательно, что для первой части характерны светлые тона цветовой гаммы, вторая часть описывается темными тонами.) Поэтому в данном тексте можно определить главной дихотомией *свой/чужой*.

Тракль считал себя похожим на «несчастливого Каспара Хаузера» с его заброшенностью в чужой мир, чужеродностью, одиночеством и безъязыкостью, и это стихотворение становится в какой-то мере манифестом собственной души.

На наш взгляд, в этом стихотворении обнаруживаются два важных архетипа: *Ребенок/Младенец, Мать/Великая Мать*.

Лирический герой (O Mensch!), на протяжении всего текста представленный местоимениями, в заключительном стихе, метафорически выражающем идею всего текста, обретает очень важное для усиления мотива *чужести* имя **Ungeboren**. Он практически *ребенок*, архаичный человек, не испорченный цивилизацией. Он еще никто с точки зрения современного мира, и он наивно стремится стать частью его (will ein Reiter werden). Но он не рожден еще для этой цивилизации и никогда не будет рожден.

С архетипом Ребенок/Младенец «в искусстве связаны такие, казалось бы, несовместимые образы: Христос-младенец, золотое яйцо в индийских мифах творения, цветок лотоса, ребенок с необычными качествами»<sup>13</sup>. Мы полагаем, что в систему архетипических образов

на основе архетипа Ребенок/Младенец есть основание добавить траклевский экспрессионистский образ *Ungeboren*.

Стремление лирического героя обрести себя в городе можно представить как поиск обретения *матери*. Образными репрезентациями архетипа Мать/Великая Мать являются: «Кора или Деметра в мифах, София в христианско-мистической традиции; корова, печь, скрытое убежище или баба-яга – в сказках. Этот архетип играет огромную роль в психической жизни человека. Его влияние может быть и негативным, мешающим, и положительным, помогающим»<sup>14</sup>. В стихотворении Великая Мать – город (**die Stadt**); он остается чужим для лирического героя: темные комнаты города противопоставлены его светлому лику, он одинок в нем («Nachts blieb er mit seinem Stern allein»). Образ *город* становится символом *чужести* и архетипическим образом, актуализирующим архетип Мать/Великая Мать.

В системе этого стихотворения можно определить еще один архетип, проявляющийся во вспомогательном образе **Mörder** – архетип *Тень* (хотя мы не считаем, что в сочетании «den Schatten des Mörders» лексема **Schatten** является маркером данного архетипа, сам факт ее появления показался нам симптоматичным).

Функцией архетипа *Тень* «является репрезентация негативной стороны Эго или той стороны личности, которую сознание предпочитает не замечать. “Теневые” или негативные качества самой личностью, как правило, не осознаются... Проиллюстрировать активизацию данного архетипа можно на примере поведения Геракла, когда он в приступе безумия убивает своих близких, одержимый Тенью – из воина он превращается в убийцу. Юнг приводит в качестве примера образы брата Медарда из романа Гофмана “Эликсир Сатаны” и Мефистофеля Гёте. При этом набор негативных качеств у каждого свой, общее же то, что их стараются не замечать. Как только наступает душевный кризис, начинается осмысление Тени»<sup>15</sup>.

С одной стороны, в системе *лирический герой – город* образ *Mörder* можно воспринимать и как часть *города* и в то же время как его орудие, при помощи которого город избавляется от *чужака*. С другой стороны, возможна и архетипическая трактовка этого образа, если предположить, что убийца – это тот же лирический герой, только его темная сторона: это свою собственную тень он видит («Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig/Und im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders»), он пытается не пустить себя в чуждый ему город именно таким способом, так как невозможно просто вернуться в романтически светлое, окунувшись в *чужое* и темное. (Заметим, что существует и такая версия смерти реального Каспара Хаузера: самоубийство, инсценированное под убийство.)

Примечательно, что стихотворение «Kaspar Hauser Lied» перекликается со стихотворением в прозе Траля «Offenbarung und Untergang», в котором тема *чужести* современной цивилизации человеку подчеркнута фразой «**ein Fremdling** am Abendhügel, der weinend aufhebt die Lider über **die steinerne Stadt**».

Об экспрессионизме, как отмечает Н.В. Пестова, не принято рассуждать в контексте некоей скрытой гармонии, которая бы упорядочивала этот феномен как систему и структурировала ее столь разнородные элементы. Но характер взаимоотношений между самыми далеко отстоящими составляющими явления, будь то мотивная структура или его формально-стилистическая сторона, несет черты некоей системности. В этом поле напряженности между ускользающей гармонией и надвигающимся хаосом кроется мощный креативный потенциал феномена, существенно отличающий его от прочих течений начала века, ориентированных только на деконструкцию и фрагментирование действительности<sup>16</sup>. Нам представляется, что изучение экспрессионистских архетипических образов позволит внести определенный вклад в понимание системного характера лирики немецкого экспрессионизма.

#### Примечания

<sup>1</sup> Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург: УГПУ, 2002. 463 с.

<sup>2</sup> Там же. С. 9–10.

<sup>3</sup> Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы. Сентябрь–октябрь. 2004. С. 135

<sup>4</sup> Пестова Н.В. Указ. соч. С. 57.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 58.

<sup>7</sup> Там же. С. 59.

<sup>8</sup> Там же. С. 317.

<sup>9</sup> Там же. С. 56–57.

<sup>10</sup> Майкова А.Н. Архетипы Карла Юнга и интерпретация художественной литературы. М.: МГПУ, 2008. С. 14.

<sup>11</sup> Михайлова И.Г. Креативная личность и художественное творчество в переходные эпохи // Мир психологии. 2005. № 1. С. 63–64.

<sup>12</sup> Пестова Н.В. Указ. соч. С. 55.

<sup>13</sup> Майкова А.Н. Указ. соч. С. 18.

<sup>14</sup> Там же. С. 16.

<sup>15</sup> Там же. С. 14.

<sup>16</sup> Пестова Н.В. Указ. соч. С. 9.

## ГЕНЕЗИС ДЕТСКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА ФРГ\*

В статье рассматривается становление и развитие современного детского психологического романа ФРГ, происходившее под влиянием детской литературы Скандинавских стран. Отличительными особенностями детского психологического романа ФРГ являются расширение тематики и появление новых форм повествования, его сближение с литературой для взрослых.

*Ключевые слова:* влияние детской литературы Скандинавских стран, негативная картина детства и образа ребенка, тематика, проблематика, отличительные особенности детского психологического романа ФРГ, классические примеры детского психологического романа ФРГ.

Как отмечают известные исследователи немецкой детской литературы Г.-Г. Еверс<sup>1</sup> и В. Штеффенс<sup>2</sup>, детский психологический роман ФРГ возник в конце 70-х годов XX в. и достиг апогея своего развития в 80–90-е годы XX в. Его генезис восходит к детской литературе Скандинавских стран, в частности к норвежской литературе. Основоположником детского психологического романа признан норвежский писатель Тормод Хауген, оказавший большое влияние на писателей ФРГ. Традиция психологического детского романа была продолжена такими известными писателями ФРГ, как Петер Хертлинг, Кирстен Бойе, Гудрун Мебс, и другими. В их произведениях подробно описывается внутренний мир ребенка, его психическое состояние, размышления, переживания; особое внима-

---

© Боголюбова В.П., 2011

\* Данное исследование поддержано грантом Немецкой службы академических обменов, благодаря чему автор данной статьи прошел стажировку в ФРГ в г. Франкфурте под руководством директора института юношеской литературы профессора Г.-Г. Еверса.

ние писатели обращают на процессы, связанные с формированием личности ребенка.

Классиком детского психологического романа в Норвегии признан Тормод Хауген, написавший в 1975 г. известный психологический роман «Die Nachtvögel» («Ночные птицы»), за который он в 1976 г. был удостоен Норвежской литературной премии и в 1979 г. Немецкой литературной премии. Кроме того, в 1990 г. ему была присуждена международная литературная премия имени Ганса Кристиана Андерсена за выдающиеся достижения в области детской литературы.

Судя по оценке жюри, роман Т. Хаугена стал интересен, прежде всего, не освещенной в детской литературе темой страха и его преодоления<sup>3</sup>.

В романе «Ночные птицы» две сюжетные линии, раскрывающие тему страха. Первая сюжетная линия изображает страхи ребенка, связанные с проблемами в семье, в частности с отцом. Отец Йоахима имеет проблемы личностного характера. Он – слабая личность, не умеющая преодолеть психологические проблемы профессии учителя и испытывающая страх перед ней. Вторая сюжетная линия изображает страхи ребенка, возникающие из-за общения с детьми, в основном из неблагополучных семей, поведение которых отличается агрессией и жестокостью. Писатель описывает внутренние переживания ребенка, его стремление побороть страх, а также процесс становления как личности.

В романе изображена безрадостная картина детства. Образ ребенка скорее негативен. Дети – жестоки и агрессивны. Они испытывают страх перед проблемами взрослых, школой и сверстниками. Психика детей травмирована. Они одиноки и не имеют друзей. Кроме того, дети совершают криминальные поступки. С точки зрения психологии дети испытывают *синдром эмоционального дефицита*, который, как правило, имеет компенсаторные возможности. Не получая достаточного внимания и любви в семье, дети становятся агрессивными и жестокими (Роджер и его сестра Сара, Юлия и ее подруга Тора).

Освещая психологические проблемы детей, Т. Хауген намеренно сгущает краски. Тем самым он хочет подчеркнуть, что современные дети живут не в каком-то изолированном детском мире, а в одном мире со взрослыми. Поэтому они вынуждены вплотную сталкиваться с проблемами взрослых. Но поскольку взрослые не всегда могут найти выход из сложных жизненных ситуаций, детям не приходится ждать от них помощи, а решать свои проблемы самостоятельно, то есть взрослеть намного раньше, чем это могло бы быть.



Главный герой романа – восьмилетний Йоахим Мо, чувствительный ребенок с неустойчивой психикой, вследствие чего он подвержен страхам. Уже в первой главе романа описывается болезненное воображение Йоахима. Возвращаясь из школы и входя в подъезд своего дома, он испытывает страх перед банальными ситуациями. Например, перед темным пятном на лестнице. Проходя мимо него, мальчик проговаривает заклинание «Logum, ligum, rei, ich bin frei!» («Logum, ligum, rei, я свободен»), чтобы подавить чувство страха<sup>4</sup>.

Следующим психологическим препятствием для него оказывается квартира Фрау Андерсен. Перед ней Йоахим всегда съезжается, так как глазок на двери ее квартиры похож на глаз ведьмы, наблюдающий за всеми проходящими. Миновав квартиру «ведьмы», Йоахим пробегает мимо квартиры Карлсена. Его он тоже боится из-за сросшихся бровей, похожих на щетку, и грубого голоса. Рядом с Карлсеном находится квартира с табличкой «Skogli». Йоахим никогда не видел, чтобы из этой квартиры кто-то когда-нибудь выходил. За дверью всегда было тихо. Йоахиму казалось, что за дверью живет что-то огромное, черное и опасное с огромными развеваяющимися ушами: «Etwas Großes, Schwarzes und Gefährliches mit riesigen Flatterohren»<sup>5</sup>. Быстро приложив ухо к двери, он бежал на следующий этаж, где находилась его квартира, на которой висела табличка с надписью «Tor Erik, Linda und Joachim Mo». Преодолев все «препятствия» на пути домой, Йоахим пытается бороться с чувством страха, которое постоянно его сопровождает.

Центральная тема романа – страх и его преодоление – раскрывается в тринадцатой главе и в последующих главах. В ней описываются галлюцинации Йоахима, вызванные его *страхом перед темнотой*. Вечером, когда выключается свет и он остается один в комнате, ему кажется, что по комнате летают огромные черные птицы с открытыми клювами, которые вот-вот его заклюют: «Näher kamen sie und näher. Tausende! Die Nacht war voll von Vögeln. Das Dunkel bestand nur aus Vögeln. Sein Zimmer platzte vor lauter Vögeln. Sie wollten ihn erwischen»<sup>6</sup>. («Они приближались все ближе и ближе. Тысячи! Ночь была полна птиц. Его комната трещала от птиц. Они хотели заклевать его».)

Йоахим убежден, что ночные птицы живут в старом платяном шкафу, стоящем в его комнате. По ночам он постоянно слышит, как птицы царапают дверь шкафа или ударяются о нее. Справиться со страхом перед темнотой Йоахиму помогают любящие его родители. Они оставляют свет в коридоре, привязывают колокольчик над его кроватью, не оставляют его одного в комнате перед сном, отдают ему ключ от шкафа, чтобы он мог «запереть» ночных птиц и

у него появилась уверенность в том, что он в безопасности. Однако родители Йоахима осознают, что основной причиной нервного состояния сына и его страхов являются проблемы их семьи, в частности отца.

Т. Хауген представляет в своем романе нетрадиционный образ отца. Вместо сильной личности перед читателем предстает отец, не справляющийся со своими собственными проблемами. Учитель по профессии Тор Эрик Мо психологически не готов преподавать в школе и испытывает страх перед учениками. Имея проблемы личностного характера, отец Йоахима не знает, как их решить. Он прибегает к самому простому решению, которое свойственно больше детям, чем взрослым, – уйти от проблем. Исчезая всякий раз из дома и не предупреждая никого о том, где он находится, он перекладывает свои проблемы на плечи жены и маленького сына.

Автор романа обращает внимание читателя на то, что психическое состояние ребенка находится в прямой зависимости от климата в семье. Если в семье есть проблемы, то они отрицательно сказываются на состоянии ребенка. И тогда нервная система ребенка дает сбой. В исследуемом романе описаны страхи ребенка, которые он испытывает перед проблемами взрослых, и как следствие – галлюцинации по ночам: «Heute Abend waren die Vögel besonders unruhig. Sie kratzten mit ihren Krallen an der Tür. Das taten sie vermutlich, weil Papa weg weiß wo war»<sup>7</sup>. («Сегодня птицы были особенно беспокойны. Они царапались когтями о дверь. Это они делали, вероятно, от того, что папа был неизвестно где».) Приведенная цитата иллюстрирует нервное состояние Йоахима, причиной которого является его страх за отца. Не застав отца в доме после школы, Йоахим долго разыскивал его, но так и не нашел.

Действие романа не растянуто во времени. Читатель становится свидетелем того, как Йоахим постепенно преодолевает страхи, возникшие у него из-за проблем в семье и в общении с детьми. Однажды ночью он просыпается не от своих собственных галлюцинаций, а от громкого крика отца: «Plötzlich war jemand da, der noch lauter schrie als Vögel. Joachim fuhr hoch und saß hellwach im Bett. Es war Papa. Er schrie und schrie»<sup>8</sup> («Вдруг здесь был кто-то, кто кричал еще громче, чем птицы. Йоахим поднялся и сидел бодро в постели. Это был папа. Он кричал и кричал»).

Наблюдая за поведением взрослого, который ведет себя как ребенок, Йоахим понимает, что ему никто не сможет помочь, что он должен сам преодолеть свой страх и ничего не бояться. На этой оптимистической ноте и заканчивается роман. У читателя возникает ощущение, что восьмилетний ребенок сможет поверить в себя и стать увереннее, поскольку роман заканчивается обнадеживающей

фразой: «Joachim schlief ein und die Nachtvögel waren still»<sup>9</sup> («Йоахим заснул, и птицы вели себя тихо»).

Обращаясь к теме детства, писатели, как правило, обращаются к тем сферам жизни ребенка, в которых происходит формирование его личности. Такой средой является прежде всего школа, где ребенок должен научиться общению с детьми различных социальных слоев, а значит, столкнуться с их проблемами. Именно на общении и взаимоотношениях детей между собой Т. Хауген концентрирует свое внимание. В его романе речь не идет о нормальных детских взаимоотношениях, о детской дружбе и светлых детских эмоциях. Напротив, в нем изображены жестокие отношения детей 8–10 лет, для которых характерно агрессивное отношение друг к другу: «Alle wurden böse aufeinander und alle fürchteten sich von denen, die größer und stärker waren als sie. Alle hatten Angst vor Roger, auch Joachim, wenn gleich etwas weniger als die anderen»<sup>10</sup> («Все злились друг на друга и все боялись тех, кто был выше и сильнее. Все боялись Роджера, Йоахим тоже, хотя и немного меньше, чем другие»).

Приведенная цитата иллюстрирует отношения детей между собой. Они настолько бесчеловечны, что возникает вопрос о причинах детской жестокости и агрессии. Обратимся к исследованиям немецкого психолога Эриха Фромма, который полагает, что детскую агрессию в определенном возрасте можно рассматривать как псевдоагрессию. По его мнению, между агрессией и самоутверждением человека существует непосредственная связь: «Die Aggression, die darauf abzielt sich durchzusetzen, <...> ist eine Grundeigenschaft, die in vielen Situationen des Lebens erforderlich ist»<sup>11</sup>. («Агрессия, направленная на то, чтобы утвердиться, является основным свойством, которое необходимо во многих жизненных ситуациях».) С Э. Фроммом нельзя не согласиться. Однако жестокое и агрессивное отношение детей друг к другу, описанное в романе, шокирует даже взрослого читателя.

Проанализируем теперь вторую сюжетную линию романа, связанную со страхами главного героя романа в общении с детьми. Йоахим испытывает сильный страх перед теми детьми, кто старше его, так как старшие дети постоянно избивают младших, издеваются или потешаются над ними. В романе описываются многие неблагоприятные поступки отрицательных героев романа – Сары и ее брата Роджера, Юлии и ее подруги Торы, которые своим агрессивным поведением внушают детям страх.

Больше всего поражают криминальные поступки детей. «Любимым занятием» Роджера является попрошайничество и воровство. Обладая определенными актерскими способностями и умением перевоплощаться, он умело выпрашивает у прохожих деньги

на сигареты или ворует их у собственной матери. Свои воровские способности он демонстрирует в магазинах сверстникам или детям младше его и заставляет их тоже воровать.

У сестры Роджера – Сары – большое воображение и потребность врать. Она постоянно придумывает мистические истории про убийцу в подвале дома, «ведьму» Фрау Андерсен и другие, чем внушает Йоахиму страх и неуверенность в себе. Находясь некоторое время под влиянием Роджера и Сары и испытывая постоянный страх перед ними, Йоахим находит в себе силы и оказывает им сопротивление. Несмотря на давление, оказываемое на него Роджером, он отказывается воровать и обличает Сару во лжи. Таким образом, Йоахим преодолевает чувство страха, в результате чего галлюцинации с черными птицами по ночам проходят и не беспокоят его больше.

Традиция психологического детского романа, заложенная Хаугеном, была продолжена такими известными писателями ФРГ, как Петер Хертлинг, Кирстен Бойе, Гудрун Мебс, и другими. Обратимся к некоторым произведениям немецкой детской литературы, которые рассматриваются литературоведами как психологические романы.

К ним относятся ранние произведения П. Хертлинга «Ома» («Бабуля», 1975), «Ben liebt Anna» («Бен любит Анну», 1979). В романе «Бабуля» речь идет о дошкольнике по имени Калле, потерявшего в автомобильной катастрофе своих родителей. Он живет в Мюнхене у своей бабушки Эрны Биттель, отважившейся в пожилом возрасте взять внука на воспитание. Оба героя романа находятся в непривычной для них жизненной ситуации, так как являются представителями разных поколений. Им приходится менять привычный образ жизни, привыкать друг к другу, проявлять внимание и терпение по отношению друг к другу.

Время повествования в романе охватывает пять лет. Автор с теплым юмором описывает бытовые эпизоды из жизни Калле в доме бабушки и его впечатления. Мальчик постепенно привыкает к сложным условиям жизни с ограниченными возможностями, так как им приходится жить на маленькую пенсию бабушки. Калле познает ее уклад жизни, характер, привычки, то есть познает жизнь пожилого человека. Благодаря чему читатель знакомится с такими тематическими доминантами романа, как жизнь–смерть, молодость–старость. Эрна Биттель старается передать внуку свой жизненный опыт, воспитать в нем личность, напоминая ему постоянно о том, что до 100 лет она не доживет.

Роман «Бабуля» П. Хертлинга содержит два пласта повествования. Впечатления Калле передаются с помощью ауториального

рассказчика (auktorialer Erzähler)<sup>12</sup>. Мысли, рассуждения, переживания и сомнения бабушки сконцентрированы во внутреннем монологе (innerer Monolog). В романе «Бабуля» как бы звучат два голоса, что позже станет характерной композиционной особенностью психологического детского романа<sup>13</sup>. По мнению некоторых исследователей немецкой детской литературы, в частности К. Ганзеля, романы П. Хертлинга «Бабуля» и «Бен любит Анну» не являются классическими образцами психологического детского романа, а носят только отдельные его черты<sup>14</sup>.

Классическим примером детского психологического романа является роман К. Бойе «Mit Kindern redet ja keiner» («С детьми никто не разговаривает», 2005). Благодаря необычной для детской литературы теме – самоубийству – он сразу же обратил на себя внимание читателей и исследователей детской литературы.

Роман состоит из двух частей. Повествование в нем ведется от лица девятилетней Шарлотты (Ich-Erzähler), рассказывающей о проблемах своей семьи, сложных взаимоотношениях родителей, болезни матери и ее попытке совершить суицид. В соответствии с законами психологического романа основное внимание в нем уделяется не описанию внешних событий, а анализу их последствий на психику ребенка, на его внутреннее состояние.

Композиционные особенности романа заключаются в том, что повествование ведется не в хронологическом порядке, а начинается как бы с конца, что больше характерно для детективного романа. Придя после школы домой, Шарлотта обнаруживает, что дома никого нет, хотя ее обычно встречала мама.

«Als ich nach Hause gekommen bin, hat zuerst keiner aufgemacht. Ich hab geklingelt und geklingelt <...>. Da bin ich langsam böse geworden, weil man das von Mama schon erwarten kann, finde ich. Dass sie wenigstens zu Hause ist und einem die Tür aufmacht, wenn man aus der Schule kommt. Wenigstens das könnte man erwarten, wo sie schon sonst nichts tut und man sich schämen muss in der letzten Zeit»<sup>15</sup> («Когда я пришла домой, мне никто не открыл. Я звонила и звонила <...>. Тут я разозлилась, так как это можно ожидать от мамы, подумала я. То, что она, по крайней мере, дома, и откроет дверь, когда приходишь из школы. Хотя бы это можно было бы ожидать, когда она вообще ничего не делает и за нее становится стыдно в последнее время»).

С этого эпизода начинается роман, все события которого восстанавливаются в воспоминаниях, мыслях и чувствах главной героини романа. Читатель постепенно узнает, что мама Шарлотты совершила суицид, и реконструирует события в обратной последовательности. Первая часть романа имеет рамочную структуру, так как начало первой главы и конец первой части романа абсолютно идентичны.

Для анахронического повествования данного романа характерно наличие реминисценций (Rückblenden), в которых воспроизводятся все предыдущие события. Вспоминая свое когда-то счастливое детство, Шарлотта анализирует, когда мама стала нервной, забывчивой, неуверенной в себе; почему она стала употреблять таблетки, пить алкоголь и, наконец, хотела покончить собой. Читатель констатирует изменение ее отношения к матери: детская любовь переходит в разочарование, страх, неприязнь и почти ненависть: «Ich war sowieso nicht mehr so gerne zu Hause»<sup>16</sup>, «Ich habe mich aber ganz steif gemacht, und dann hab ich mich losgerissen...»<sup>17</sup>, «Ich hab mich nicht getraut zu fragen, was denn eigentlich mit Mama los war, dass sie fremd geworden ist und so unheimlich»<sup>18</sup>, «“Mörder!”, und ich hab sie geschlagen und geschlagen...»<sup>19</sup> («Я все равно неохотно была дома», «Я застыла, а потом побежала...», «Я не отваживалась спросить, что, собственно, случилось с мамой, почему она стала чужой и такой жуткой», «“Убийцы!”, и я ее била и била...»). Подробный анализ причин случившегося позволяет назвать повествование данного романа аналитическим<sup>20</sup>.

Во второй части романа анализируются причины изменения матери. Шарлотта пытается понять, почему ее мама не хотела больше жить. Ей даже кажется, что она в чем-то виновата: «Ich bin doch eigentlich nicht so eine schreckliche Tochter, bestimmt nicht. Aber irgendwas hab ich falsch gemacht. Sonst hätte Mama das doch nicht getan»<sup>21</sup>. («Я уж не такая ужасная дочь, точно нет. Но что-то я сделала не так. Иначе бы мама этого не сделала».) Шарлотта находится в сильном душевном потрясении, но никто из взрослых, ни ее отец, ни ее бабушка, не обсуждают с ней случившееся. И только Сабина – мама ее подруги – разъясняет Шарлотте сложившуюся ситуацию и отвечает на все ее вопросы, после чего ребенок обретает душевное равновесие. События последней главы романа разворачиваются в больнице, куда Шарлотта приходит с отцом. Но конец романа остается открытым, а дальнейшая судьба героев романа неизвестна.

Ярким примером детского психологического романа является роман Г. Мебс “Sonntagskind” («Воскресный ребенок», 1983). Повествование в нем ведется от лица главной героини – восьмилетней девочки, не имеющей родителей и живущей в интернате для сирот. У девочки нет имени. Название романа указывает на день ее рождения – воскресенье. Но в названии романа заключена, на наш взгляд, основная проблематика, указывающая на социальные проблемы общества и проблемы детей-сирот.

Главная героиня романа, как и все дети интерната, мечтает обрести «воскресную маму» или «воскресных родителей», которые забирали бы ее из интерната хотя бы на воскресенье. Из-за непри-

влекательной внешности ее мечта долго не сбывается. Но однажды в интернат приходит Улла Фидлер, незамужняя молодая женщина, похожая на подростка, и забирает девочку к себе домой. Спустя некоторое время она удочеряет ее. Внешних событий в романе «Воскресный ребенок» немного, но все они описаны через призму восприятия главной героини.

Подведем итоги. Итак, отличительными особенностями детского психологического романа ФРГ являются *расширение тематики и новые формы повествования*. По сравнению с социально-критическими романами в психологических романах освещаются кризисные и конфликтные ситуации, в которых оказываются дети: развод родителей, смерть родственников, потери друзей, тяжелые болезни, усыновление, различные формы насилия<sup>22</sup>. Указанная тематика является инновационной для немецкой детской литературы и позволяет сделать вывод о том, что в тематическом отношении психологический детский роман становится шире и сложнее, чем немецкая детская литература прежних этапов развития, и по своей сложности ничем не отличается от литературы для взрослых. Для психологического детского романа характерны такие техники повествования как внутренний монолог, часто переходящий в поток сознания; несобственно-прямая речь (*erlebte Rede*), частая смена места повествования, реминисценции (*Rückblenden*), быстрая смена времени повествования (В. Штеффенс, К. Ганзель).

## Примечания

<sup>1</sup> *Ewers H.-H.* Die Emanzipation der Kinderliteratur. Anmerkungen zum kinderliterarischen Funktionswandel seit Ende der 60er Jahre. In: Raecke, Renate/Baumann, Ute D. (Hrsg.): Zwischen Bullerbü und Schwenborn. München, 1995b. S. 16–18.

<sup>2</sup> *Steffens W.* Der psychologische Kinderroman – Entwicklung, Struktur, Funktion. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur/hrsg. von Günter Lange. Bd. 1. Grundlagen – Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren. S. 308–331.

<sup>3</sup> «Selten ist es einem Autor so gut gelungen, Ängste und Nöte, Wünsche und Träume der Kinder aufzuzeigen. Ein Bekenntnis zur Angst und der Möglichkeit ihrer Bewältigung» («Редко автору удавалось так хорошо показать страхи и нужды, желания и мечты детей. Признание страха и возможности его преодоления». – Здесь и далее перевод наш. – В. Б.). Цит. по: *Daubert H.* Unterrichtsvorschläge: Tormod Haugen: Die Nachtvögel, 5–7. Schuljahr. In: Lesen in der Schule mit dtv junior. Moderne Kinderromane. Unterrichtsvorschläge für die Altersstufen 9–12 Jahre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. S. 5.

<sup>4</sup> *Haugen T.* Die Nachtvögel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. S. 5.

<sup>5</sup> Ibid. S. 6.

<sup>6</sup> Ibid. S. 37.

<sup>7</sup> Ibid. S. 41.

<sup>8</sup> Ibid. S. 143.

<sup>9</sup> Ibid. S. 144.

<sup>10</sup> Ibid. S. 85.

<sup>11</sup> *Fromm E.* Anatomie der menschlichen Destruktivität. 3.Aufl.: Stuttgart: dvu 1977. S. 216.

<sup>12</sup> *Stanzel F.* Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. S. 16.

<sup>13</sup> См.: *Steffens W.* Op. cit. S. 313.

<sup>14</sup> *Gansel C.* Moderne Kinder- und Jugendliteratur: ein Praxisbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor GmbH&Co. KG, 1999. S. 67.

<sup>15</sup> *Boie K.* Mit Kindern redet ja keiner. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. S. 7.

<sup>16</sup> Ibid. S. 36.

<sup>17</sup> Ibid. S. 50.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid. S. 74

<sup>20</sup> См.: *Gansel C.* Op. cit. S. 74.

<sup>21</sup> См.: *Boie K.* Op. cit. S. 114.

<sup>22</sup> См.: *Steffens W.* Op. cit. S. 310.



### ХРИСТИАНСКАЯ РЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ НАРЦИССИЧЕСКОЙ МОТИВИКИ

В статье исследуется культурный феномен христианской ремифологизации трансторического мотивного комплекса Нарцисса. В центре рассмотрения – выявление его мифологических истоков и последующая актуализация в произведениях барокко (Марвелл, Мазен, де ла Крус) и неотрадиционализма (Мандельштам, Элиот, Ахматова).

*Ключевые слова:* мотив Нарцисса, христианская ремифологизация, барокко, неотрадиционализм.

Мотивный комплекс Нарцисса, исключительно разнообразный в своих семантико-эстетических проявлениях, зарождается на стадии мифо-синкретизма. Существуют две версии мифа о Нарциссе. Наиболее известна и продуктивна в качестве материала для художественного творчества версия этиологического мифа о превращении юноши, влюбившегося в свое водное отражение и умершего от мук неразделенной страсти, в одноименный цветок.

Однако нарцисс упоминается также в мифе о похищении Персефоны, которая собирала на лугу розы, лилии, шафран, фиалки, ирисы, гиацинты, когда колесница Аида вырвалась из-под земли и увезла ее в подземное царство. Но самым красивым был «дивно-утешный» нарцисс, вызывающий восхищение даже у богов, созданный Зевсом, чтобы помочь подземному властителю соблазнить деву Кору, упоминаемый в Гомеровом гимне «К Деметре». «По наущению Зевса, царю Полидекту в угоду, / Чтоб цветколикую деву прельстить – цветок благовонный, / Ярко блистающий, диво на вид для богов и для смертных. / Сотня цветочных головок от корня его поднималась, / Благоуханью его и вверху все звездное небо, / Вся земля улыбалась, и горько-соленое море»<sup>1</sup> (перевод В. Вересаева).

В труде Павсания «Описание Эллады» (II в. н. э.) говорится о том, что цветок, сорванный Корой, существовал намного раньше, чем тот, в который после смерти превратился юноша. Несомненно, Персефона – более древнее божество, чем Нарцисс из Феспия, сын речного бога Кефиса и нимфы Лириопы, так как культ богини преисподней существовал еще в микенскую эпоху. В мифе о похищении Керы и ее ежегодном возвращении на землю из подземного царства отразилось первобытное представление о циклическом умирании и возрождении растительного мира.

Подчеркнем, что обе версии происхождения нарцисса акцентируют наиболее архаичную, вегетативную природу героя, а также укорененность в цикле плодородия. Таким образом, данные мифы связаны общностью породивших их представлений. Обе этиологические ветви роднит наличие сходных мотивов необычайной божественной красоты, превосходства, исключительности, а также соблазна, коварства, чреватости губительными последствиями. Таким образом, мотивный комплекс Нарцисса имеет в своей семантической основе ряд «напластований», «предуказанных» еще на стадии мифо-сиинкретизма.

Нарцисс обнаруживает отнесенность к культам различных божеств, преимущественно феминных. Нарцисс, как и шафран, является атрибутом Деметры и ее дочери, на что указывает Софокл в «Эдипе в Колоне»: «Здесь, небесной впоен росой, / Беспреданно цветет нарцисс – Пышноцветный спокон веков / Превеликих богинь венец, / И шафран золотой» (перевод С.В. Шервинского)<sup>2</sup>. Согласно некоторым источникам, нарцисс является также цветком Афродиты. Печальная участь юноши обусловлена мезью богини, воспринимаемой в качестве наказания за отвержение любви. Тот факт, что Нарцисс – искусный охотник и хранит невинность, также дает основания полагать, что герой служит Артемиде, извечному антиподу Афродиты, хотя имя богини-охотницы напрямую в интересующем нас мифе не упоминается. В связи с этим Нарцисс может быть соотнесен с такими античными героями, как Аттис и Ипполит, целомудренными юношами необычайной красоты. (Ипполит, почитавший Артемиду, был жестоко наказан Кипридой за отвержение любви. Аттис, связанный с кульгом матери-природы Кибелы, в свою очередь, также персонаж вегетативный, так как после смерти он был превращен в сосну.)

Генетически родственны нарциссу и в ряде случаев тождественны ему ирис, гиацинт и лилия. «Нарцисс, который в древности вплели в венки Деметры и Персефоны (Софокл, «Эдип в Колоне») и который также назывался "leigion", был трехлепестковым голубым ирисом, священным цветком женской триады <...> Возможно, по-

этому Лириона названа матерью Нарцисса <...> Следует отметить, что -issos, как и -inthos, являются критскими окончаниями слов, поэтому не исключено, что Наркисс (= Нарцисс), как и Гиакинт (= Гиацинт), – это имена критского героя – весеннего цветка, чью смерть оплакивает богиня...»<sup>3</sup>. В подтверждение этого Р. Грейвс отмечает, что некий «критский царь изображен идущим со скипетром в руке по поросшему лилиями лугу. На голове его – корона, на груди – ожерелье из цветов ириса»<sup>4</sup>.

Амбивалентность образа героя заложена уже в его имени: Нарцисс, как и наркоз, происходящий от древнегреческого «*narke*» (оцепенение)<sup>5</sup>, означает сон, ооченение, омертвление, паралич, смерть в юности, а также воскресение из мертвых, весну, плодородие.

Образ Нарцисса, архаичного растительного божества умирающей и воскресающей природы, в котором слиты вегетативная, солнечная, водная и земная стихии, возник на основе амбивалентных солярно-хтонических представлений. Солярная природа героя, на первый взгляд, не столь очевидна по сравнению с присутствием других олицетворенных стихий. Требуется обнаружение более глубинных связей, генетически заложенных в образе Нарцисса.

Боги растительности обнаруживают наличие солярных атрибутов в той мере, в какой растительные элементы их структуры фигурируют в мифах, связанных с божественной верховной властью и в соответствующих мистических представлениях. Подобное сочетание солярных и вегетативных элементов объясняется той исключительной ролью, которую играет небесное светило в формировании жизни как таковой. Как отмечает М. Элиаде, Солнце обладает «вегетативными» элементами, соответствующими формуле «соляризованный демиург (Бог) – Царь – Древо Жизни»<sup>6</sup>.

Связь между Солнцем (царство света) и преисподней (сфера тьмы, подземный мир) трудно объяснить одним лишь глобальным восприятием жизни. Данный комплекс верований связан с ритуалом инициации и ролью космическо-биологической верховной власти. Сын небесного верховного существа по велению последнего заботится о «спасении» человека. Посредством инициации человек превращается в некотором смысле в сына верховного существа, «точнее, он заново возрождается в этом качестве после ритуальной смерти, из которой восстает, уже будучи отождествленным с Солнцем»<sup>7</sup>. Солнце становится прообразом умершего, оживающего с наступлением утра. Данное представление основано на том, что Солнце «каждую ночь проходит через царство смерти»<sup>8</sup>, а на следующее утро неизменно появляется на небосводе, вечное и вечно тождественное самому себе.

Солнце, как верховное божество и жизнедающая сила, обнаруживает определенную амбивалентность, благодаря которой открываются новые перспективы для дальнейших модификаций его сакрального смысла. Таким образом, «солярный герой всегда представляет “сферу мрака”, область отношений с миром мертвых, с инициацией, плодородием. Точно так же миф о солярном герое насыщен элементами, связанными с мистикой верховного государя или демиурга»<sup>9</sup>.

Как отмечалось выше, нарцисс присутствует в мифе о похищении Персефоны и ее ежегодном возвращении на землю из подземного царства. С культом этой богини связаны элевсинские мистерии, которые в течение двух тысяч лет до христианства были основным религиозным таинством древних греков, в ходе которых они переживали опыт возвращения к жизни после смерти.

Таким образом, в обрядах, посвященных умирающим и воскресающим богам, происходило ритуальное воспроизведение страданий, принесение в жертву и оплакивание Бога Царя и Жертвы. В орфической теологии бог возвращается, чтобы установить свое царство; ему служат женщины, оплакивающие его. Связь героя с солярно-хтонической культовостью исключительно важна для эволюции этого образа и дальнейшего становления смыслового целого Нарцисса в литературе.

Как отражено в «Метаморфозах» Овидия, сестры-наяды, оплакивающие безвременно погибшего брата, приготовили носилки, костер и факел для погребения юноши, но нигде не могли найти его тела. «Но вместо тела шафранный / Ими найден был цветок с белоснежными вокруг лепестками»<sup>10</sup>.

Данная семантика, генетически заложенная в образе цветка и его персонафикации – юноши Нарцисса, оказывается не востребованной на протяжении веков в литературе «рефлективного традиционализма»<sup>11</sup>, в которой нарцисс подвергается демифологизации. Данный цветок предстает никчемным пустоцветом, обреченным на «тенеподобное» существование, воплощением грешной души, соблазняемой плотской красотой.

Только в литературе, отразившей кризис нормативно-ролевого сознания (эпоха барокко), происходит возрождение мифологической семантики, что явилось качественной ступенью в семантической эволюции нарциссической тематики и проблематики.

В стихотворении Эндрю Марвелла из поэтического цикла «Эплтон-хаус» (1650–52) явлен пример эксплицитного уподобления солнца Нарциссу, томящемуся по своему отражению в воде. «Посмотри, в каких в игривых невинных изгибах / Она<sup>12</sup> обвивает равнину / И облизывает свою грязную спину, / Пока не станет бле-

стоящим Кристальным Зеркалом, где все предметы созерцают себя, /  
 Пребывая в сомнении, находятся ли они внутри или снаружи. /  
 И по этой тени, которая отражается там, / Томится также Солнце,  
 подобно Нарциссу»<sup>13</sup> (перевод мой. – *Н. Л.*).

На стадии мифо-синкретизма, как отмечает О.М. Фрейденберг, возникли солярные мотивы олицетворенного «плавающего» или «шествующего» солнца, сочетающие порой взаимоисключающие понятия. Представления, созданные восприятиями единства всего сущего, создали также такие мотивы, как небесное дерево и земное солнце. «За стихией солнца остались все свойства дерева: со-бытие смерти, произрастания, воды; стихия дерева сохранила всю характеристику солнца – высоту, огонь, свет»<sup>14</sup>.

Солнце является также традиционным символом божественного света (см. у Данте «Солнце вечно вешнее»; значимо также то, что в «Божественной комедии» блаженные души в Раю наслаждаются созерцанием чистого незапятнанного солнечного света, ибо всякое его отражение есть искажение). В «Комментариях на “Пир” Платона, О любви» (1469) в разделе «Сравнение красоты Бога, ангела, души и тела» М. Фичино отмечает, что подлинная «красота Бога становится возможной для восприятия, если оставить простой и чистый свет, подобный тому, что пребывает в самом солнечном шаре и не рассеивается в воздухе»<sup>15</sup>. Хтоническая сторона (связь с преисподней) при этом редуцирована, оказывается усеченной.

В стихотворении Марвелла солнце предстает лишенным своей идентичности, истинного обличия. Тень солнца в воде, по Фичино, является низшей ступенью самосозерцания, приносящей самые мучительные страдания. Солнце антитетично по отношению к самому себе, само порождает тень, а его собственное порождение приносит ему страдания. Отраженное и отражаемое меняются местами, происходит игра отражений, нарушение причинно-следственных отношений, создается эффект оптической иллюзии. В смысловом комплексе нарциссизма сохраняются традиционные субмотивы страдания, несчастной любви, томления по собственному отражению, самообмана. Качественно новым концептом явилось мученичество солнца, познавшего страдания, подобно человеку.

Характерна установка на полисемантичесность, на принцип двойного дна. К примеру, в приведенном фрагменте возникает аллюзия на страсти Христовы. Языческие и христианские представления порождают «гибридные» формы мотива, которым присущи: отрицательный параллелизм, отсутствие однозначной антитетичности, взаимное отражение, своего рода нераздельность-неслиянность образов. В основе такого «космизма» – мифологический геноморфизм.

Для барочных произведений характерно наличие христологического подтекста в эксплицитной или латентной форме.

Философ-иезуит Я. Мазен одним из первых в своей «Книге эмблем»<sup>16</sup> (1650) в разделе о Нарциссе проводит параллель между нарциссизмом и Богосыновством: «Бог, любящий человечество, сам человек» (перевод мой. – *Н. Л.*). В интерпретации Мазена герой античного мифа уподобляется богу, охваченному любовью к людям и ставшему смертным. В данном кратком определении акцентируется человеческая природа Христа. В едином образе Нарцисс сопрягает и потерю души, грехопадение, и божественное спасение. Так начинает проявляться двойственная природа нарциссизма.

Полносюжетная актуализация смыслового комплекса «трансцендентного нарциссизма»<sup>17</sup> представлена, к примеру, в «ауто сакраменталь» Хуаны Инес де ла Крус «Божественный Нарцисс»<sup>18</sup> (1685). Данная одноактная аллегорическая мистерия на сюжет из Священного Писания содержит в себе христианскую ремифологизацию аллегорического сюжета о Нарциссе.

Эхо, представляющая собой аллерию гордыни и себялюбия, намеревается загрязнить все воды, в которых герой пытается найти свое отражение, чтобы не дать ему встретиться взглядом с Человеческой природой, узнать ее в своем отражении и возлюбить ее. Фигура Эхо, таким образом, в контексте данной интерпретации рассматриваемого мифогенного сюжета приобретает качественно новое переосмысление. Перенимая традиционные черты Нарцисса, она являет собой отрицательный персонаж, тем самым мифическая амбивалентность ее образа оказывается нивелированной.

Божественный Нарцисс сам является воплощением и источником подлинной Красоты, а не отражением ее. Созданная по образу и подобию Божью, Человеческая природа также несет на себе отпечаток этой красоты, но гордыня и эгоизм вытесняют из души все божественное. Человеческая природа томится по божественной красоте: «Будучи хотя и порочной, я красива, так как я храню в себе твой образ» (перевод мой. – *Н. Л.*). Эхо искушает Нарцисса земными соблазнами. Милость Божия показывает Нарциссу источник, не загрязненный Эхо. Божественный Нарцисс видит в этом чистом источнике свое отражение и влюбляется в него, узнав себя в незапятнанной красоте Человеческой природы. Таким образом, человечество очищается с Божьей Милостью в священном источнике. Однако Нарцисс должен умереть во имя любви к Человеческой природе, которая скорбит о его смерти, но Милость Божия велит ей прекратить свою скорбь, так как Нарцисс воскрес.

Дабы охарактеризовать феномен христианской ремифологизации, рассмотрим, какие символические коннотации несет в себе

нарцисс в христианской культуре. Значимым видится упоминание нарцисса в Библии. В Песни Песней Тайнственный Жених так говорит о себе: «Я нарцисс Саронский, лилия долин!» Синонимия нарцисса и лилии, о которых говорилось выше, очевидным образом свидетельствует о мифологическом происхождении данного библейского образа.

Ориген, греческий христианский теолог и философ, один из восточных Отцов Церкви, основатель библейской филологии, автор термина «Богочеловек», относя стих первый Песни Песней к словам Жениха, дает следующее толкование: «Ради меня, находящегося долу, Он – сходит в долину, и, пришедши в долину, делается лилиею. Вместо древа жизни, которое насаждено было в раю Божию, Он сделался цветком целого поля, то есть целого мира и всей земли. Ибо что может быть цветком мира в такой степени, как имя Христово?»<sup>19</sup>

Кирилл Александрийский, египетский экзегет, один из Отцов Церкви, по поводу того же библейского стиха пишет: «Здесь слово “Я” мистически многозначно. Это и Бог Иисус Христос, пришедший в мир по человечеству, как роза источающий для всех людей боголепнейшее благоухание своих дел, и это Пресвятая Дева Богородица, и это душа праведника»<sup>20</sup>.

Св. Амвросий Медиоланский так определяет суть этой Книги Соломона: «Книга Песнь Песней представляет брак и единение между Христом и Церковью; между несотворенным Духом и плотью»<sup>21</sup>. Таким образом, образ Нарцисса сопрягается с символикой брака. «Как жених радуется о невесте, так будет радоваться о тебе Бог твой» (Ис. 62:5).

Нарцисс и лилия олицетворяют весну пришествием Иисуса Христа, это самые прекрасные цветы, украшающие собой поля Сарона: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая и расцветет как нарцисс; великолепно будет цвести и радоваться, будет торжествовать и ликовать» (Ис. 35:1–2). Таким образом, нарцисс символизирует возрождение, приход весны, неиссякающую жизненную энергию, брачные узы, великолепие истинной красоты, божественную любовь, преодоление эгоизма, победу жизни над смертью. Нарцисс является традиционным пасхальным цветком, который одним из первых расцветает весной. Значимой является также цветовая символика: нарцисс, обладающий соцветием в форме звезды и сердцевиной в виде короны (христианские символы царственности, божественного величия), сочетает традиционные христианские цвета – красный (триумф жизни, кровь Спасителя) и белый (непорочность, тело Христа).

В описании как цветка, так и юноши Нарцисса у Овидия также неизменно комбинируются оттенки красного и белого. Приведем ряд примеров. «Щеки без пуха еще, и шею кости слоновой / Прелесть губ и в лице с белоснежностью слитый румянец» [156]. «Красок в нем более нет, уж нет с белизною румянца» [158]. А также: «Мраморно-белыми стал в грудь голую бить он руками. / И под ударами грудь подернулась алостью тонкой. / Словно у яблоч, когда с одной стороны они белы, / Но зазелели с другой, или как на кистях разноцветных» [158].

Но в отличие от Овидия приведенная выше цепь рассуждений выявляет иной, неязыческий путь демифологизации и последующей ремифологизации образа, способного развернуться в сюжет. В литературе переходной эпохи барокко перерабатываются и совмещаются язычество и христианство, «создавая разнообразные формы синкретизма, где религии, совершенно исключаящие друг друга в абстрактно-теоретическом плане, сосуществуют»<sup>22</sup>.

В культуре барокко происходит своего рода «избавление» Нарцисса от негативного эмблематического значения. Любовь Богатыня к людям, в представлении барочных авторов, нарциссична по своей сути. Фигурой, объединившей в своем образе божественное и человеческое, небесное и земное, является Христос. В произведениях де ла Круа и Мазена отождествление Нарцисса (представляющего в подавляющем большинстве произведений нормативно-риторической литературы эмблемой самовлюбленной грешной души, влекомой мирскими соблазнами) и Христа явилось, на первый взгляд, весьма смелой интерпретацией нарциссизма и дерзким использованием в таком контексте. Однако подлинный смысл и глубина данного толкования раскрываются посредством сопоставления и сопряжения мифологической и христианской семантики при воссоздании семантических связей культурного феномена «божественного нарциссизма».

Ремифологизирующими образами и элементами, повлиявшими на формирование фигуры Нарцисса-Христа, послужили: соляротонический герой, связующий мир света (Солнце) и область тьмы (преисподняя), обладающий потенциалом дальнейшей сакрализации; сын верховного божества, рожденный в результате насилия над девой (в христианстве непорочное рождение от Девы составляет не только антитезу языческому мифу, но одновременно и сопрягается с ним мотивом девственности); принесение себя в жертву, обреченность на страдания, неизбежность ранней гибели, оплакивание его женщинами; триумф жизни над смертью, целомудренность, красота, с которой не сравнится ничто земное, отсюда – неприступность (ср.: «Не прикасайся ко мне!» – слова Христа Марии Магдалине по-



сле воскресения (Евангелие от Иоанна, 20:17); «От объятий удерживай руки!» [155] – слова Нарцисса, обращенные к Эхо (Овидий, «Метаморфозы»)).

Таким образом, феномен нарциссизма, приписываемого в барочную эпоху Христу, основывается не только на христианской доктрине, но и на древнейших ритуалах инициации, в которых человек принимает на себя роль сына Солнца. Так намечается «очеловечивание» Солнца (сына Солнца), что имеет определяющее влияние на развитие семантики нарциссизма в литературе.

В литературе барокко мифологические и христианские концепты причудливым образом сочетаются, вступая в симбиотические отношения. Данными особенностями объясняется сосуществование, на первый взгляд, взаимоисключающих характеристик в едином образе «божественного Нарцисса». Барочный Нарцисс противопоставляет в себе человека, античного мифологического героя и христианского Бога. Такая «гибридизация» героя является характерной чертой поэтики барокко.

Однако образ Нарцисса-Христа не получил широкой экспликации в художественной литературе в силу своего сакрального смыслонаполнения. Представляется, что это связано в первую очередь с влиянием на формирование данной семантики религиозных учений, признанных официальной церковью еретическими.

Пережив краткий расцвет в литературе барокко, данный образ остается не актуализированным в произведениях на протяжении некоторого времени. Обращение к данной тематике стоит признать редким и поэтому кажется современному читателю чем-то исключительным и парадоксальным. Отметим, что лишь в отдельных философских и теологических трудах обнаруживаются приближения к данной тематике и проблематике.

Согласно воззрениям Иоганна Георга Гамана (вторая половина XVIII в.), в философии которого отразились представления о свободном религиозном чувстве и живой вере, понимаемой как непосредственное субъективное состояние души (что оказало существенное влияние на становление религиозных взглядов романтиков), христианин, как «имитатор» Христа («Imitator Christi»), должен пройти аналог крестного пути, проникнуться самозабвенной любовью к ближнему, чтобы вновь открыть и обрести самого себя, познать свою внутреннюю сущность. «Самопознание и любовь к себе суть подлинная мера нашего знания о людях и нашей любви к другим людям» (перевод мой. – *Н. Л.*)<sup>23</sup>. Гаман, в подтверждение своих убеждений, использует также нарциссические аллюзии отражения в водном зеркале, самосозерцания, любви к себе, обратного рефлексирования. «Чтобы облегчить наше самопознание, во всяком

ближнем, как в зеркале, нам виден наш собственный образ. Подобно тому, как мое лицо отражается в воде, мое “я” отражено в другом человеке» (перевод мой. – *Н. Л.*)<sup>24</sup>.

Известный английский богослов Чарльз Гаддон Сперджен, уже во второй половине XIX в. в своей проповеди 1335 г. предлагает следующее толкование первого стиха второй главы Песни Песней. «Какой бы красотой ни была богата природа, красота Иисуса десятикратно раз превосходит все красоты этого мира. Нарцисс считается самым красивым цветком из всех, но в саду души нарцисс Иисус намного прекраснее любого нарцисса, который только можно отыскать в садах земных <...> Он солнце, а все остальные – звезды, красота небес и сияние дня меркнут в сравнении со светом Его, ибо красота Царя не сравнится ни с чем. “Я нарцисс Саронский”. Это самый лучший и редчайший нарцисс <...> Его красота совершенна, Он прекраснее всех остальных. Красота Его многолика. Христос с избытком удовлетворяет изысканнейший вкус самой посвященной души <...> Все красоты мира, вместе взятые, будут всего лишь жалким подобием Его вечной красоты...»<sup>25</sup>.

Образ Нарцисса определяется такими важными символическими концептами, как солнце, свет, озаряющий все сущее, золото, превосходство, вечная красота, с которой ничто земное не сравнится, всеобнимающая любовь. Отметим, что в экзегезе Сперджена преломляется характерное для более позднего протестантизма включение Бога-сына в свою субъективную сферу, своего рода «присвоение», что представляется пока еще немислимым в барочной литературе, поскольку любовь к себе остается божественной, а не человеческой прерогативой.

В XX в. к переосмыслению фигуры божественного Нарцисса обращается также и М.М. Бахтин: «В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез эстетического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека, то есть безукоризненно чистого отношения к себе самому, с этически-эстетической доброю к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, но не холодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого»<sup>26</sup>.

Исключительно значимым этапом в исторической жизни нарциссической мотивики явилась ее актуализация в поэзии *неотрадиционализма*<sup>27</sup>, интенсивно опиравшегося в своей творческой практике на христианские первоосновы европейской культуры. Проследим на ряде примеров актуализацию нарциссической мотивики в неотрадиционалистской практике художественного письма.

В стихотворении О.Э. Мандельштама «Неумолимые слова...» 1910 г. нарциссическая мотивика актуализируется на основании синонимии нарцисса и лилии.

Неумолимые слова...  
Окаменела Иудея,  
И, с каждым мигом тяжелея,  
Его поникла голова.

Стояли воины кругом  
На страже стынущего тела;  
Как венчик, голова висела  
На стебле тонком и чужом.

И царствовал, и никнул Он,  
Как лилия в родимый омут,  
И глубина, где стебли тонут,  
Торжествовала свой закон<sup>28</sup>.

В контексте данного стихотворения примечателен тот исторический факт, что в римских колониях приговоренных к смертной казни увенчивали нарциссами, что имело определенное наркотическое воздействие и в какой-то степени облегчало муки распятия на кресте. Подчеркнута мифологическая слитость растительной и водной, земной и небесной природы героя. Актуализированы такие концепты, как царственность, невинность, обреченность на раннюю смерть и непротивление ей, преуказанность участи героя, отторжение его земной сферой.

Для стадии мифопоэтического функционирования интересующего нас мотива характерна мотивировка поведения юноши желанием встретиться и соединиться с отцом и матерью, речными божеествами. Согласно одной из версий мифа, Нарцисс утонул в источнике. Возникает исключительно значимый мотив возвращения в отеческое и материнское лоно, нисхождения до самого примитивного и забытого (погружения в первобытные воды, источник жизненной энергии). Мать юноши, голубая нимфа Лириопя, соединяет в себе водные и растительные черты, генетически являясь также цветком семейства лилейных. И в мифической традиции, и в христианстве лилии неизменно связаны с женским началом, олицетворяя собой плодородие, материнство, а также невинность, благочестие. В христианской культуре *лилия* является атрибутом Богоматери и святых дев. Дева Мария традиционно предстает чистым незамутненным источником, сохраняющим свою непорочность среди неблагочестия человеческой природы.

Иисус явлен у Манделштама в образе цветка. Описывается пластическое чудо метаморфозы – превращение человека в растение (от «его поникла голова» до «как венчик, голова висела / На стебле»), человеческие черты плавно преобразуются в цветочные. Такая пластичность живописания обнаруживается, в частности, у Овидия. Причем следует отметить, что в данном стихотворении лилия явственно приобретает черты нарцисса. В греческой мифологии именно нарцисс вырос на месте гибели юноши. Лилии же возникли из капель молока Геры, богини брака и охранительницы рожениц. Согласно иной, ближневосточной мифологической традиции, *лилия* выросла из слез Евы, когда та покидала рай. Примечательно также, что поэт использует образ цветка именно семейства лилейных для описания гибели Христа, а не своей излюбленной розы, также имеющей важнейшие символические коннотации в христианстве.

Исходя из хронологии доступных нам текстов, можно утверждать, что Манделштам одним из первых выразителей неотрадиционализма обратился к преломлению интересующей нас мотивики в своем поэтическом творчестве. Данную образность, несмотря на ее глубокую укорененность в мифе, а также присутствие в тексте Священного Писания, приходится признать крайне редко эксплицируемой в художественной литературе.

Исключительную значимость имеет смыслонаполнение данного мотива в произведениях Т.С. Элиота. В его стихотворении «Смерть св. Нарцисса» (1914) строки «войди под тень этой скалы», а также сам образ «бытия в пещере под скалой», отсылающий к философии Платона, тесно сопряжены с библейским возрождением сухой земли к вечной райской жизни и проникнуты к тому же евангельскими аллюзиями. Автором явлено глубокое обнаружение смысловых перекличек между начальными стихами глав 32 (стих 2) и 35 (стихи 1–2) Книги Исаии, которого Элиот почитал как поэта. В главе 32 говорится о праведниках, что «каждый из них будет <...> как источники вод в степи, как тень от высокой скалы в земле жаждущей», а в главе 35, продолжая тему чуда, совершаемого праведностью, упоминается занимающий нас цветок: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая и расцветет как нарцисс». Значимо также то, что в финале стихотворения в теле умершего героя начинает проявляться вегетация: «Теперь он зеленый, сухой и запятанный / С тенью во рту»<sup>29</sup> (перевод мой. – Н. Л.).

В контексте данного стихотворения возникает образ современного человека, подобного бесплодной выжженной земле (таков античный Нарцисс, грешная душа, влекомая мирскими страстями), который, пребывая даже в таком никчемном безрадостном состоя-

нии, может внутренне возродиться, спастись, но только благодаря обращению к Богу и единению с другими людьми. «Утвердить чужое “я” – “ты еси” – это и есть та задача», которую необходимо разрешить каждому человеку, «чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное “идеалистическое” сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность»<sup>30</sup>.

Самобытное осмысление нарциссической проблематики мы находим и у А.А. Ахматовой. Отметим, что нарциссы в ее поэзии сопрягаются также с символикой брака. Сходные символические коннотации данного цветка обнаруживаются в Песни Песней, о чем было сказано выше. Упоминание нарциссов в этом значении обнаруживается в стихотворении «Ждала его напрасно много лет...» (1916): «Белые нарциссы на столе»<sup>31</sup>. Аналогично данный мотив использован в стихотворении «Если плещется лунная жуть» (1928). «И не бабочек брачный полет / Над грядой белоснежных нарциссов...»<sup>32</sup>.

Нарциссы здесь олицетворяют прелесть жизни, брачные узы, возрождение, великолепие истинной красоты. «Гряда белоснежных нарциссов» – не саван, а фата, брачное одеяние.

В стихотворении «Луна в зените» (1943) имплицированы эти аллюзии, как и отсылка к Книге пророка Исаии, функционально сходная с элиотовской. К героине возвращается «библейских нарциссов цветенье», воспринимаемое уже не как воскрешение в памяти отдельной личности, но пророческое видение, освещенное «незримым благословением»<sup>33</sup>.

Происходит разительное отмежевание от романтической и неоромантической (символистской) интерпретации нарциссической мотивики<sup>34</sup>, в рамках которой возникают мотивы эгоистического самолюбования, венчания со смертью, грезой (К. Бальмонт)<sup>35</sup>, томления по абсолютной Красоте, недостижимости желаний, трагического самодистанцирования, интровертированного, самодостаточного бытия. У Ахматовой же речь идет о тихой радости бытия, героине присуще благодное приятие жизни, ощущение полновесности, одухотворенности каждого мига. Цветущие в Раю нарциссы можно сравнить с неопалимой купиной.

Вечное цветение есть символ самой жизни, наполненной высшим смыслом, озаренной божественным светом и любовью (традиция, унаследованная от Данте), дающей силы человеку перетерпеть «суровое» время, выстоять духом и отрешиться от собственных страданий. Ситуация интимного переживания героини преобразуется в мифоподобную, универсальную ситуацию общечеловеческого бытия. Таким образом, текст Ахматовой обретает значительную смысловую глубину: конкретная историческая ситуация оборачивается вневременной и универсальной.

Как отмечалось ранее, нарциссы упоминаются в двух наиболее «поэтических» Книгах Ветхого Завета. Показательно также то, что Книга Исаии в Библии следует за Книгой Песен, тем самым развивая некоторые семантические линии предыдущей Книги, что также свидетельствует о целокупной системе взаимных поддержек и переключек в тексте Библии, об особом рода внутренней и внешней (порождающей новые лучи смысла уже в художественном творчестве) «аллюзивности» текста Священного Писания.

Таким образом, историческое развитие мотивной семантики предстает прежде всего «не как временная последовательность, а как живая эволюция, как внутренне, телеологически обоснованная преемственность»<sup>36</sup>. При этом в ходе исторической динамики смысловые границы не только разделяют, но и объединяют, обнаруживаются скорее схождения, а не расхождения. Между весьма разнящимися, порой антиномичными значениями, входящими в мотивный комплекс, устанавливается синергетическое взаимодействие. Мотив «расцветает», звучит в полную силу, подобно голосу, над которым распускаются крылья парящей птицы (А. Вивальди), и как бы «возрождается» при каждом вздумчивом прочтении произведения тонким и добросовестным читателем. Мотив исконно наполнен смысловой энергией и постоянно «насыщается», «метаморфозуется» при новом обращении к нему.

## Примечания

<sup>1</sup> Эллинские поэты. М., 1963. С. 88.

<sup>2</sup> Софокл. Трагедии. СПб., 2005. С. 116.

<sup>3</sup> Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 221–222.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. 3. С. 46.

<sup>6</sup> См.: Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 130.

<sup>7</sup> Там же. С. 137.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999. С. 283.

<sup>10</sup> Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с латинского С.В. Шервинского. М., 1983. С. 159. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы.

<sup>11</sup> См.: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981.

<sup>12</sup> Река, уподобленная змее в предыдущем стихотворении – Н. Л.

<sup>13</sup> *Marvell A.* The poems of Andrew Marvell. Harlow, 2007. P. 237.

<sup>14</sup> *Фрейденберг О.М.* Система литературного сюжета // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С. 228.

<sup>15</sup> Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 213–214.

<sup>16</sup> *Masen J.* Speculum Imaginum Veritatis Occultae. Köln, 1681.

<sup>17</sup> Подробнее см.: *Лаврова Н.Л.* Мотив божественного нарциссизма в литературе барокко // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12).

<sup>18</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz.* The Divine Narcissus // El Divino Narciso / Trans. P. Peters and R. Domeier. New Mexico, 1998.

<sup>19</sup> Комментарий к Книге Песней Соломона [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bible-center.ru/comments/lopukhin\\_ru/so/2;jsessionid=19rcal3qq2e9g](http://www.bible-center.ru/comments/lopukhin_ru/so/2;jsessionid=19rcal3qq2e9g).

<sup>20</sup> Толкование Песни Песней [Электронный ресурс]. URL: [http://pesn-pesnei.zachalo.ru/glava\\_2.html](http://pesn-pesnei.zachalo.ru/glava_2.html).

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 514.

<sup>23</sup> *Hamann J.G.* Christliche Bekenntnisse und Zeugnisse von J.G. Hamann. Münster, 1826. S. 235.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Краткие проповеди Ч. Сперджена [Электронный ресурс]. URL: <http://www.blagovestnik.org/archives/small/s01331-01335.htm>.

<sup>26</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 51.

<sup>27</sup> Термин, введенный в литературоведческий аппарат В.И. Тюпой (см. его работы: Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku.* Warszawa, 1992; Противостояние соцреализму // *Studia Litteraria Polono-Slavica.* 2. Warszawa, 1996; Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX в., Самара, 1998; Литература и ментальность. М., 2009, а также: *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 365) для обозначения широкой совокупности новаторских явлений в художественной культуре XX века, противостоящих авангардизму. Среди выдающихся выразителей эстетики неотрадиционализма в литературе можно назвать имена Т.С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, позднего Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского и многих других.

<sup>28</sup> *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 318.

<sup>29</sup> Цит. по: *Scofield M.* «T.S. Eliot: the poems». Cambridge, 1988. P. 44–45.

<sup>30</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 2004. С. 18.

<sup>31</sup> *Ахматова А.А.* Избранные стихотворения. М., 1952. С. 87.

<sup>32</sup> *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1984. С. 362.

<sup>33</sup> *Ахматова А.А.* Стихотворения. М., 1958. С. 53.

<sup>34</sup> См.: Дж. Китс «Я вышел на пригорок и застыл...», П.Б. Шелли «Мимоза» и др.

<sup>35</sup> См. стихотворения К.Д. Бальмонта «Цветы нарцисса», «Нарцисс и Эхо».

<sup>36</sup> Бахтин под маской. Вып. 5 (1). Статьи Круга Бахтина. М., 1996. С. 20.

## АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД У ЦЕЛАНА И ДЖАКОМЕТТИ

На примере австрийского поэта Пауля Целана и швейцарского скульптора Альберто Джакометти в статье демонстрируется, что апофатический метод негативной теологии является одной из плодотворных концепций и характерным методом послевоенного искусства.

*Ключевые слова:* апофатический, послевоенное искусство, философия языка, Альберто Джакометти, Пауль Целан.

В 1946 г. молодая австрийская писательница Ильзе Айхингер пишет манифест «Призыв к недоверию»<sup>1</sup>, в котором после всех злоупотреблений языком во время фашизма призывает к иному, осторожному, критичному и ограниченному использованию языка:

Вы не должны доверять ни Вашему брату, ни Америке, ни России, ни Богу. Вы должны не доверять самим себе. Ясности ваших намерений, глубине ваших мыслей, доброте ваших поступков! Мы должны перестать доверять нашей собственной правдивости! Не вибрирует ли в ней снова ложь? Нашему собственному голосу! Разве он не остекленел от черствости? Нашей собственной любви! Разве она не исполнена себялюбия? Нашей собственной чести! Разве она не надломлена высокомерием?

Этот манифест стал символом целого поколения творческой интеллигенции, для которых главным принципом послефашистского искусства явился поиск нового языка, нового типа высказывания, при котором прямое положительное высказывание стало более невозможным. Одна из возможностей решения этой задачи будет рас-



смотрена в данной статье на примере австрийского поэта Пауля Целана и швейцарского скульптора Альберто Джакометти, которые, хотя и творили в разных видах искусства и в разных странах, все же, как нам представляется, шли похожими путями.

К методу Целана в литературоведении, как известно, имеется множество подходов, с разной степенью приближения описывающих черты его поэтики. О нем много писали в связи с «герметической лирикой»<sup>2</sup>, мистикой<sup>3</sup>, молчанием<sup>4</sup>, отрицанием<sup>5</sup>. В данной статье будет предпринята попытка ввести понятие «апофатический метод», что, как нам кажется, вбирает в себя все вышеуказанные аспекты и открывает новые возможности соединения филологического и теологического анализа.

Апофатический метод – это представление непредставимого через отрицание, что одновременно подразумевает недостаточность средств выражения. Это метод, применяемый в негативной теологии для описания Бога. «Апофатику» надо понимать в том же смысле, в каком понимал ее Дионисий Ареопагит, который говорил о двух путях Богопознания – катафатическом и апофатическом. Первый путь – отнесение к Богу некоторых положительных определений, наделение Его кажущимися нам подобающими Ему предикатами, вроде «Всемогущий», «Вездесущий», «Благой» и так далее. Второй путь, интересующий нас, – «осознание всех относимых к Богу предикатов как неточных или ложных и их последовательное отбрасывание с целью получения все более полного ответа на вопрос “Что Бог не есть?” и погружения в конце концов в “Божественный мрак”, из которого затем таинственным образом выступит подлинный образ Бога, невыразимый в человеческом языке. Апофатический метод, по Дионисию, гораздо выше катафатического. Только эта интеллектуальная аскеза может открыть нам Истину»<sup>6</sup>.

«Принято думать, что апофатика есть гносеология специально богословская, и к научному познанию она неприменима. Это большое заблуждение. Уже при самом возникновении европейской науки один из ее отцов-основателей, Френсис Бэкон, провозгласил апофатический метод главным научным инструментом, призывая ученых сосредоточивать внимание не на тех фактах, которые подтверждают их теории, а на тех, которые с ними несовместимы»<sup>7</sup>. Таким образом, апофатику можно найти и в логическом позитивизме Витгенштейна, и в философии Ясперса. «Апофатизм – это символ неизрекаемой тайны бытия»<sup>8</sup>.

Апофатический метод – это также попытка выйти за свои пределы: в трансцендентальном плане за пределы описания к мистическому переживанию Бога. В языковом – за границы языка.

Выбирая этот метод в качестве основного, мы подразумеваем осветить два основных аспекта в творчестве Пауля Целана и Альберто Джакометти: 1) трансцендентальный и 2) материальный, то есть способ обращения с материалом. В случае Целана с языком, в случае Джакометти с гипсом и бронзой. В результате будет обосновано, что апофатический метод является наиболее характерным для послевоенного искусства.

## 1. Трансцендентальный аспект

«Поэзия была вначале ничем иным, как скрытой теологией и сообщала о Божественных вещах»<sup>9</sup>, – начинает Мартин Опиц свою знаменитую «Книгу о немецкой поэтике» в самый разгар событий Тридцатилетней войны. В тот самый момент, когда по всей Европе царит разруха и хаос войны, Опиц совершает реформу немецкого языка, стараясь выстроить метрическую систему по образцам эпохи Возрождения, возвысив язык поэзии над обыденной речью и обогатив его всеми особенностями риторического искусства. Через триста лет в той же ситуации послевоенной разрухи к поэзии как «скрытой теологии» обращается Пауль Целан. И он, так же как в свое время Опиц, ищет новый язык, но уже не в барочной риторической полновесности, а, наоборот, в «изначальной грации», хрупкости слова вплоть до его полного растворения. Скрытую теологию Целана «нужно принимать как теологически оправданное, необходимое, а значит, неустранимое своеобразие самого текста. Поэтому перевод в предполагаемый ясный текст никак не мог бы разъяснить и сделать понятными по природе своей неясные поэтические произведения, а скорее, переведет их неверно и лишь еще более затемнит их собственную ясность. Их скрытость и одновременно эта ясность обуславливают друг друга, поэтому экзегетическая попытка прийти к подобающему пониманию должна исходить из того, чтобы выявить скрытое, при этом не посягая на него»<sup>10</sup>, – пишет Альберт Шене. Зигберт Правер называет Целана богоискателем, «который не нашел Бога, и все же не может перестать его искать в надежде вызвать ответ в бессмысленности и пустоте»<sup>11</sup>.

Георг-Михаэль Шульц отмечает парадокс как основной творческий метод Целана: «Парадокс содержит момент языкового скепсиса, так как указывает на разницу между говорением и предметом и претендует на то, чтобы сообщать “истину” там, где предмет противится прямому высказыванию»<sup>12</sup>. Что это как не апофатическое высказывание?

В этот целановский парадокс вписывается также и еврейская тема – попытка объединения идеи Всеединого с библейским запре-

том названия и изображения Бога, то есть глубоко еврейская идея (например, одна из интерпретаций «Псалма»).

Однако Целан говорит апофатически не только о Боге, что вполне укладывается в традицию, но применяет этот же метод, говоря о Холокосте, тем самым придавая этой трагедии трансцендентальный, мистический смысл (например, «Фуга смерти»). Тем самым апофатический метод у Целана позволяет объединить древнюю еврейскую мистическую традицию с новым мироощущением, выразителем которого стал Адорно с его идеей невозможности поэзии после Аушвица.

Еврейская мистика учит, что исток Бога можно найти только через Ничто. Совершенно конкретно это видно на примере Иерусалима – мессианского символа мира в городе, в котором мира никогда не было. Эта суть еврейской мистики была очень близка Целану<sup>13</sup>. («Псалом»: «Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / Niemand bespricht unseren Staub. / Niemand. / Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühn. / Dir / Entgegen».)

То же апофатическое видение трансцендентального мы находим и у Джакометти. По словам Сартра, «познав относительность, он нашел абсолютное». Его пластики можно наблюдать только на расстоянии. В них есть все, кроме материала. Джакометти нашел способ победить пространство – через дистанцию. Его фигуры всегда остаются недосягаемы, недостижимы, мы никогда не приближаемся к ним. «В них нет ничего, кроме надежды. В этих телах ровно столько материи, сколько необходимо для провозвестия»<sup>14</sup>. Это видение не внешнее, но внутреннее, психологическое. То же у Целана. «Решающий шаг для понимания поэзии Целана – осознание того, что он описывает не реальный мир и не происходившие в нем события, а внутреннее пространство памяти (индивидуальной или общечеловеческой) – пространство, которое для него не менее, если не более реально»<sup>15</sup>.

Внешне он использует слово, как Джакометти гипс, но оно у него так же воздушно и дистанцировано, отсюда и герметизм его лирики. Она закрыта для понимания, к ней нет приближения. Она – на дистанции.

«С фигурами Джакометти как будто что-то случилось: то ли они вышли из кривого зеркала, то ли из источника вечной молодости или же из концлагеря? В первый момент нам кажется, что мы имеем дело с истощенными мучениками из Бухенвальда. Но в следующее мгновение мы уже думаем иначе: эти хрупкие, растворенные фигуры поднимаются в небо, в каждом из них мы переживаем Вознесение, ускользание. Они танцуют, они сами танцы, созданные из того же невесомого материала, что и преобразенные тела, о которых нам было

проповедано. И пока мы наблюдаем за этим мистическим взлетом, изможденные тела расцветают и перед нами предстают только цветы земли»<sup>16</sup>. И как здесь не вспомнить слова Джакометти о том, что в скульптуре в наибольшей степени из всех изобразительных искусств сохранилось божественное, она своего рода «двойник» Бога!

## 2. Способ обращения с материалом

Еще один аспект апофатического богословия – это демонстрация глубокой пропасти, пролегающей между описывающим и тем, что описывается.

Для Целана языковая апофатичность выражается в изначальной недостаточности языковых средств, несоответствии языка той ситуации трансцендентального страдания, то есть Холокоста, о которой говорится, принципиальный разговор об этой трагедии на языке палачей, особая скупость выразительных средств, постоянное иссякание и умолкание речи (например, «Бременская речь»: «<...> Он, этот язык, единственный, не был утрачен, невзирая ни на что. Ему выпало пройти сквозь собственную безответность, сквозь страшное онемение, сквозь тысячекратную крошечность смертоносных речей. Он прошел насквозь и не нашлось у него ни слова для того, что вершилось. Но он сквозь это прошел. Прошел и вышел на свет, “обогащенный”, правда, всем, что было. Я пытался на этом языке в те и в последующие годы писать стихи <...>»).

Как для Целана, так и Джакометти характерен принцип использования материала, при котором материал сам себя разрушает, больше не имеет опоры в себе самом. Целан берет слово, которое должно раствориться в молчании и избавиться от самого себя. Использует циклическую структуру, создавая некое замкнутое пространство – пространство молчания. То же делает Джакометти: использует самое материальное из всех искусств, чтобы избавиться от материала. Его вытянутые, почти бестелесные фигуры создают ощущение совершенной хрупкости бытия. «Пластика никогда не является объектом, она ставит вопрос, является вопросом, ответом»<sup>17</sup>.

С 1945 г., по свидетельству самого Джакометти, меняется его отношение к пространству. Его фигуры сами собой сужаются и удлиняются, их пропорции в пространстве резко меняются. Соотношение пространства и объекта – основная проблема, занимавшая Джакометти всю жизнь. От конструкций, расположенных в пространстве, характерных для кубизма, послевоенный Джакометти приходит к выводу об отсутствии каких-либо конструкций, иначе, отсутствии консистенции. Нет застывшей массы, объекта, есть лишь движение.

То же касается и пространства. От идеи об отсутствии пространства Джакометти приходит к иному, «безграничному пространству», не тому, в котором объект находится или которое он занимает.

«Головы, фигуры являются ничем иным как беспрестанным внутренним и внешним движением, они постоянно по-новому группируются, у них нет никакой реальной консистенции – это их прозрачная сторона. Это не кубики, не цилиндры, не шары, не треугольники. Они являются одной общей движущейся массой, [жестами], одной меняющейся и недостижимой формой. И кроме того, они будто привязаны к одной определенной внутренней точке, которая смотрит на нас сквозь глаза и которая, кажется, и есть их основная реальность. Неизмеримая реальность в безграничном пространстве – совсем ином, нежели то, в котором находится передо мной чашка или того, которое чашка занимает»<sup>18</sup>.

Джакометти не дает ответа на вопрос о том, что это за пространство. Не будем давать его и мы, достаточно того, что оно не является «объектным» и «объективным» пространством.

Джакометти признается, что с 1945 г. изменилась реальность, ушла стабильность, а вместе с ней изменился и его взгляд. «Я вижу движение как последовательность состояний покоя»<sup>19</sup>. Как говорит Джакометти, 1945 г. стал для него поворотным<sup>20</sup>. До этого момента у него было «фотографическое» видение действительности, казалось, что фотография отображает реальность. После 1945 г. «объективная» реальность вдруг распалась, а на ее место пришло отчаяние, неспособность отобразить реальность такой, какова она на самом деле. Реальность перестала быть равной самой себе. Она ушла в память. (Еще раз вспомним «пространство памяти» Целана.) Единственное, что еще можно делать, – это изображать невозможность изображения действительности. Но что это как не апофатический подход? Чем больше Джакометти, по его словам, пытался создать фигуры в «реальную величину», тем скорее они уменьшались в процессе работы и становились крошечными. Когда же он сознательно принял решение не позволять им уменьшаться в размерах, они стали вытягиваться в длину. После войны все крошечные фигуры вдруг стали тянуться на недостижимую высоту, что характерно для послевоенной антропологии – от реального человека осталось одно лишь стремление ввысь. А от его телесной цельности – лишь разрозненные части тела – «пепельные твои волосы, Суламифь» («Фуга смерти», Целан) либо бесконечные ноги и головы, как у Джакометти.

Чтобы творить, вернуться к изначальной реальности, необходимо отбросить все конвенции, все знания, то есть необходимо вернуться к самому началу.

Сартр видел в работах Джакометти выражение эфемерного и преходящего всего материального бытия<sup>21</sup>. «Он переместился в самое начало мира. Он глумится над культурой и не верит в прогресс. Он выбрал для себя невесомый материал, наиболее эластичный, преходящий и одухотворенный, какой только может быть – гипс... Никакой другой материал не является столь невечным, хрупким и потому близким к человеку. Материал Джакометти, эта странная пыль, которая постепенно покрывает все его ателье, оседает у него под ногтями и в глубоких складках лица, – это пыль пространства»<sup>22</sup>.

Знаменитое стихотворение Целана «Говори и ты» можно рассматривать как поэтическую иллюстрацию к скульптурным попыткам Джакометти:

Говори и ты,  
Говори, как последний,  
Скажи свое слово.

Говори –  
Нет не отделяй от Да,  
Придай слову своему смысл:  
Дай ему тень.

Дай ему вдоволь тени,  
Дай ему столько,  
Сколько ты знаешь вокруг тебя поделено  
Меж полночью, полднем и полночью.

Оглянись вокруг:  
Смотри, как оживает все –  
В смерти! Оживает!  
Правдиво слово того, кто говорит тенями.  
Но вот место, где ты стоишь, уменьшается:

Куда теперь, оголенный тенями, куда?  
Поднимайся. Наощупь, ввысь.  
Ты истончишься, неузнаваем станешь, тонок!  
Тонок ты, нить, по которой она, звезда, хочет спуститься,  
Чтобы внизу плыть, внизу,  
Где она видит себя мерцающей: в течении  
Зыбучих слов<sup>23</sup>.  
(пер. Марка Белорусца)

«Говори, как последний», следуя логике апофатического метода, напоминает нам того, кто был Первым: «В начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Богом» (Ин. 1:1). Именно следуя этой

логике, слово последнего может быть только тенью. В то же время слово, отбрасывающее тень, это слово-статуя, слово-объект, телесное слово. Однако, будучи тенью, оно теряет свою объектность и телесность, как и тот, кто говорит тенями. На предположение о том, что религиозные события можно рисовать, но перед ними нельзя преклоняться, молиться можно только статуям, Джакометти отвечает: «Даже сегодня я думаю, что скульптура является для многих людей близким к божественному объектом, которому поклоняются, которого боятся и который на самом деле становится неким “Double”»<sup>24</sup> Что такое этот “Double” как не тень Божества, телесная тень духовного, то есть апофатическое его изображение? С целановским Ты происходит то же, что происходит с фигурами Джакометти – он уменьшается (schumpft – слово Джакометти), истончается и тянется ввысь, превращаясь тем самым в абсолютное движение, идею, жест. К нему точно так же можно отнести слова Каролы Гидион-Велькер, сказанные о Джакометти, что он изображает «человеческую фигуру в наивысшей сублимации», «именно к нему относятся визионерские слова Рембо: “настоящая жизнь – та, которая отсутствует”»<sup>25</sup>. Но и этот жест еще не конец. Звезда отражается в зыбучих водах слов, возвращая тем самым все к изначальной мировой гармонии, к той ночи и водам, из которых началось все Творение. Круг замыкается, и Последний, растворившись в ночи, снова становится Первым, Да не отделяется от Нет.

«Каким образом снова вернуться к тому состоянию изначальной грации, возобновление которого станет последней, то есть, вероятно, наисовершеннейшей главой истории мира?»<sup>26</sup> – этот вопрос в равной мере разделяли Целан и Джакометти.

Еще одна важная особенность апофатического метода, делающая его необыкновенно актуальным для искусства XX в. – это заложенная в нем потребность соучастия в качестве зрителя – читателя. Здесь двойное движение: с одной стороны, герметичность и дистанция, с другой – потребность ее преодоления, обращенность к другому. Жан-Поль Сартр отметил, что у Джакометти изображено не только одиночество индивидуума в огромном пространстве, но создана также сознательная дистанция между фигурой и зрителем и что любые шаги к сближению или же попытки прикосновения могут привести только к разрушению ее жизни в пространстве и единства формы<sup>27</sup>. Однако за этой сознательной дистанцией скрывается абсолютная потребность в зрителе и крик ему навстречу.

Постоянный поиск Джакометти и Целаном абсолюта и невозможность найти его – это попытка найти «другого», это движение вовне, к Тому, кто «делает невозможное возможным» и придает завершенность незавершенному.

<sup>1</sup> *Aichinger I.* Aufruf zum Misstrauen // *Der Plan* 1 (1946). Heft 7. S. 588–589.

<sup>2</sup> См. работы Amy Colin, Klaus Weissenberger, Bernd Witte, Thomas Sparr.

<sup>3</sup> См. работы Joachim Schulze, Klaus Weissenberger, Otto Poeggeler.

<sup>4</sup> См. работы Annakatty Vollamangalam, Otto Lorenz, Jacob Steiner.

<sup>5</sup> См. работы Georg-Michael Schulz, Margrit Schaeerer.

<sup>6</sup> *Тростников В.Н.* Апофатика – основной метод науки XXI века. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/apophatika.htm>.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Адо П.* Духовные упражнения и античная философия / Пер. с фр. при участии В.А. Воробьева. М.; СПб: Стенной ветер; Коло, 2005. С. 215–226.

<sup>9</sup> Buch von der deutschen Poeterey. Breslau, 1624. Цит. по: «Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / und vntrricht von Göttlichen sachen». – *Opitz M.* Buch von der Deutschen Poeterey. Tübingen, 1963. S. 7.

<sup>10</sup> ...als eine ihrerseits theologisch begründbare, notwendige, also unaufhebbare Eigenart des Textes selber hinnehmen. Die Übersetzung einen vermeintlichen Klartext könnte solche genuin dunklen Dichtwerke deshalb keineswegs erhellen und verständlich machen, würde sie vielmehr nur verfehlen und die ihnen eigene Klarheit trüben. Ihre Dunkelheit und diese Klarheit bedingen einander, so dass sich die exegetische Bemähung um ein angemessenes Verständnis darauf richten müsste, das Verborgene aufzuweisen, ohne seine Verborgene anzutasten» (*Schöne A.* Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans «Einem, der vor der Tür stand». Göttingen, 2000. S. 12).

<sup>11</sup> «...der Gott nicht gefunden hat, aber nicht ablassen kann, in Hoffnung auf eine Antwort in die Bedeutungslosigkeit und Leere hineinzurufen» (*Prawer S.* Über Paul Celan. S. 158).

<sup>12</sup> «Das Paradoxon enthält ein Moment von Sprachskepsis, indem es auf die Differenz von Sprechen und Gegenstand hinweist und den Anspruch erhebt, “Wahrheit” dort zu vermitteln, wo ein Gegenstand sich der geradelinigen Aussprechbarkeit entzieht» (*Schulz G.-M.* Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen, 1977. S. 159).

<sup>13</sup> Zu Dir hin. Über mystische Lebenserfahrung. Von Meister Eckhart bis Paul Celan. Frankfurt a/M., 1987. S. 301.

<sup>14</sup> «Es ist nichts als eine Hoffnung; diese Körper haben nur soviel Maretie, als es bedarf um zu verheissen» (*Sartre J.-P.* Figures aus dem Staub des Raumes // *Texte und Zeichen.* Eine Literarische Zeitschrift. 2 (1956). S. 185).

<sup>15</sup> Цитата из неопубликованной статьи Т. Баскаковой «Пауль Целан».

<sup>16</sup> «Den Gestalten Giacomettis ist etwas widerfahren: kommen sie aus einem Hohlspiegel, aus einem Jungbrunnen oder aus einem Straflager? Auf den ersten Blick glauben wir es mit den ausgemergelten Märtyrern von Buchenwald zu tun zu haben. Doch im nächsten Augenblick ändern wir unsere Meinung: diese zarten, gelösten Gestalten steigen den Himmel, in jeder von ihnen erleben wir eine Himmelfahrt, eine Entrückung; sie tanzen, sie sind Tänze, sie sind geschaffen aus dem gleichen, schwere-



losen Stoff wie jene verklärten Leiber, die man uns verheisst. Und noch während wir diesen mystischen Aufschwung betrachten, blühen diese abgezehrten Leiber auf, und wir haben nur noch Blumen dieser Erde vor uns» (Ibid. S. 189).

<sup>17</sup> «Eine Plastik ist kein Objekt, sie ist eine Fragestellung, eine Frage, eine Antwort» (Giacometti A. Gestern, Flugsand. Zürich, 2006. S. 120).

<sup>18</sup> «Köpfe, Personen sind nichts als fortwährende innere und äussere Bewegung, setzen sich ununterbrochen neu zusammen, haben keine wirkliche Konsistenz – ihre transparente Seite. Sie sind weder Würfel noch Zylinder, noch Kugeln noch Dreiecke. Sie sind eine in Bewegung befindliche Masse, [Gebärden], eine sich verändernde und nie ganz greifbare Form. Und ausserdem sind sie wie an einem inneren Punkt gebunden, der uns durch die Augen hindurch anblickt und der ihre Wirklichkeit zu sein scheint, eine nicht messbare Wirklichkeit in einem grenzlosen Raum, der scheinbar ein anderer ist als der, in dem sich die Tasse vor mir befindet oder den diese Tasse erzeugt» (Ibid. S. 213).

<sup>19</sup> «Ich erlebe die Bewegung als eine Abfolge von Stillständen» (Ibid. S. 259).

<sup>20</sup> Ibid. S. 278.

<sup>21</sup> Sartre J.-P. Op. cit. S. 177–191.

<sup>22</sup> «Er versetzt sich an den Anbeginn der Welt. Er spottet der Kultur und glaubt nicht an den Fortschritt. Er hat sich ein gewichtloses Material ausgesucht, das dehnbarste, vergänglichste und geistegste, das es gibt: den Gips. ..Nie war ein Material weniger ewig, zerbrechlicher, menschenähnlicher. Das Material Goacomettis, dieser seltsame Staub, der allmählich sein ganzes Atelier überzieht, der unter seine Nägel und in die tiefen Falten seines Gesichts dringt, ist der Staub des Raums» (Ibid. S. 180).

<sup>23</sup> Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 2008. С. 71. Оригинал: Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch. // Sprich – / Doch scheidet das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm den Schatten. // Gib ihm Schatten genug, / Gib ihm so viel, / als du um dich verteilt weißt zwischen / Mitternacht und Mittag und Mitternacht. // Blicke umher: / sieh, wie's lebendig wird rings – / Beim Tode! Lebendig! / Wahr spricht, wer Schatten spricht. // Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst: / Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin? / Steige. Taste empor. / Dünnere wirst du, unkenntlicher, feiner! / Feiner: ein Faden, / an dem er herabwill, der Stern: / um unten zu schwimmen, unten, / wo er sich schimmern sieht: in der Dünung / wandernder Worte.

<sup>24</sup> «Selbst heute denke ich, dass eine Skulptur für viele Leute ein dem Göttlichen verwandter Gegenstand ist, den man anbetet, den man fürchtet und der tatsächlich zu einem "Double" wird» (Giacometti A. Op. cit. S. 233).

<sup>25</sup> «Die Menschliche Figur in höchster Sublimierung». «Für ihn gilt das visionäre Wort Rimbauds: "La vraie vie est absente"» (Giedion-Welcker C. Schriften 1926–1971. Köln, 1973. S. 404).

<sup>26</sup> Целан П. Эдгар Жере, или сон о снах // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 2008. С. 338.

<sup>27</sup> Einleitung zum Katalog der Giacometti-Ausstellung bei Pierre Matisse. N. Y., 1947. S. 408.

## «ДНЕВНИК» МИРЧИ ЭЛИАДЕ: ПРОСВЕЧИВАЮЩИЙ АВТОПОРТРЕТ

Статья посвящена проблеме автопортрета в литературных дневниках. Материалом служит «Дневник» Мирчи Элиаде, всемирно известного румынского ученого и писателя. Особое внимание уделяется анализу автоописания, приводящего к созданию полиперспективного автопортрета diarиста.

*Ключевые слова:* М. Элиаде, дневник, автопортрет, исповедь, автомифологизация, Ф.М. Достоевский.

Картина литературы XX в. была бы неполной без включения в ее контекст мемуаров. Среди мемуаров особое место занимают дневники – «периодически пополняемые тексты, состоящие из фрагментов с указанной датой для каждой записи»<sup>1</sup>.

Дневники всегда вызывают широкий интерес у публики и исследователей<sup>2</sup>, что понятно. В статье «Биография – живое лицо» Ю.М. Лотман пишет: «За читательским интересом к биографии всегда стоит потребность увидеть <...> человеческую личность»<sup>3</sup>. И дневник действительно способен удовлетворить эту потребность, так как является самым естественным способом самовыражения, субъективного представления о себе, создания «образа Я», то есть, в конце концов, собственного индивидуального мифа (ср. *свою песню* в архаичных культурах).

В этом ракурсе мы рассматриваем «Дневник» Мирчи Элиаде (1907–1986 гг.) – всемирно признанного румынского ученого, менее известного как писатель. Как заметил Вяч. Вс. Иванов в предисловии к одному из первых изданий художественной прозы Элиаде на русском языке, сборнику «Гадальщик на камешках»<sup>4</sup>, «пришла пора <...> прочитать Мирчу Элиаде – и как ученого, и как художника слова»<sup>5</sup>.

В творческом наследии Элиаде его «Дневник» («Jurnal») <sup>6</sup> занимает совершенно особое место.

«Дневник» является самой объемной из более сотни книг, принадлежащих перу М. Элиаде, и самой «долгой». Начатый в Португалии, продолженный во Франции, затем в Америке, «Дневник» на протяжении долгих лет (1941–1985 гг.) был для автора «самым личным» произведением (*cel mai personal*) (2 сентября 1947 г.) <sup>7</sup>. Такое особое отношение определялось и тем, что *Дневник* с первой до последней записи велся на румынском языке, являясь средством противостояния утрате родного языка, этой, по выражению Элиаде, «неизбежной драме эмигрантов» (4 января 1953 г.) [Jurnal I, P. 243].

Путь «Дневника» к читателю был долог. Сначала появились выборочные публикации в переводе на французский <sup>8</sup>, английский <sup>9</sup> и другие языки. Эти книги, хотя и способствовали в значительной мере известности Элиаде как диариста, давали лишь самое общее и притом фрагментарное впечатление о «Дневнике». Более полную картину предоставило двухтомное издание «Дневника» на родине автора в 1993 г.: первый том – 1941–1969 гг., второй – 1970–1985 гг. «Дневник», особенно его португальская часть, вызвал огромный интерес у публики и литературной критики и способствовал решению издателей опубликовать полный текст португальского периода; он вышел в свет совсем недавно, в 2006 г., под названием «Jurnalul Portugalhez» – «Португальский дневник».

«Дневник» поражает необыкновенным богатством материала. Это связано с его временной протяженностью (он велся более чем 40 лет), но, конечно, в большей степени с универсальностью, симфоничностью личности Элиаде.

Любой диарист, создавая дневник, запечатлевает в нем свой образ, то есть отражает себя в «собственном зеркале», даже не ставя это специальной целью (так в летописи, которой, по сути, является любой дневник, начинает просвечивать портрет летописца). Но в «Дневнике» Элиаде самописание интенционально: под микроскоп беспощадного ума помещена собственная личность.

Дневник раскрывает «различные регистры» личности Элиаде: то (и может быть, прежде всего) психолога-аналитика, пытающегося познать сущность собственного я; то художника, жаждущего понять природу своего таланта; то летописца, попавшего в жернова социально-политических переломов своей эпохи и ведущего репортаж о событиях, происходящих на его глазах.

Такая «самонаправленность» дневникового текста не раз имела место в литературе XX в.; в связи с Элиаде упомянем дневники Василия Васильевича Розанова, писателя, «эгоцентризм которого

приводил читающую публику в оторопь»<sup>10</sup>. Диаристы, принадлежащие к «породе “излагателя вечно себя”»<sup>11</sup>, а такими были и Розанов, и Элиаде, оставляют дневники в первую очередь автопортретные. Опыт, подобный тому, что предпринят в данной статье, то есть составление портрета диариста по его дневникам, был недавно предпринят В.Г. Сукачем в статье «Auto-портрет Розанова»<sup>12</sup>. В нашей статье обращение к розановским текстам вызвано поразительными переключками в дневниках Розанова и Элиаде, совпадением «взгляда на себя со стороны» – при дистанции во времени (почти 50 лет), в пространстве, в культурной традиции.

«Изложение себя» может принимать различные формы: самая очевидная – когда художник выступает как исследователь, комментатор своей личности, приписывая себе те или иные качества и пошутки. Вот пример таких автохарактеристик у Элиаде:

Я сверх меры созерцателен. Мне нравится исследовать диалектику идей или значение символов <...> Антилиричен. Обожаю все стабильное, широкие горизонты <...> мне нравится игра, неожиданность – и ничего из того, что стонет, кровоточит, привязывает к себе (14 января 1943 г.)<sup>13</sup>;

<...> основная характеристика моей личности – это полное отсутствие амбиций (16 апреля 1945 г.) [ЖР, Р. 357]. – Ср. у Розанова: «Никакого интереса к реализации себя, отсутствие всякой внешней энергии, “воли к бытию”. Я – самый нереализующийся человек» (Уед., 235)<sup>14</sup>;

Бог дал мне бескрайнее терпение и устойчивость перед лицом людских испытаний (21 января 1952 г.) [Jurnal I, Р. 213].

Такая форма напрямую связана с неотъемлемым свойством автобиографического текста – исповедальностью. Об исповедальном слове в автобиографии писал М.М.Бахтин, замечая, что именно оно и отличает ее от биографии<sup>15</sup>. Эта же идея о присущем мемуарам и, в частности, дневнику исповедальном тоне звучит и у Л.М. Баткина; основания он видит в сильном авторском начале и праве на прямое выражение авторской позиции, ибо исповедь, как и дневник, является собой «тотальный, целостный мир, в котором индивид <...> смел сказать “я”»<sup>16</sup>.

При этом стоит помнить, что исповедальность органичным образом сочетается с процессом автомифотворчества: в дневнике как жанре «существуют две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, стремление к исповедальности, где непосредственно осуществляется процесс самопознания, сопровождаемый порой анализом собственных воззрений на человека, природу, общество в целом; с другой – к автомифологизации, когда автор вольно или невольно идеализирует себя (в позитиве или негативе), отбирая лишь опреде-

ленные факты для воспроизведения и, таким образом, создает миф о себе»<sup>17</sup>.

Итак, авторефлексия в «Дневнике» Элиаде выражается в первую очередь в описании/анализе собственной личности; и текст «самоизложения» – сплав исповедальности и автомифологизации:

Разнообразные демоны <...> терзают меня <...> (22 февраля 1942 г.) [JP, P. 116];

Я спрашиваю себя, не истощена ли моя творческая сила столькими *излишествами* [курсив мой. – А. Р.] (16 мая 1942 г.) [JP, P. 121];

Никто не может вообразить себе то количество таланта, воли и просто физической энергии, ежедневно забираемое у меня борьбой с самим собой и моими *демонами* [курсив мой. – А. Р.] (июнь 1943 г.) [JP, P. 199];

Мое одиночество – это непрерывное приглашение к греху, к сумасшествию, к авантюре (24 августа 1943 г.) [JP, P. 210];

<...> я был и остался аморальным <...> (15 апреля 1945 г.) [JP, P. 354]. – Ср. у Розанова: «Я – свинья и бреду, куда нравится, без всякого согласования с нравственностью, разумом или “если бы кому-нибудь понравилось”» (Сах., 221–222)<sup>18</sup>;

<...> искушения всегда усложняли мою жизнь! (5 октября 1970 г.) [Jurnal II, P. 35].

«Демоны», «излишества», «искушения». Были ли эти проблемы реальными, или это лишь часть «мифа о себе»? Элиаде, кажется, сам ощущает трудность отделения одного от другого:

Я понимаю, как неправ был по отношению к себе самому, <...> стараясь быть *очень искренним* [курсив мой. – А. Р.] <...>, а ничто не является таким относительным, как искренность: она – лишь угол зрения, искажающая перспектива (*o perspectivă deformantă*) (14 октября 1975 г.) [Jurnal II, P. 214].

Имевшая место в реальности или в воображаемом мире – так или иначе, эта борьба помещена в метафорическое пространство, в контекст оппозиции *верх/низ*: «Постоянно взбираясь наверх по краю пропасти, не нужно ничего бояться, не нужно отчаиваться, даже падая. Подобные падения являются частью величия моей судьбы. Периоды бесплодности и бездеятельности вызваны избытком, полнотой и возбуждением эпох творчества. Грехопадение и временное помрачение компенсируется заранее творческими взлетами, которые потом их и вызывают» (сентябрь 1952 г.) [Jurnal I, P. 234]. – Ср. у Розанова: «Мои ошибки так же священны – как и мои правды, п. ч. текут из действительности, а действительность священна» (Сах., 178).

Элиаде не озабочен ни доказательностью, ни последовательностью своих утверждений (ср. с Розановым, который поразил читателей способностью « <...> не надеть на себя системы, схемы» – и это «в 20-м веке, где все ходят одетые в систему, в последовательность, в доказательность»<sup>19</sup>):

С каким интересом, с каким восторгом я их [свои романы] перечитал! <...> Никогда у меня не было такого ясного чувства, что я – крупный писатель (26 января 1943 г.) [JR, P. 175] (ср. у Розанова: «Есть ли я “великий писатель?” Да» (Сах., 224–226)).

И через полгода:

<...> я не сделал *почти ничего* [курсив мой. – А. Р.], <...> не сказал ничего существенного (15 июля 1943 г.) [JR, P. 205].

Хотя Элиаде полагал себя личностью *исключительной* («<...> в моем разуме и душе бушевали страсти, которые редко встречаются в одном человеке. Не думаю, что вскоре родится человек, который был бы настолько увлечен энтомологией и санскритом, химией и португальской поэзией, Бальзаком и шаманизмом; человек, которому удалось бы реализовать себя и в науке, и в литературе» (14 ноября 1961 г.) [Jurnal I, P. 411]), в целом в «Дневнике» Элиаде-автопортретисту свойственно экстраполировать *свои* черты на собратьев по литературе, или на свое поколение, или, наконец, на *человечество в целом* (ср. у Розанова: «Я <...> похож на воду, синюю и грязную в корыте, в котором прачка стирала белье. Вот и во мне Бог “стирал белье” с целого мира» (Сах., 34)).

Поведение человека в разных обществах и в разные исторические периоды моделируется некими универсалиями. Так, борьба с плотскими соблазнами (классический монашеский прием самоистязания для борьбы с естественным началом – «хлестал себя мокрой веревкой по спине, чтобы очистить мысли, ибо верю, что основное в жизни – это *воля* [курсив М. Э.]») свойственна, по мнению автора, духу межвоенного поколения (*generația interbelică*) (15 апреля 1945 г.) [JR, P. 354]. Говоря о «полярности всех инстинктов» как о *своем* свойстве («<...> аскетичность и оргия, независимость и жажда коллектива, творчество и интеллектуальная деградация»; – ср. у Розанова: «Какая-то смесь бала и похорон в душе – вечно во мне» (Сах., 27); «Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти» (Уед., 193–194)), Элиаде приходит к понятию бинарных оппозиций: «Двойственность и полярность находят подтверждение в любой культуре, в любом человеческом существе» (14 ноября 1942 г.) [JR, P. 151].

Автопортрет просвечивает и в размышлениях Элиаде о литературе (или имеет своим источником литературу). На страницах «Дневника» неоднократно возникает тема природы литературы и ее функций в обществе: одной из основных Элиаде считает гносеологическую: «Литературное произведение представляет собой инструмент познания» (19 ноября 1977 г.) [Jurnal II, P. 293], в том числе и самопознания (*автогносеологии*). Частым приемом Элиаде является сравнение себя с героями литературных произведений, причем, что весьма примечательно, с героями собственных произведений (ср. у Розанова: «Вся личность и вся жизнь превращена в литературу» (Мим. 1915, 91))<sup>20</sup>. При этом речь не идет об отражении в героях личности автора, что в принципе стало общим местом – автор, напротив, ищет (и находит) в себе черты персонажей своих романов, как бы «переворачивая» причинно-следственные связи:

Я <...> похож на доктора [героя его повести *Изабель и воды дьявола*]; в юности я так же жаждал «абсолюта» <...> Но я не похож на него в следующем: я никогда не верил в дьявола, никогда не испытывал искушения злом <...> (15 апреля 1945 г.) [JP, P. 354];

<...> в то время я так же, как Павел [герой романа М. Элиаде *Возращение из рая*], разрывался между двумя женщинами (8 января 1975 г.) [Jurnal II, P. 190].

Это дистанцирование себя как автора от собственного произведения, признание за ним независимости существования и, как результат, «обратного влияния» в высшей степени примечательно. Оно соотносится с творческой манерой Элиаде, для которого самооценка требует взгляда на себя со стороны. В отношении собственного *литературного творчества* он бывает почти вызывающе нескромен:

<...> мои романы – это единственное, что будут читать спустя сто лет из всей литературы 1925–1940-х годов (26 января 1943 г.) [JP, P. 175];

Я осознаю, что со времен Эминеску румынский край не видел личности настолько сложной, сильной и одаренной [речь идет об авторе] (15 июля 1943 г.) [JP, P. 205].

С годами уверенность в масштабе своего литературного дарования не убывает:

Пока существует румынский язык, люди будут читать *Майтрейи* [роман М. Элиаде] (9 февраля 1952 г.) [Jurnal I, P. 213]. – Ср. у Розанова: « – Буду ли я читаем? Я думаю, – вечно» (Мим. 1915, 63).

Такая восторженность, которая на «этикетном» уровне почти шокирует, может быть связана именно с дистанцированием Элиаде-диариста по отношению к Элиаде-герою «Дневника» или, точнее, к Элиаде-личности.

Его творческая манера «взгляда со стороны» («<...> я чувствую себя отстраненно по отношению к моему таланту, к моим произведениям» (*eu sunt detașat de geniul meu, de opera mea*)» (15 апреля 1945 г.) [JP, P. 354]) оправдывает и писательское честолюбие:

Перечитываю *Барышню Кристину* [его собственный роман]. Поражен ее значимостью (*valoarea ei*) (26 января 1943 г.) [JP, P.175];

Заканчиваю читать *Возвращение из рая* [его собственный роман]. Какая великая книга! Сколько еще подобных можно найти в румынской литературе? Она – единственная в своем роде (7 июня 1959 г.) [Jurnal I, P. 309];

Я осознаю, что в нем [романе М. Элиаде *Хулиганы*] многое было посредственным и фальшивым <...> но это не омрачает моего восхищения этой книгой, без сомнения, лучшей книгой, написанной до сегодняшнего дня (20 июля 1974 г.) [Jurnal II, P. 171].

Воспринимая свой писательский *гений* (Элиаде так и говорит *geniul*) так же отстраненно, он чувствует за него ответственность:

Моя трагедия в том, что я невнимателен к собственному гению (декабрь 1943 г.) [JP, P. 217];

Я спрашиваю себя, не предаю ли я себя, свой гений, свой народ, позволяя себе быть поглощенным исключительно болезнью Нины<sup>21</sup>, не высыпаясь ночами, не делая ничего целыми днями <...> Возможно, нужно было бы быть более эгоистичным. Думать в первую очередь об обязанности, которая у меня есть перед моим гением (13 октября 1944 г.) [JP, P. 262];

<...> я так абсолютно убежден в наличии у себя литературного гения, что спрашиваю себя, не означает ли подобная уверенность наступление старости (июнь 1974 г.) [Jurnal II, P. 165].

Подчеркнем: это не предназначалось *urbi et orbi*<sup>22</sup>, это скрыто в глубинах *Дневника* и разительно отличается от присущей Элиаде скромности (о которой свидетельствуют воспоминания современников). При всей эмоциональности здесь, как нам кажется, превалирует взгляд на себя со стороны, аналитизм исследователя – но и счастье творчества, ощущения собственных сил.

Это ощущение собственной творческой силы дает Элиаде возможность чувствовать себя на равных с титанами прошлого:



Мне нравится сравнивать себя с *Тёте* [курсив мой. – А. Р.] <...> (6 февраля 1943 г.) [JP, P. 180].

Своеобразный нарциссизм («завышенная самооценка») автора «Дневника» проявляет себя в масштабе личностей, с которыми он себя сравнивает:

Замечаю волнующее сходство наших судеб [автора и Гёте]. Оно <...> состоит в неспособности сосредоточиться на одном произведении (6 февраля 1960 г.) [Jurnal I, P. 357];

*Леонардо* [курсив мой. – А. Р.] гениален потому, что он был внимателен к своему дару [размышляя о причинах своей непопулярности как писателя] (декабрь 1943 г.) [JP, P. 217];

В юности я так же, как и *Кафка* [курсив мой. – А. Р.], не был принят обществом (сентябрь 1974 г.) [Jurnal II, P. 197].

Среди тех, кто постоянно «провоцировал» Элиаде на творческое соревнование, был и Федор Михайлович Достоевский. Достоевский представлялся Элиаде недостижимой писательской вершиной: «Я пока не написал книги, равной книгам *Достоевского* или хотя бы *Бальзака* <...> но некоторые страницы *Хулиганов* [роман М. Элиаде] сопоставимы с *Бесами*» (28 января 1943 г.) [JP, P. 177] (ср. Розанов о Достоевском: «<...> я его (Достоевского) люблю за необыкновенную правоту всех его героев, за то, что будучи “исковерканы”, они никогда не бывают *манерны*: искусственность, придуманность в чем-либо, *важничанье* для меня всегда было непоправимо отвращающим свойством» (из письма к К.Н. Леонтьеву, 6 мая 1891 г.)<sup>23</sup>).

Выбор образца говорит о многом и становится еще одним зеркалом, отражающим образ автора. Этот способ не является столь эксплицитным, как автокомментарий. Однако «пульсация» темы Достоевского, постоянное мысленное возвращение к его книгам и героям характеризует автора «Дневника», пожалуй, не менее ярко, чем автоописание.

Примечательно, что образ автора, вырисовывающийся при этом, «просвечивающий» сквозь текст, оказывается более человечным, мягким. Как будто Элиаде, поставив цель «описать другого» и оставив в стороне задачу «изложить себя», вместе с ней отбрасывает и некое позерство, и нарциссизм (см. выше), ставшие в определенной мере характерной чертой взгляда автора *Дневника* на себя самого.

Что заставило Элиаде выделить Достоевского из общего ряда писателей? Это, прежде всего, особые отношения автора и его героев: «Гений Достоевского в том, что он попал под власть своих собственных героев, и этот магический акт, демонический по сути,

заставил его проникнуть туда, куда другие романисты боятся идти» (20 января 1943 г.) [JR, P. 172–173].

Наблюдения над поэтикой Достоевского производит не сторонний наблюдатель, а «соратник по писательскому цеху», испытывающий те же профессиональные трудности: «Каждый, кто писал роман, <...> знает, как трудно держать его [героя] в узде, чтобы он не вырвался на свободу, не говорил и делал, что ему взбредет в голову. Нельзя навязать свою волю иначе, как только удерживая его на расстоянии <...> Если ты слишком приближаешься к нему <...> то вынужден себя сдерживать, чтобы не попасть под его влияние» (29 июля 1943 г.) [JR, P. 206–207].

Чей творческий процесс описывает здесь Элиаде? Достоевского? Свой собственный? Однозначного ответа нет.

То же и в следующих записях:

<...> романы Достоевского можно сравнить (с эпической точки зрения) с мифологией Полинезии, Индии и т. д. (8 марта 1963 г.) [Jurnal I, P. 448];

Точно так же, как герой романа Достоевского, раскрывает неожиданные стороны своей личности и противоречит сам себе или меняет свою точку зрения из главы в главу, поступают некоторые индийские боги (Варуна, Индра, и т. д.) (23 февраля 1965 г.) [Jurnal I, P. 527].

В подобной точке зрения на наследие Достоевского проступает, прежде всего, широта Элиаде, разнонаправленность его научных интересов и умение находить общее в, казалось бы, предельно далеком: за *текстом Достоевского* в *Дневнике* возникает и развивается *текст Элиаде*. Это прослеживается и при обращении Элиаде к другим аспектам творчества русского писателя.

Замечательно, хотя и неожиданно, что для общей характеристики художественных приемов Достоевского Элиаде использует слово *truc*. В румынском языке *truc – manevră abilă prin care cineva încearcă să mascheze realitatea*<sup>24</sup> – искусный способ, с помощью которого пытаются скрыть происходящее в реальности; заимствовано из французского, где указывается следующий ряд значений: 1. *trouen ingénieux pour réussir*; 2. *procédé habile*<sup>25</sup>. Отметим более широкую, чем в русском языке («трюк – 1. ловкий, искусный прием; 2. ловкая проделка, хитрый поступок»<sup>26</sup>), семантику этого слова.

29 июля 1943 г. в *Дневнике* появляется запись:

Я поражен «трюками» Достоевского. Ни один персонаж не целостен по сути, не совпадает с тем, что автор говорил о нем прежде; напротив, он противоречит сам себе, унижает себя, ненавидит и т. д., оставляя потрясающее впечатление «глубинной жизни», «силы», «славянского гения», анализа подсознания и т. д. [JR, P. 206].

Через два года, возвращаясь к этой теме, Элиаде развивает в «Дневнике» свое понимание «трюков» Достоевского:

Ни один персонаж не выходит из комнаты окончательно; он возвращается с порога и говорит или делает что-то необычное. Если он не возвращается сам, то его зовет хозяин. Персонажи прерывают друг друга, молчат или резко меняют тему разговора. Все сделано для того, чтобы «удержать» читателя; день занимает больше сотни страниц, и даже если не происходит ничего особенного, у читателя по окончании каждой главы остается впечатление, что произошла катастрофа (2 апреля 1945 г.) [JP, P. 348].

Это искусство вызывает у Элиаде профессиональное восхищение («<...> я восхищен “трюками” Достоевского», «Это просто гениально!») (2 апреля 1945 г.) [JP, P. 348].

В Достоевском его восхищает не только писательский гений, но и интеллектуальная независимость. На фоне того, что «почти все писатели отражают в своих произведениях философию того времени, в котором они живут», Достоевский «в эпоху расцвета позитивизма осмелился заново открыть Евангелие» (29 мая 1941 г.) [JP, P. 99].

Следует подчеркнуть, что самую высокую оценку Элиаде получают именно те произведения Достоевского, где затрагивается проблема *времени* – несомненно, потому, что проблема *времени* является центральной в научном и художественном творчестве самого Элиаде. Все, что делалось им в течение жизни, ученый и писатель определил как попытку найти ответ на «неразрешимый вопрос *бега времени*» (*problema insolubilă a «treceii timpului»*)<sup>27</sup> (22 февраля 1953 г.) [Jurnal I, P. 245]. Неслучайно внимание Элиаде привлекают эксперименты с художественным временем у *другого* писателя («Потрясающее впечатление, которое оставляет каждый роман Достоевского, обязано, в первую очередь, факту, что время значительно расширено» (20 января 1943 г.) [JP, P. 172]): Элиаде отмечает в романе *Идиот*, в сцене, где князь Мышкин теряет сознание перед приступом эпилепсии, то, как верно Достоевский «понял <...> ценность подобных “вневременных моментов”, *nunc stans*, что означает вечность» (4 марта 1953 г.) [Jurnal I, P. 246].

В этих и других комментариях проступает не только творческий портрет Достоевского, но и портрет восхищенного читателя – автопортрет Элиаде.

Однако восхищение не исключает критических замечаний. Так, Элиаде полагает, что Достоевский «использует свою “манеру” до перенасыщения». Это выражается, в частности, в том, что «во всей

книге [*Братья Карамазовы*] не существует ни одного нормально-го человека». «Забавно, – продолжает Элиаде – что доктор-немец, которого зовут ко многим персонажам, все время признается в том, что “ничего не понимает”». «Ирония Достоевского – или европейская точка зрения?» – риторическим вопросом заканчивает он свое суждение (29 июля 1943 г.) [JR, P. 206]. Другая «претензия» к Достоевскому – трудность, почти нечитаемость текста. Так, «Поэма о великом инквизиторе», «замечательная как концепция», в глазах Элиаде «посредственна», так как «нужно “вытягивать” ее смысл с усилием» (29 июля 1943 г.) [JR, P. 207]. В связи с этим примечательна запись, сделанная Элиаде почти 20 лет позже. В ней он формулирует свою точку зрения на существующий, по его мнению, «миф о *трудной литературе*»: «<...> нелепо убеждение, что только непонятный текст способен раскрыть “истинное положение человека”» (27 марта 1962 г.) [Jurnal I, P. 431].

Так комментарии к творчеству *другого* художника становятся еще одним средством создания *своего* портрета.

Все эти способы самопрезентации – своего рода система зеркал, где в центр помещен один образ, но данный в разных ракурсах: это *образ автора* (ср. определение автопортрета: «Автопортрет – изображение художника, выполненное им самим с помощью *зеркала или системы зеркал*»<sup>28</sup>). Сведенные вместе в одну точку, которой является *Дневник*, они становятся средством создания полиперспективного автопортрета. Но, повторим, *просвечивающего автопортрета*, который извлекается на свет внимательным читателем.

## Примечания

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 232.

<sup>2</sup> Из последних монографий отметим следующие: *Егоров О.Г.* Дневники русских писателей XIX века. М.: Флинта, 2002. 288 с.; *Он же.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. М.: Флинта: Наука, 2003. 280 с.; *Михеев М.Ю.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. 262 с.

<sup>3</sup> *Лотман Ю.М.* Биография – живое лицо // Новый мир. 1985. № 2. С. 37.

<sup>4</sup> *Элиаде М.* Гадальщик на камешках. СПб.: Азбука, 2001. 509 с.

<sup>5</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Мирча Элиаде и фантастический реализм XX века // Новый мир. 1985. № 2. С. 17.

<sup>6</sup> На русском языке «Дневник» Элиаде не публиковался. Фрагменты текста даются в переводе автора статьи.

<sup>7</sup> *Eliade M. Jurnal. București, 1993, I–II. P. 121.* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

<sup>8</sup> *Eliade M. Fragments d'un journal. P.: Gallimard, 1973, I; Eliade M. Fragments d'un journal. P.: Gallimard, 1981, II; Eliade M. Fragments d'un journal. P.: Gallimard, 1991, III.*

<sup>9</sup> *Eliade M. No Souvenirs. Journal I, 1945–1955. San Francisco: Harper & Row, 1977; Eliade M. No Souvenirs. Journal II, 1957–1969. San Francisco: Harper & Row, 1977; Eliade M. Journal III, 1970–1978. Chicago: University of Chicago Press, 1989; Eliade M. Journal IV, 1979–1985. Chicago: University of Chicago Press, 1991.*

<sup>10</sup> *Сукач В.Г. «Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти» // Наше Наследие. 2006. № 78 [Электронный ресурс]. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7807.php> (дата обращения 25.01.2010).*

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Сукач В.Г. Авто-портрет Розанова // Наше Наследие. 2006. № 78 [Электронный ресурс]. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7807.php> (дата обращения 25.01.2010).*

<sup>13</sup> *Eliade M. Jurnalul Portughez și alte scrieri. București, 2006, I. P. 169–170.* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

<sup>14</sup> *Розанов В.В. Уединенное. М.: Русский путь, 2002.* Цит. по: *Сукач В.Г. Авто-портрет Розанова.* В дальнейшем ссылки на эту книгу В.В. Розанова даются в тексте с указанием сокращенного названия и страницы без ссылки на источник цитирования.

<sup>15</sup> *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 207–209.*

<sup>16</sup> *Баткин Л.М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» блаж. Августина. М., 1993. С. 60.*

<sup>17</sup> *Luciwicz L. Дневники серебряного века // Studia Rossica XVII. Dzienniki pisarzy rosyjskich. Warszawa, 2006. P. 248.*

<sup>18</sup> *Розанов В.В. Сахарна. М.: Республика, 1998.* Цит. по: *Сукач В.Г. Авто-портрет Розанова.* В дальнейшем ссылки на эту книгу В.В. Розанова даются в тексте с указанием сокращенного названия и страницы без ссылки на источник цитирования.

<sup>19</sup> *Сукач В.Г. «Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти».*

<sup>20</sup> *Розанов В.В. Мимолетное. 1915 // Розанов В.В. Мимолетное. М.: Республика, 1994.* Цит. по: *Сукач В.Г. Авто-портрет Розанова.* В дальнейшем ссылки на эту книгу В.В. Розанова даются в тексте с указанием сокращенного названия и номера страницы без ссылки на источник цитирования.

<sup>21</sup> Речь идет о смертельной болезни Нины Мареш, первой жены Мирчи Элиаде.

<sup>22</sup> Это отчасти опровергается согласием Элиаде на публикацию «Дневника». Правда, следует отметить, что подобные высказывания в наибольшем количестве встречаются в Португальском дневнике, вышедшем после смерти автора; при жизни Элиаде не давал разрешения на его полную публикацию.

А.А. Романова

<sup>23</sup> Цит. по: *Сукач В.Г.* Авто-портрет Розанова.

<sup>24</sup> Dicționar explicativ al limbii române. Ed. II. București: Univers Enciclopedic, 1998. P. 245.

<sup>25</sup> Larousse pratique. P., 2003. P. 607.

<sup>26</sup> Толковый словарь русского языка / Под ред. С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. Издательство «Азъ», 1992 [Электронный ресурс]. URL: <http://ozhegov.org/words/36536.shtml> (дата обращения 25.01.2010).

<sup>27</sup> Fuga temporum, горацианская тема, столь важная для Ахматовой (Но кто нас защитит от ужаса, который / Был бегом времени когда-то наречен).

<sup>28</sup> Современный Энциклопедический словарь. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1997. С. 37.

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ  
МОДЕЛЕЙ В БИОГРАФИЯХ ВЛАДИМИРА  
НАБОКОВА, НАПИСАННЫХ Б. БОЙДОМ  
и А.М. ЗВЕРЕВЫМ

В данной статье проводится попытка сравнительного анализа жанра биографии на примере двух биографий В. Набокова, написанных Б. Бойдом и А.М. Зверевым. В центр исследования попадают структура и система образов этих текстов, а также нарративные стратегии, используемые в этих жизнеописаниях, которые связываются автором с двумя биографическими традициями. Биография Бойда описывается здесь как модель личностной идентификации читателя (которая характерна для англо-американской биографической традиции), тогда как биография Зверева характеризуется как модель культурной идентификации (которая характерна для русской традиции).

*Ключевые слова:* биография, культурная и личностная идентификации, нарративные стратегии, культурная память.

Жанр биографии завоевывает все большую популярность как в современной литературе, так и в филологии, однако жанровые особенности жизнеописания до сих пор недостаточно от-рефлектированы в литературоведении<sup>1</sup>. В данной статье мы попытаемся проанализировать некоторые черты русского и англоязычного жизнеописаний. Англоязычная биография представляет собой модель *личностной* читательской идентификации и отражает становление европейского индивидуализма в англоязычной литературе на протяжении XVII–XX вв. Для этой модели характерны предельная хронологизация и документированность повествования, освещение всех сторон жизни героя и сведение авторской субъективности к минимуму, благодаря чему читатель может максимально полно отождествить себя с личностью биографируемого. Для русской же биографии (особенно XX в.) характерна *культурная* идентификация с

субъектом жизнеописания. Для этой модели характерно погружение изучаемой личности в историко-культурный контекст и выявление живых культурных, «синтаксических» связей биографируемого с эпохой, авторская свобода в интерпретации, использовании и цитировании документов, нечеткая структура повествования, негласное табуирование эпизодов личной и особенно интимной жизни.

Разберем некоторые особенности данных моделей на примере двух биографий В. Набокова, написанных новозеландским исследователем Б. Бойдом и русским филологом А.М. Зверевым. Двухтомный труд Бойда вышел в начале 1990-х годов. Через десять лет он был переведен на русский язык и в 2001 г. издан в России практически одновременно с биографией Набокова, написанной А.М. Зверевым для серии ЖЗЛ. Это случайное совпадение вызвало целый ряд статей и рецензий, авторы которых не могли не сравнить эти книги. Спектр сопоставительных оценок данных жизнеописаний невероятно обширен: одни находили, что книга А.М. Зверева написана «вкуснее» книги Б. Бойда и в ней запечатлен «весь аромат эпохи» (Г. Шульпяков<sup>2</sup>); другие писали, что «главное отличие биографий <...> состоит в том, что Брайан Бойд относится к Набокову с уважением, а Алексей Зверев, увы, нет» (С. Чекалова<sup>3</sup>); третьи считали, что книга русского исследователя неудачна, так как книга Бойда «превращает всякого пишущего на тему жизни Набокова либо в академического маргинала, либо в самоуверенного выскочку» (М. Шульман<sup>4</sup>); четвертые – что книга А.М. Зверева – русский ответ «американоцентричному» жизнеописанию новозеландского ученого (А. Мирошкин<sup>5</sup>).

Отечественные набоковеды либо просто обошли ее молчанием, сухо заметив, что «мы получим право на новую биографию Набокова <...> только в том случае, если нам удастся ввести в обиход достаточное количество документов, которые по тем или иным причинам были Бойдом пропущены или недооценены» (А. Долинин<sup>6</sup>), либо высказались о ней как о некачественной компиляции книги Бойда, сравнив ее с первой русской биографией Набокова, написанной Б. Носиком (Ю. Левинг, Е. Сошкин<sup>7</sup>). Исключение составила статья Н. Мельникова «Повесть о том, как Алексей Матвеевич поссорился с Владимиром Владимировичем», в которой автор наиболее взвешенно и четко высказался о недостатках и достоинствах книги А.М. Зверева. «Опусы Бойда и Зверева – разной весовой категории <...>. Обе книги принадлежат к разным жанровым вариантам того рода сочинений, которые покрываются эластичным термином “биография”». Все неточности и фактологические ошибки русского биографа<sup>8</sup> Н. Мельников справедливо связывает не с недостаточным усердием автора, а с требованиями жанра биографии ЖЗЛ: «Книга



вышла в популярной серии “Жизнь замечательных людей”, изначально рассчитанной отнюдь не на литературоведов <...>. В рамках избранного жанра популярной биографии Зверев сделал все, что требовалось <...>»<sup>9</sup>.

Попробуем разобраться, чем является биография А.М. Зверева – компиляцией книги Бойда или же ответом ему? Почему А.М. Зверев пишет с «неуважением» про Набокова? И главное – чем отличаются повествовательные модели, которых придерживаются А.М. Зверев и Б. Бойд, и как эти модели соотносятся с выделенными выше особенностями биографических традиций?

Образ Набокова, который создает Бойд, – образ титанической личности, одинокого гения, Solus Rex, который возвышается над культурами и эпохами: «Набоков всегда был одиночкой, и любой рассказ о его жизни должен сосредоточиться на загадке его личности и на том, как она проявляется в искусстве». Три характерные особенности, которые выделяет исследователь в личности писателя, – это его «необыкновенная самоуверенность», «беспопашная напряженность и концентрация его чувств к другим» и «неусыпный индивидуализм»<sup>10</sup>. Соответственно, окружающие его люди, культура, в которой развивался талант писателя, отходят на второй, а иногда даже на третий план: «Каждое действие личной драмы Набокова разыгрывалось в новых, самых неожиданных декорациях. Вначале небольшой уголок Российской империи <...>. Затем – русская эмиграция <...>. Следующие двадцать лет – Америка <...>. С каждой сменой декораций менялись и второстепенные действующие лица»<sup>11</sup>.

Каждый шаг Набокова для новозеландского ученого – это становление «совершенно уникальной личности»<sup>12</sup>. Публикация в 1915 г. стихотворения «Осень» является для Бойда свидетельством «собственного голоса» Набокова. «Другим доказательством его исключительности даже в общем деле, – продолжает биограф, – служит сообщение <...> о футбольном матче между школами, после которого Набоков, выступавший в обычной своей роли одинокого голкипера, был назван наиболее перспективным из новых игроков тенишевской команды»<sup>13</sup>. Невольно биограф проецирует зрелые взгляды Набокова на его детство и отрочество. Так «побег» юного Набокова от гувернантки для Бойда не просто детская шалость: «Этот побег <...> снова обнаруживает в мальчике взрослого Набокова»<sup>14</sup>. А описывая отношение Набокова к сочинениям по русской литературе, Бойд замечает: «Уже тогда его позиция была точно такой, как сорок лет спустя»<sup>15</sup>.

Другой пример. Рассказывая о круге чтения Набокова-школьника, Бойд пишет: «Среди прозаиков, которых Набоков чи-

тал в те годы, наиболее важными были для него Гоголь, Флобер, Толстой и Чехов. Гоголя он любил за буйство гротеска, сводящего вульгарность к двум измерениям, но умудряющегося намекнуть на существование четвертого измерения, зияющего под потаенными дверцами стиля»<sup>16</sup>. Биограф не ссылается на какой-либо источник, но здесь угадываются строчки из биографии Набокова «Николай Гоголь»: «Так что же собой представляет тот странный мир, проблемски которого мы ловим в разрывах невинных с виду фраз? В чем-то он подлинный, но нам кажется донельзя абсурдным, так нам привычны декорации, которые его прикрывают. Вот из этих проблесков и проступает главный персонаж “Шинели” – робкий маленький чиновник, – и олицетворяет дух этого тайного, но подлинного мира, который прорывается сквозь стиль Гоголя»<sup>17</sup>. Описывая же Флопера, Толстого и Чехова, Бойд уже откровенно повествует о взглядах зрелого Набокова, что выглядит немного неуместным в рассказе о школьных годах Набокова.

В каждом малейшем событии жизни Набокова Бойд видит предчувствие, предзнаменование той системы ценностей и того таланта, которые будут у писателя в зрелости. Создается ощущение, что все это изначально было заложено в Набокове «генами либерализма» и далее фактически не менялось; менялась его психология, социальный статус, крепчало его художественное дарование, однако его культура, эстетические и этические взгляды были сформированы в самом начале его жизненного пути и, по сути, оставались неизменными: писатель лишь неустанно шел к вершине своего творчества.

Миф о своем колоссальном индивидуализме, как известно, создал сам Набоков в постсирийский период его жизни<sup>18</sup>. Понимая, какой образ нужен западной публике, он всячески подчеркивал свою культурную обособленность, свой писательский и личностный космополитизм, свою независимость от какого-либо культурного течения. Об этом свидетельствует ряд интервью писателя, которые в большинстве своем носили программный характер (к каждому из них он тщательно готовился, а потом лишь зачитывал письменные ответы на заранее присланные интервьюером вопросы). В 1961 г. на вопрос «Как смесь культур повлияла на ваше творчество?» он отвечает: «Слабо. Уже к моей русской культуре примешивались многие другие, особенно французская. Нет, учителей у меня не было, но некоторое родство я признаю, например, с Прустом...». В интервью 1966 г. Набоков подчеркивает: «На самом деле я не принадлежу ни одному континенту. Я курсирующий над Атлантикой челнок; до чего же синее там небо, мое собственное небо, вдали от классификаций и безмозглых простаков!» Другому интервьюеру он скажет: «Я <...> никогда не принадлежал какому-либо клубу или группе.

Ни одно учение или направление никогда не оказывало на меня ни малейшего влияния»<sup>19</sup>. Когда писателя спрашивали, кто оказал на него влияние, он называл только Пьера Делаланда, выдуманного им еще в 1930-е годы философа.

Однако, как показал М. Шрайер в своих работах, 1920-е годы были для Набокова именно периодом ученичества, когда он оттачивал свое мастерство, находясь под влиянием А.П. Чехова и И.А. Бунина<sup>20</sup>. Другой исследователь, В.Е. Александров, убедительно показал, что поэтика Набокова своими корнями уходит в поэтическое наследие А. Белого, Н. Гумилева, а философская позиция писателя формировалась под влиянием трудов П. Успенского и Н. Евреинова<sup>21</sup>.

Да и сам Брайан Бойд во втором томе биографии пишет, что нельзя целиком доверяться поздним высказываниям писателя. Почему же тогда новозеландский исследователь, столь искушенный в набоковских мистификациях, не разрушает миф о набоковском индивидуализме с теми же виртуозностью и блеском, с которыми он расправляется с другими легендами о писателе<sup>22</sup>?

Это обусловлено несколькими факторами. Во-первых, англоязычная читательская аудитория идентифицирует себя лично, а не культурно с субъектом биографии. Именно на индивидуальности должно быть сфокусировано биографическое повествование. Эта индивидуальность должна быть сильной, яркой, независимой, и от внутреннего отождествления с ней читатель получает особое наслаждение. Культурный контекст описывается Бойдом лишь для того, чтобы это отождествление было достоверным. Во-вторых, как признавался сам исследователь, во время создания биографии он был очарован личностью Набокова<sup>23</sup>. Возможно, поэтому у новозеландского ученого доскональный анализ документов к его биографии совмещается с порой чрезмерным доверием к книге воспоминаний писателя «Другие берега». С одной стороны, англоамериканская биографика выработала свой критический подход к такого рода документам. Сам Бойд признавался, что, используя воспоминания Набокова, он хотел «во-первых, интерпретировать “Другие берега” как художественное произведение – и показать, как искусство, воображение писателя может на самом деле сказать больше о Набокове, чем непосредственное копирование жизни, и, во-вторых, выискивать в тексте следы прямого копирования, непосредственные факты жизни, скрытые под покровом искусства, то, что Набоков предпочел бы утаить от нас»<sup>24</sup>.

С другой стороны, Бойд не раз использует «Другие берега», перенося воспоминания писателя в свое повествование<sup>25</sup>. Так повествуя об увлечении юного Набокова стихами в 1910-е годы, Бойд

всецело полагается на набоковские слова о том, что он вырос в атмосфере поэзии и к пятнадцати годам «прочел и пропустил через себя всех современных поэтов»<sup>26</sup>. Здесь Бойд ссылается на неопубликованные заметки Набокова для Э. Филда 1973 г., хранящиеся в архиве писателя в Монтре. Однако, принимая во внимание мифологизацию Набоковым своего образа, доверять его заметкам, предназначенным для Филда, некритично. Тем не менее Бойд, опираясь на его письма и заметки к лекциям, подробно повествует, как «юный Набоков жадно поглощал символическую поэзию», зачитываясь В. Ивановым, Блоком, Белым, Буниным и др. Однако А. Долинин, проанализировав записные тетради писателя крымского периода, пришел к выводу, что «Набоков в 1918–1919 гг. только подступает к освоению самых азоров модернистской литературы и философии»<sup>27</sup>.

Очарование Набоковым приводит к тому, что многие культурно-исторические реалии подаются Бойдом с ориентацией на произведения Набокова<sup>28</sup>. Таким парадоксальным образом Бойду, проанализировавшему и открывшему несколько сотен документов, мешает его же восхищение великим художником. Это опасность, о которой в свое время говорил американский исследователь биографии Х. Николсон: фигура биографа может загородить фигуру биографируемого<sup>29</sup>. Конечно, на фоне тщательно документированного повествования такие моменты почти не заметны, однако именно с этой особенностью труда Бойда не был согласен А.М. Зверев. Признавая, что жизнеописание Бойда как свод информации и документов безупречен, он отмечает, что новозеландский биограф, «вопреки стремлению Набокова стеной отгородить биографию от интерпретации, все-таки свою интерпретацию предлагает. Она носит откровенно дифирамбический характер. <...> И этот Набоков тоже безукоризнен всегда, во всем, абсолютно. Его путь ведет неуклонно вверх. На вершине, которая могла покориться лишь его гению, ослепительно сверкает “Ада”»<sup>30</sup>. В интервью «Книжному обозрению» (26.11.2001) А.М. Зверев говорил, что работа Бойда – «биография все-таки официальная», и поэтому автор в ней «сглаживает противоречия, свойственные этому писателю и человеку».

В ответ на чрезмерную индивидуализацию и, в редких случаях, даже идеализацию образа Набокова Брайаном Бойдом исследователь создал свою биографию писателя, в которой он выразил собственный, критический взгляд на творчество писателя, показав его художественные и личные противоречия. Если для Бойда в каждом раннем незрелом произведении Набокова просвечивает будущий величественный талант художника и его «подчас довольно суровые оценки» ограничиваются аккуратными высказываниями (о том, что, например, «несмотря на все ее хрупкое обаяние и великолепный

комментарий к Пушкину, «Университетская поэма» представляется слишком сдержанной, в ней слишком мало пушкинской музыки и пушкинской страстности»<sup>31</sup>), то А.М. Зверев открыто пишет, что «Университетская поэма» – «довольно пустенькая», драма «Изобретение Вальса» «оказалась не слишком удачной», финал рассказа «Рождество» (который Бойд считает лучшим ранним набоковским рассказом) «по безвкусной иллюстративности вполне подходит для наставительного рассказика из журнала “Чтец-декламатор”, источавшего слезы у чувствительных барышень на ранней заре века», а в первой книге стихов 1916 г. Зверев видит «напрокат взятые чувства и чужие слова».

Конечно, если бы Б. Бойд был столь же строг в своих оценках раннего Набокова, у него могли бы возникнуть проблемы с наследниками писателя, внимательно изучавшими рукопись его жизнеописания и позволившие ему работать в набоковском архиве. Но дело еще и в другом. Зверев, в отличие от своего предшественника, видит творческий путь Набокова не единым и монолитным, а глубоко неоднородным по своей сути: «Русскоязычный Набоков был другим», – констатирует он, упомянув в одном месте про «бездуховность» «американского Набокова»<sup>32</sup>. Оставя за пределами нашего анализа главный предмет спора А.М. Зверева с Бойдом о том, являются ли американские романы Набокова вершиной его творчества, обратим внимание, что в претензиях, которые предъявляет русский биограф к ранним набоковским произведениям, отражается не столько «неуважение» к писателю (как выразилась С. Чекалова), сколько желание поместить творчество Набокова в более широкий литературный и культурный контекст.

Так, анализируя его стихотворный сборник 1922 г., русский исследователь констатирует заимствования из Бальмонта, Бунина, Блока<sup>33</sup>. Даже когда А.М. Зверев описывает год рождения Набокова, он замечает: «Год был дивный для русской литературы» и далее рассказывает, что в этот год родились также Олеша и Платонов: «Между этими писателями мало общего, внешне – почти ничего. Но тождество начальной даты знаменательно. Дата означала конец относительно спокойной эпохи. И начало новой»<sup>34</sup>. Далее он не раз будет вплетать в биографический нарратив цитаты из Олеша и Платонова, которые очень слабо связаны с самим Набоковым, однако передают ощущение эпохи, в которой родился писатель. Зарубежный биограф никогда бы не стал этого делать, так как это не добавляет никакой новой информации о субъекте жизнеописания. Зверев делает это вразрез с «литературой факта» ради образа, ради «странных сближений», которые помогают представить нам эпоху Набокова. Комментируя фразу А.М. Зверева «Год был дивный для

русской литературы», О. Розенблюм справедливо пишет, что «дивный» – «ненаучный эпитет. Но книжка сделана так, что читать ее хочется из совершенно ненаучных соображений»<sup>35</sup>.

Действительно, А.М. Зверев высвечивает узоры судьбы Набокова не сквозь призму новых документов, а через «ненаучные» сопоставления с другими современниками. Русский биограф смотрит на своего героя сквозь «культурное поколение», то есть через те «синтаксические связи», о которых писал еще Г. Винокур в книге «Биография и культура» (1927 г.). К синтаксическим связям ученый относил «наряду с проблемами, так сказать, семейно-психологическими (наследственность, генеалогия и т. п.) также такие культурные по преимуществу проблемы, как история образования, круг культурных влияний и воздействий, где может быть установлена, в параллель семейной, своя особая генеалогия»<sup>36</sup>. Бойд довольно много внимания уделяет «генеалогии» либерализма и таланта Набокова, однако структурой его повествования является четкая хронологизация жизни писателя: в оригинале биографии наверху обозначено, сколько конкретно лет и даже месяцев исполняется Набокову в данном конкретном месте книги (примечательно, что в русском издании труда Бойда такая хронологизация отсутствует). Бойд посвящает читателя во все интимные подробности его взросления, сексуального воспитания, его драк, измен, болезней, материальных трат, влюбленностей и многого другого. Порой повествование ведется не о годах и месяцах, а о днях и часах. Иногда оно будто бы останавливается.

Вот, например, как Брайан Бойд описывает день рождения Набокова: «Санкт-Петербург: Рассвет, 23 апреля 1899 г. Накануне на Неве начал ломаться лед, но в этот ранний час – солнце восходит уже в 4:30 – снова ударил сильный мороз. На набережной не слышно цокота копыт, лишь ворчит и рокочет ломающийся лед <...>»<sup>37</sup> и т. д. Бойд будто бы проводит экскурсию («пойдем», «обогнем», «нужно миновать памятник»<sup>38</sup>). Обратим еще внимание на то, что читатель переносится из настоящего в прошлое, во временную точку, у которой свое прошлое («накануне начал ломаться лед») и будущее («скоро здесь будет итальянское посольство»). Эта особенность маркирована использованием настоящего времени<sup>39</sup>.

Хронологический принцип построения биографии не сменяется синтаксическим. Когда Бойд дает развитие той или иной темы, он подчеркивает лишь исходную ее точку, сопоставляя или противопоставляя конкретный момент жизни героя его будущему: «Школа в произведениях Набокова обычно отбрасывает мрачную тень», – пишет исследователь о школьных годах Набокова и далее дает ряд иллюстрирующих примеров из поздних произведений Набокова.

«Однако на самом деле школа в то время вовсе не была для него кошмаром»<sup>40</sup>. Таким образом, синтаксический принцип все равно «работает» на хронологический и используется автором, чтобы оттенить, расставить акценты, раскрасить данный момент набоковской жизни.

Книга Зверева устроена принципиально иначе: порой биография Набокова лишь только внешней оболочкой нарративна, а конкретное событие в жизни писателя – только повод для высказывания самого биографа. Иногда граница между автором и героем проницаема: в начале главы о кембриджском периоде Набокова точка зрения автора-биографа почти сливается с точкой зрения биографируемого: «Ощущение безоблачной радости переполняет заключительный абзац автобиографии («Другие берега». – К. В.). Пусть немцы на подступах к Парижу, куда они войдут меньше чем через месяц, пусть полным ходом идет раздел Европы между двумя тиранами, берлинским и кремлевским, и от европейской цивилизации, похоже, в близком будущем не останется и воспоминаний. Пусть никогда больше не увидит траву двух не смежных могил, из которых одна в столице рейха, а другая в нынешнем протекторате Богемия. В конце концов, все отступает перед главным – они вырвались. Наконец-то свершилось»<sup>41</sup>. Так Зверев реконструирует психологическое состояние писателя в условиях разрушающегося мира, кризиса цивилизации и культуры. В приведенном отрывке мы слышим не голос исследователя, восстанавливающего по кускам картину прошлого, а голос всезнающего автора, который проникает в сознание героев, на мгновение перевоплощаясь в них<sup>42</sup>. Это маркировано редким для А. Зверева использованием настоящего времени и синхронизацией времени описываемых событий с внутренним временем книги. В то же время мы видим эти события ретроспективно, сквозь призму «Других берегов». Такое двойное освещение событий дает биографу возможность тут же унести от описания внутреннего состояния его героя к 1947 г., к Э. Уилсону, далее – к роману Стейнбека, потом к «Дару», Ахматовой, Бунину и лишь через полторы страницы окончательно заземлить повествование на Набокове фразой: «У Набокова все было по-другому».

Здесь проявляется и другая особенность книги А.М. Зверева – *установка на многознающего читателя*. Американский исследователь биографии Н. Хамилтон в своей книге «Как писать биографию» пишет о том, что биограф обязательно должен знать, к какому читателю он обращается, каков его уровень знаний о герое повествования<sup>43</sup>. Если повествование Бойда репрезентативно, оно открыто читателю, повернуто к нему как театральная сцена к зрителю, то у Зверева читателю нужно о многом догадываться, улавливать все

литературные и исторические аллюзии, находиться в постоянном диалоге с автором.

Это определяет композицию и структуру его работы, не выдержанную и строгую, как у Бойда, а гораздо более гибкую, подчас сумбурную, единственным стержнем которой является хронологическая канва жизни писателя, от которой он то и дело удаляется, отдаваясь культурным ассоциациям. Эти культурные ассоциации не систематизированы. Они даются в виде своеобразного нарративного потока. В этом отношении интересно сравнить книгу А.М. Зверева с биографией Литтона Стрейчи, написанной американцем М. Холройдом. Жизнеописание Холройда представляет собой двухтомное исследование субкультуры блумсберийского общества, в котором развивалось творчество писателя. Вот как описывал Холройд свою работу над книгой: «Мир, в котором я жил, был миром блумсберийского общества в самом начале этого (двадцатого. – К. В.) века. Моя работа содержала в себе что-то от того восторга, который переживает археолог-первооткрыватель. Пустынная terra incognita, скрывающаяся за бумагами Стрейчи, казалась мне некой ушедшей реальностью, которая постепенно выступала из мрака»<sup>44</sup>. Биограф не случайно называет жизнь Стрейчи terra incognita: Холройд фактически был первым, кто описал жизнь Литтона Стрейчи, воссоздав при помощи сотен новых архивных данных культурный контекст эпохи. Биография Холройда – это труд историка культуры (недаром он себя сравнивает с археологом), скрупулезно работающего с неизвестными читательскому миру документами.

А.М. Зверев же не является «археологом-первооткрывателем», да и не может им быть после Филда и Бойда; его задача – воспроизвести *свое видение* той культуры, в которой рос талант Набокова. Здесь важна не ценность найденного документа, а артистическая неожиданность точки зрения, важен стиль, мышление исследователя, причудливо соединяющие разрозненные, будто не связанные друг с другом факты и судьбы в единый культурно-исторический сплав. Здесь биографическая традиция, идущая от трудов Г. Винокура, Ю. Тынянова, Н. Эйдельмана, соединяется с набоковским стилем, который, безусловно, оказал влияние на повествовательную манеру А.М. Зверева: длинные предложения, обилие скобок, описания, перемежающиеся с незакавыченными цитатами из других произведений.

Вышеперечисленные особенности позволяют русскому читателю культурно идентифицироваться с субъектом жизнеописания, почувствовать то, что Н. Хамилтон называл культурной памятью («memeheredity»), а Г. Винокур «синтаксическими связями». Повествование Бойда центрировано и сосредоточено на



фигуре биографируемого. Повествование Зверева центробежно, и часто фигура Набокова – лишь повод к высказыванию. Спектр синтаксических связей Бойда ограничен личностью и творчеством Набокова; спектр синтаксических связей у Зверева ограничен лишь самой личностью русского биографа.

Таким образом, биографии Бойда и Зверева воплощают в себе традиционную англоязычную и русскую модели биографий: жизнеописание Бойда представляет собой модель личностной читательской самоидентификации, жизнеописание Зверева – модель культурной читательской самоидентификации. Это определяет и особенности повествования у обоих ученых. Бойд использует несколько приемов, облегчающих процесс «вчувствования» читателя в мир главного героя, таких как *хронологизация* повествования, *культурный перевод* непонятных западному читателю исторических феноменов на язык англо-американской культуры, *визуализация* и *драматизация* наиболее лиричных эпизодов в жизни Набокова. Книга А.М. Зверева, напротив, не подчинена такой четкой хронологизации, «синтаксические связи» личности преобладают в ней над «эволюционной последовательностью». В русской биографии нет следования четкому делению на месяцы, которое у Бойда составляет структуру книги. Также Зверев не прибегает к приему «культурного перевода» (не объясняя, скажем, феноменов американской жизни для русского писателя). Ценность исследования А.М. Зверева не в поднятых архивных данных, а в особом синкретическом видении эпохи Набокова, синтаксических связей его личности, благодаря которым биография становится для русского читателя моделью культурной самоидентификации. Цель Зверева не филологическая или источниковедческая, а прежде всего художественная – создать *свой* образ писателя, выражая собственное специфическое видение его времени. Это определяет стиль повествования и такие особенности книги, как переключение нарратива с одной эпохи на другую, вольное обращение с источниками, воображаемая реконструкция непроизошедших событий, субъективность в интерпретации документов о Набокове и самих произведений писателя. Границы между автором, героем и читателем намерено релятивизируются, так же как различные эпохи, исторические, литературные персонажи, судьбы русской эмиграции соединяются в единое, нераздельное синкретическое единство.

<sup>1</sup> Биография глазами биографа (по материалам круглого стола) // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 31–41. Характерно также название статьи А. Холикова – «Писательская биография – жанр без правил» (Там же. С. 41–63).

<sup>2</sup> *Шульпяков Г.* Костюмчики для монстра. На русском языке вышли две биографии Владимира Набокова [Электронный ресурс]. [М., 2001]. URL: [http://www.ng.ru/exlibris/2001-11-01/9\\_monstr.html](http://www.ng.ru/exlibris/2001-11-01/9_monstr.html) (дата обращения: 04.02.2009).

<sup>3</sup> *Чекалова С.* «То славя прошлое, то запросто ругая...» // Новый мир. 2003. № 7. С. 152.

<sup>4</sup> *Шульман М.* Русский каиностранный. Две биографии Набокова [Электронный ресурс]. [М., 2001]. URL: <http://www.gzt.ru/culture/2001/11/27/120036.html> (дата обращения: 04.02.2009).

<sup>5</sup> *Мирошкин А.* Набоков [Электронный ресурс]. [М., 2003]. URL: <http://www.book-review.ru/news/news2357.html> (дата обращения: 18.03.2009).

<sup>6</sup> *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. С. 19.

<sup>7</sup> *Левинг Ю., Сошкин Е.* Набоков на рынке ценных бумаг // Империя Н. Набоков и наследники. М.: Новое лит. обозрение, 2006. С. 14.

<sup>8</sup> *Мельников Н.* Повесть о том, как Алексей Матвеевич поспорил с Владимиром Владимировичем // Новый мир. 2003. № 7. С. 155.

<sup>9</sup> Там же. С. 156.

<sup>10</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. М.: Независимая газета, 2001. С. 13.

<sup>11</sup> Там же. С. 12.

<sup>12</sup> Там же. С. 105.

<sup>13</sup> Там же. С. 143.

<sup>14</sup> Там же. С. 90.

<sup>15</sup> Там же. С. 157.

<sup>16</sup> Там же. С. 113.

<sup>17</sup> *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 126.

<sup>18</sup> *Мельников Н.Г.* Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 38–39.

<sup>19</sup> Там же. С. 98, 109, 239.

<sup>20</sup> *Шрайер М.Д.* Набоков и Чехов: от «Дамы с собачкой» к «Весне в Фиальте» // Шрайер М.Д. Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.

<sup>21</sup> *Александров В.Е.* Набоков и Серебряный век русской литературы // Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. С. 255–279.

Особенности повествовательных моделей в биографиях Владимира Набокова

<sup>22</sup> См., напр.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 41, 92, 102, 619, 625.

<sup>23</sup> *Бойд Б.* «Бледный огонь»: магия художественного открытия // Набоковский вестник. Вып. 5. СПб.: Дорн, 1999. С. 59.

<sup>24</sup> *Бойд Б.* Жизнь биографа // Звезда. 2002. № 1. С. 218.

<sup>25</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 98, 101. См. также: *Зув Д.* Брайан Бойд. Владимир Набоков: русские годы [Электронный ресурс]. [М., 2004]. URL: <http://listserv.ucsb.edu/lsv-cgi-bin> (дата обращения: 20.04.2009).

<sup>26</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 114.

<sup>27</sup> *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 13.

<sup>28</sup> Так, Чернышевский, который безапелляционно назван основателем соцреализма, определяется как «бездарный прозаик» и «бестолковый философ», что довольно близко к интерпретации личности Чернышевского в IV главе романа «Дар» Набокова. Слепо доверяя набоковским вкусам, либретто П.И. Чайковского к опере «Евгений Онегин» Бойд характеризует как «известное своей нелепостью искажение Пушкина», а статьи Белинского как «обще-признанные, но отвратительно написанные» (*Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. М.: Независимая газета, 2004. С. 315). Пушкина же Бойд ценит за «высокий европеизм» (выражение Набокова из лекций 40-х годов), который «зажег величие российской литературы». Набоковскую неприязнь к романам Джейн Остин ученый объясняет «столь распространенным у русских презрением к женщинам-писательницам» (видимо, оглядываясь на сложные отношения самого Набокова с И. Одоевцевой, М. Цветаевой, А. Ахматовой. См.: Там же. С. 199). А заявление исследователя о том, что в 80-х годах XIX в. не было ни одного великого писателя (видимо, он не принимает в расчет творчество Гаршина, раннего Чехова, позднего Салтыкова-Щедрина и зрелого Толстого) имеет своим источником строчки из той же IV главы «Дара».

<sup>29</sup> *Nicolson H.* The Development of English biography. N. Y.: Harcourt; Brace and Company, 1928. P. 52.

<sup>30</sup> *Зверев А.М.* Набоков. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 434.

<sup>31</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 316.

<sup>32</sup> *Зверев А.М.* Набоков. С. 232.

<sup>33</sup> Там же. С. 76.

<sup>34</sup> Там же. С. 5.

<sup>35</sup> *Розенблюм О.* In memoriam // «...Лучший строк поводырь, проводник просвещения, лучший читатель!»: Книга памяти А.М. Зверева. М.: РГГУ, 2006. С. 349.

<sup>36</sup> *Винокур Г.О.* Русская биография и культура // Винокур Г.О. Русская биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997. С. 41.

<sup>37</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 49.

<sup>38</sup> Потом, детально описывая географию Кембриджа, Бойд напишет: «Итак, обойдя весь двор, мы возвращаемся к Набокову» (курсив мой. – *К. В.*; там же. С. 199.)

<sup>39</sup> Другие примеры см.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. С. 44, 239, 444.

<sup>40</sup> *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 109.

<sup>41</sup> Там же. С. 285.

<sup>42</sup> Для англоязычного нехудожественного жизнеописания такие перевоплощения не характерны: дистанция между автором и героем изначально зафиксирована, а попытка ее изменить может привести к провалу всей биографии (как произошло с книгой Э. Морриса о Т. Рузвельте).

<sup>43</sup> *Hamilton N.* How to do biography. Cambridge; L.: Harvard University Press, 2008. P. 47–53.

<sup>44</sup> Цит. по: *Hamilton N.* Biography: A brief history. Cambridge: Harvard University Press, 2007. P. 256.

«МОЛОДЫЕ ПИСАТЕЛИ»:  
К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ  
В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ  
И В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Цель статьи – проследить хронологию актуализации в русской литературе феномена «молодые писатели» как индикатора общесоциальных изменений. Автор пытается выявить предшественников современных молодых прозаиков, заявивших о себе в последние 10 лет. Связать современный феномен «молодые писатели», поддерживаемый негосударственными общественными институтами, и аналогичный советский культурологический феномен. При этом автор находит стиливые и тематические сходства у молодых прозаиков 60-х годов XIX, 60-х годов XX в. и 2000-х годов.

*Ключевые слова:* молодые писатели, молодая литература, молодая проза, литературная учеба, социальные институты, исповедальность, новый реализм, современная проза, литературное поколение.

Интерес общества (государства) к «молодым писателям» как концептуальной общности за всю историю русской литературы актуализировался именно в годы социальных и политических переломов, в период смены курса, когда требовалось (через воспитание нового поколения) утвердить намеченный обществом и государством идеологический путь.

Принципиальным здесь является понятие «литературное поколение», закрепленное в истории литературы общностью исторического «места и времени» (возрастом, сходством социального и культурного опыта, временем и условиями дебютов, типологией созданных текущей критикой литературных репутаций).

Понимание словосочетания «молодые писатели» в значении начинающих, довольно молодых по возрасту авторов как социальной группы возникло на рубеже XIX и XX вв., в период расцвета литературных студий, курсов и групп, когда рождались традиции

литературной учебы и литературного кураторства. До революции словосочетание «молодая литература» в большинстве случаев употреблялось в отношении русской литературы вообще. К примеру, у В. Белинского: «Напротив того, наша молодая литература по справедливости может гордиться значительным числом великих художественных созданий»<sup>1</sup> или: «Это доказывают и наши гигантские успехи в цивилизации в столь короткое время, и наше молодое просвещение, и наша молодая литература. Сто лет назад мы имели только сатиры Кантемира, а теперь уже гордимся именами Ломоносова, Фонвизина, Державина, Карамзина, Крылова, Батюшкова, Жуковского, Грибоедова....»<sup>2</sup> В том же контексте встречаем упоминание «молодой литературы» в петербургской газете «Le Furet»: «Среди имен, которые называют, мы запомнили имена гг. А. Пушкина, Козлова, князя Вяземского, князя Одуевского, Титова, и проч., и проч. – видно, что цвет молодой литературы, как ее называли бы во Франции, примет участие в редактировании новой газеты»<sup>3</sup>.

В обзоре изданий 1835–1837 гг. русская литература характеризуется как «молодая», как «молодое растение» («Россия, где молодая еще литература просто-напросто кишит классиками»<sup>4</sup>). У Н. Стрехова: «Напротив, трудно представить себе литературу более благородную, чем наша молодая литература»<sup>5</sup>. У С. Венгерова: «Сообразно с этим поворотом, решительно вся молодая литература из фазиса эстетического переходит в фазис общественно-политический. Все, что появилось в середине и конце сороковых годов свежего, убежденного и талантливое, все это примкнуло к новому движению»<sup>6</sup>.

Поколенческий взгляд на литературу стал формироваться позже, в конце XIX в., ознаменовавшись, к примеру, статьей критика «Недели» Р. Дистерло «Новое литературное поколение», где он упрекает молодых писателей-восьмидесятников в узости кругозора: «Новое поколение не имеет установившихся практических идеалов, которые бы ясно ставили цели для его деятельности и определили его отношение к действительности»<sup>7</sup>.

Тогда уже появляется понимание молодой литературы как литературы, создаваемой молодыми, начинающими авторами. Говоря о Горьком, Д. Философов пишет: «Характерно именно то, что в лоне мистического анархизма очутилась почти вся современная молодая литература. Здесь объединились все до сих пор непримиримые тенденции русской литературы. Кто бы мог подумать, что дети аристократических эстетов девяностых годов встретятся и подружатся с детьми наших “гражданственников”, что сборники “Знания” сойдутся со “Скорпионами” и “Грифами”»<sup>8</sup>. Или: «Современная, увы! очень талантливая молодежь щеголяет своим хулиганством, доказывая всем, что человек – это вовсе не “гордо”! И очень характерна

их любовь к кощунству. Как это ни покажется парадоксальным, но никогда ни один атеист старого закала не тяготел так к кощунству, как современная литературная молодежь из “не приемлющих”<sup>9</sup>.

Хронологически в генезисе феномена «молодые писатели» можно выделить годы его чрезвычайной актуализации. Интересно, что всплеск интереса к «молодой» литературе приходится на переходные, ключевые периоды в истории России. Однако в разные эпохи понятие «молодые писатели» несло разные функциональные и коннотативные нагрузки.

**После 1905** (первая русская революция) и **после 1917 г.** (октябрьская революция) вокруг журнала «Аполлон», а после в Литературной студии при Доме искусств вокруг поэтов-мэтров (В. Брюсова, Н. Гумилева, В. Иванова, Е. Замятина) собираются поэты-ученики. «Молодые писатели» в этот период – категория эстетическая, а литературная учеба у мэтров ассоциируется с античной традицией философской учебы. К. Чуковский писал в воспоминаниях, что студия «с первых же дней походила на Вавилонскую башню. Каждый из ее руководителей говорил на своем языке. Каждый тянул в свою сторону: Шкловский – в свою, Замятин – в свою, Гумилев и Лозинский – в свою. Каждый пытался навязать молодежи свой литературный канон. Мудрено ли, что в первый же месяц студисты разделились на враждебные касты: шкловитяне, гумилевцы, замятинцы»<sup>10</sup>.

Дефиниция «молодые писатели», возникшая в критике русского зарубежья, связана с болезненным внешним фактором – первой волной эмиграции. К 1920–1930 гг. в эмиграции подросло литературное поколение, заявившее о себе после революции и в подавляющем большинстве не заставшее дореволюционной России в силу возраста. К началу 1930-х годов «младшее поколение» – тема стойкой культурологической рефлексии зарубежья. Достаточно вспомнить статьи Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе» («Современные записки»), М. Слонима «Молодая зарубежная литература» («Кочевье»), доклад Г. Федотова «Защита свободы» (о настроениях молодежи) («Зеленая лампа») и т. д.

Вот некоторые определения «молодых писателей», бытовавшие среди писателей-эмигрантов:

«... молодость и молодежь – в наши дни понятие относительное и условное. Молодыми писателями принято у нас называть тех, кто лишь здесь, в эмиграции, начал печататься. Возраст: с 25 лет до 35 лет, а порой и до 40. Но возрастные различия не мешают духовному объединению по общему признаку “после России”» (Г. Адамович)<sup>11</sup>.

«Когда я говорю “из молодых”, то я говорю о поэтах и писателях в т о р о г о п о к о л е н и я, т. е. о тех, что родились в самом начале

этого века или в конце предыдущего (моложе не было). И особенно о тех, что пришли в литературу после 1920 года, т. е. вне России» (Н. Берберова)<sup>12</sup>.

«Молодыми поэтами считались те, кто начал свою поэтическую карьеру уже за рубежом, хотя некоторые были старше “маститого” Георгия Иванова и даже Адамовича» (И. Одоевцева)<sup>13</sup>.

Молодое поколение писателей-эмигрантов обычно называют «незамеченным» (определение В. Варшавского, автора книги «Незамеченное поколение»). Финансовые проблемы, моральная подавленность, отсутствие подлинной заботы старших – все это накладывало на молодых эмигрантов печать сиротства. «Потому так символично звучат названия литературных групп, объединений молодых русских писателей-эмигрантов: “Кочевье”, “Перекресток”, “Круг”, “Скит поэтов”. Молодые писатели ощущали себя некими кочевниками, не имеющими места жительства»<sup>14</sup>.

**После 1929 г.** (смена политического климата) в Советской России понятие «молодой писатель» отождествлялось с понятием «молодой», то есть «рабочий», класс, а молодая литература – с молодой пролетарской послереволюционной литературой нового социалистического общества. К исходу 1920-х годов новая власть ставит литературу на конвейерный поток, пропагандируются методы массовой литературной учебы и коллективного цехового творчества. При каждом колхозе, заводе, фабрике возникают стенгазеты, литстраницы, литкружки. Главная ставка в борьбе молодого быта со старым бытом делалась на «молодых» и «начинающих». Симптоматично появление ЛЕФа и других литературных объединений, вокруг которых группируются молодые писатели. На Украине, к примеру, в 1926 г. появляется всеукраинская организация комсомольских пролетарских писателей, то есть молодежи. Молодежь потребовалось учить. И не только собственно идеологически правильному социалистическому преломлению действительности, но и элементарным азам писательского ремесла и грамотности.

Помимо многочисленных литературных печатных изданий, ориентированных на молодых рабочих авторов, в Ленинграде образуется всесоюзный «журнал для самообразования» (потом, в годы РАППа, – «журнал массового литературного движения» и, наконец, с первого номера 1933 г. – «журнал для начинающих писателей») под редакцией М. Горького – «Литературная учеба». Открывая самый первый номер журнала главный «дедушка» молодых писателей М. Горький писал: «Революция вызвала к жизни тысячи молодежи, которая мучается желанием писать и пишет»<sup>15</sup>.

В новой оптике «молодой писатель» – это еще малограмотный и плохо владеющий словом пишущий юноша, какой-нибудь токарь



или сталелитейщик, из которого следует воспитать автора довольно качественных «революционных по духу» произведений самого разного жанра. Тип эстетствующего образованного писателя-профессионала уходит в прошлое.

«Литучеба» 1930-х годов активно пестует новые литературные кадры. Среди постоянных рубрик – разбор текстов начинающих, материалы от литературных консультантов, разговор с маститым писателем, в котором он подробно излагает технику и приемы своего письма, советы начинающим и т. д. Главная задача новой власти – поставить писание книг на поток, чтобы «тысячи молодежи», делали литературу, угодную партии. Наряду с тенденциозными мировоззренческими статьями о том, как изображать кулака, а как бедняка, в журнале для молодых писателей можно встретить и довольно актуальные материалы собственно о технике писательского ремесла. Часто молодых писателей критикуют за чванство, нежелание литературно развиваться, более всего – за отрыв от коллектива, класса и производства. «В среде литературного молодняка можно найти во множестве эдаких злобствующих пареньков. Они мнят себя непризнанными гениями, которых якобы травит “толпа” и пройдохи писатели, ухитряющиеся создать себе имя. Литературная “богема” в основном создается из таких неудачников, которые пытаются напугать “благородных писателей” бытовым нигилизмом, циничными выходками и пьяными скандалами»<sup>16</sup>, – пишет критик Анат. Горелов.

Критика осознавала, что литература обескровлена, а многочисленная пролетарская пишущая молодежь остро нуждается не только в повышении писательского уровня, но и в общем образовании. При этом одна из задач, как уже говорилось, – не позволить молодому человеку далеко уйти от станка и возомнить себя пиитом. Молодым писателям бесперебойно отвечают штатные службы литературных консультантов – важная в те времена форма работы с «молодняком». Так что к «молодым писателям» в 1930-е годы существовал двойной подход. С одной стороны, подзадоривание, стимуляция, похвальба: «Вас, товарищи, тысячи, и несомненно, что среди вас сотни людей, которые через какие-то годы, через 5, может быть, через 10 лет, должны войти в литературу хозяевами»<sup>17</sup>. С другой – указание слабых мест и осажение излишних амбиций.

В разгар политических репрессий молодой литературе оказывается огромное внимание. В одном из номеров «Литучебы» даже обзревается творчество фабзавучников, то есть по-нынешнему ПТУшников. «Вся наша сложная, противоречивая и героическая действительность находит свое отражение в творчестве этой молодежи. Это ярко показывает, насколько изменился тип нашего “мо-

лодого человека” сравнительно с типом “ученика средней школы” дореволюционного периода»<sup>18</sup>, – пишет обозреватель. И тут же приводит письма самих фабзавучников. «Я Петр Ш-ов, ученик ФЗУ, талантливый советский писатель. Имею огромные литературные способности. Я писал много рассказов, стихов, поэм, романов и прочих литературных произведений»<sup>19</sup>.

Организуется так называемый кабинет рабочего автора Профиздата – то, что затем эволюционирует в совещания и слеты молодых писателей всесоюзного и местного масштабов. «Центральным звеном во всей системе литературной учебы, организованной кабинетом (рабочего автора Профиздата. – А. Г.), была передача мастерами литературного цеха своего творческого опыта молодым писателям»<sup>20</sup>.

Тогда, видимо, и сформировались принципы работы на таких собраниях «мастеров» и «учеников»: «Предварительно участники семинара читали основные произведения писателей, чьи беседы стояли в плане работ семинара, знакомились с их записными книжками и соответствующей критической литературой»<sup>21</sup>, «Параллельно работе семинаров просматривались, консультировались и отбирались рукописи начинающих авторов для сборников»<sup>22</sup>.

3 декабря 1933 г. в Москве открывается вечерний Рабочий литературный университет, куда приглашаются учиться лучшие рабочие-литкружковцы, имеющие образование в системе семилетки. Через три года открывается и заочное отделение. «Основное ядро принятых составили слушатели краткосрочных курсов молодых писателей, организованных Союзом Советских Писателей в Москве»<sup>23</sup>.

На первом Всесоюзном съезде советских писателей публицистом В. Ставским, ставшим после смерти М. Горького генеральным секретарем Союза, зачитывается целый доклад «О литературной молодежи нашей страны». В том числе там говорится: «Но у нас и на местах бурно растет молодая поросль литературы. Не говоря уже о Ленинграде с его самостоятельными журналами молодежи “Резерв” и “Литературная учеба”, со сборником “Весна” и “Альманахом молодой прозы” и др., во многих промышленных центрах и нацреспубликах существуют многочисленные журналы, сборники и альманахи, вокруг которых группируются и растут молодые начинающие писатели. Большинство из них уже печатают свои произведения. Творчество молодых развивается более вширь, чем вглубь, и широта эта сказывается в многообразии тематики»<sup>24</sup>.

Само собой, на Первый съезд с «приветствием» приехали делегации самих молодых писателей: студентов вечернего Рабочего литературного университета, представителей творческого объедине-

ния молодых писателей при журнале «Рост», молодые писатели – представители различных краев, областей и республик. Понятие «молодой писатель» постепенно становится бюрократической биркой, такой же формальностью, как секции, литкружки, бюро.

Интересно, что в советское время ретроспективно создается миф о поколении «предшественников» рабочих молодых писателей: Ф. Решетникове, Н. Помяловском, Г. Успенском, В. Слепцове, А. Левитове и других шестидесятниках, преемственных «натуральной школе», не имеющих аристократического происхождения, отрицающих всякую ложь в искусстве и делающих в творчестве упор на социальную злободневность. Разумеется, очеркисты-шестидесятники существовали на самом деле, но только благодаря советскому литературоведению они превратились в политически необходимую концептуальную общность.

**После 1956 г.** (XX съезд КПСС). В 60-е годы XX в. складывается обратная ситуация. «Молодой писатель» становится оппозиционером. «Если критический реализм “оттепельного” образца пытался завоевать тематическое пространство “политики, истории, социальнойности”, на котором подвизалась ангажированная литература “социального заказа”, то “молодая литература” открыла иное жизненное пространство: природу, частную жизнь человека и его внутренний мир»<sup>25</sup>.

Специфическим направлением в советской литературе 1960-х годов стала молодежная литература, в основном публиковавшаяся на страницах журнала «Юность»: в прозе – В. Аксенов, Вл. Максимов, Ан. Гладилин, в поэзии – Е. Евтушенко, Р. Рождественский и другие. Стремление к незаурядности жизни и подражание западным культурным установкам подразумевало особый стиль изложения повествования – исповедальность. Широкая монологичность, инфантилизм героя, ирония, жаргонная лексика индивидуальные размышления от первого лица и т. п. – это стремление молодого поколения к обретению и пониманию себя в окружавшем их догматизированном обществе средствами подлинной искренности.

Нельзя не отметить связь советской «исповедальной» прозы и литературы английских «рассерженных молодых людей» («Angry young men») 50-х годов XX в. (романисты Дж. Уэйн, К. Эмис, Дж. Брейн, драматург Осборн). Герой «рассерженных», как известно, – обычно молодой человек с университетским образованием, разочарованный в жизни, недовольный своей работой, сословным чванством и обществом, в котором ему нет места.

В советском тематическом и стилевом направлении «молодежной прозы» 60-х годов главные герои – тоже бунтари, протестующие против стандартного образа жизни, привычек и вкусов.

**После 1976 г.** (указ КПСС «О работе с творческой молодежью») – возобновление выхода журнала для начинающих писателей «Литературная учеба», новая волна совещаний молодых писателей и т. д. «Союз писателей, организация консервативная и помногу лет сдерживавшая процесс омоложения, раскрыл наконец шлюзы, и молодежь получила доступ к издательскому рынку. Были созданы и редакции по работе с молодыми авторами, сначала в “Молодой гвардии”, а затем и в издательстве “Современник”. Первую пять лет возглавлял я»<sup>26</sup>.

**После 1991 г.** (распад СССР) «молодые писатели» как культурологическая общность исчезают, а их роль играет возвращенная и хлынувшая западная литература. Компенсаторная стратегия перестройки перекрыла дорогу целому литературному поколению (в основном 60-х годов рождения).

**После 2000 г.** (смена политического климата, поиски новых путей развития государства) на фоне актуализировавшегося интереса к будущему и ко всему молодому (размножение политических молодежных партий) – реинкарнация моделей и институтов работы с молодыми писателями. Это форумы, организуемые Фондом социально-экономических и интеллектуальных программ (по программе «Молодые писатели России»), премии «Дебют» (для пишущих не старше 25 лет) и «Неформат» (для пишущих не старше 27 лет), слеты, литературно-критические полемике, встречи молодых писателей с В. Сурковым, Д. Медведевым, В. Путиным.

В статье «Кто кому добренький, или Великая Китайская стена» («Октябрь». 2001. № 3.) Ольга Славникова рассуждает о разрыве между старшими и младшими и делится впечатлениями от текстов, представленных на соискание премии «Дебют», в жюри которой она работала. Отмечаются новая документальность, равнодушие молодых к статусу писателя в социуме, свобода от цензуры причинности. Лидером поколения до 25 объявлен Данила Давыдов. Типологически «новые писатели» нулевых близки шестидесятникам. Главными фигурами их прозы становятся политические радикалы, изгои, отступники, аутисты, инфантилы, мироненавистники.

В начале нулевых разворачивается продолжающаяся и сейчас дискуссия о «новом реализме» – литературном направлении, отмечающем кризис пародийного отношения к действительности и сочетающем маркировки постмодернизма («мир как хаос», «кризис авторитетов», акцент на телесность), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства), романтизма (разлад идеала и действительности, противопоставление «я» и общества) с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, искания, неудовлетворенность и трагический жест. Это не столько даже направление как

единство писательских индивидуальностей, а всеобщее мироощущение, которое отражается в произведениях, самых неодинаковых по своим художественным и стилевым решениям.

Помимо «молодых» (1970–1980-х годов рождения) поэтов и прозаиков появились «новые критики» – А. Рудалев, В. Пустовая, Е. Погорелая, М. Антоничева и другие.

Протестность современной «молодой литературы» заключена в романтическом антагонизме «я–общество», «я–старшие», «мы–другие». Повторяющиеся элементы тошнотворности (родственные экзистенциальной сартровской тошноте) вытекают отсюда же. Горя из «Потусторонников» С. Чередниченко («Континент». 2005. № 125) то мечтает заболеть и вырвать в унитаз, то предается тошнотворной любви: грязный, немывшийся юноша и жирная омерзительная дама. Персонажи А. Снегирёва (в особенности в дебютной книге «Как мы бомбили Америку») то и дело нарушают невинные телесные табу: портят воздух, рыгают, а еще пытаются сдать сперму и смакуют чужие отходы. У А. Старобинец в книге «Переходный возраст» мальчик превращается в муравьиное гнездо (здесь не только тошнотворность, но и превращение), а загнивший воняющий суп – в девушку. Это не только проявления веселой протестности, но и сигналы мотива телоцентризма.

Литературный телоцентризм проявляется не столько во внимании к девиациям, перверсиям, низкой чувственности и физиологической отвратительности, тошнотворности, сколько в продолжении индуистско-элинского восприятия мира как тела бога или мирового человека. Тело в современной прозе воплощает не только уродливое, но и прекрасное со всеми вытекающими последствиями: культ молодости (пепшерштейновские крымские оргии и психоделические омолаживания стариков и т. д.), сакральность женского тела (Венера из романа В. Снегирёва «Нефтяная Венера» и прочие). В этом тоже заключается противоречие: мир прекрасен, но мир и отвратителен.

Отчуждение – одна из самых главных тенденций. Герой российской прозы изъят из необходимого жизненного контекста. У него либо вовсе нет родины, родителей, дома, цели, опоры, веры, интереса, либо родина, дом, радость у него как бы отняты (властью, чужаками-оккупантами и т. д.), и он включает агрессию, чтобы вернуть себе свой придуманный счастливый, но разрушенный миф (будь это советское прошлое или анархическое будущее).

Отчуждение, протестность, фрагментарность, телоцентризм, перемещения и трансформации, противоречивость и контраст в современной прозе избыточны и чрезмерны, зачастую сочетаясь с мнимым аскетизмом художественно-изобразительных средств или содержа-

ния, стремящегося к бессюжетности. Сочетание этих тематических и стиливых признаков говорит о конверсии типов творчества: модернистские отчужденность и противоречивость, постмодернистские усталость, эсхатологизм, телоцентризм, барочные контраст и трансформации, натуралистические физиологичность и документализм, необарочные избыточность, фрагментарность, отсутствие единого идейного поля, романтические протестность, антагонизм и тяга к поиску, перемещения уживаются во вполне реалистическом герое и в самых обыкновенных обстоятельствах (вспомнить хотя бы хронику обыденности у Р. Сенчина). Здесь и черты неоромантизма (революционный индивидуализм, мистические искания, часто воплощаемые в сакральных веществах типа нефти), и яркая черта традиционализма – выражающиеся в молодой прозе реакционные идеи, направленные против современного состояния общества и критикующие его в связи с отклонением от некоего реконструированного или специально сконструированного образца.

Роман «Лед под ногами» Р. Сенчина – это полномасштабная картина поколенческой трагедии переломленных перестройкой, разделившихся на два лагеря молодых людей: роботов из офисных коробок и нищих, всем недовольных клоунов-инфантилов. Тема актуальная и стандартная для «молодой прозы» в общемировом и в общевременном контексте. Однако Сенчин выбирает ее по внутренним, опять-таки автобиографическим, причинам. Он – один из этого поколения пехт (уж сколько было этих «поколений» – «Х», «Р», а последним эссе-победителем литературной премии для молодых «Дебют» стал трактат «Поколение Я»), испытавший на себе постсоветскую ксенофобию, изгнание из родного города, выживание в новых тяжелых условиях, поживший жизнью божьего рок-музыканта, рабочего, бедного писателя.

Традиционализм многих произведений современной «нелиберальной» литературы выражается либо в националистических, либо в неоевразийских, либо в анархических настроениях, осуждающих западный гуманизм, общество потребления и буржуазную систему ценностей (это молодые авторы, сплотившиеся вокруг газеты «Лимонка», а также признанные З. Прилепин, Г. Садулаев, М. Елизаров и другие).

Итак, в нулевые происходит реанимация затасканного в советское время феномена «молодые писатели», но не в значении «начинающие, 40–50-летние», как, допустим, в 70-е годы, а «новые, сформировавшиеся после перестройки», что ближе к понимаю 30-х: «новые, сформировавшиеся после Октябрьской революции». И Октябрьская революция, и перестройка – это болевые точки,

от которых отсчитывается зарождение концептуальной общности «молодые писатели». Они – не современники «катастрофы» (в случае с советской «порослью» 30-х – не «катастрофы», а «победного переворота»), это уже следующее поколение, не заставшее ни революции, ни перестройки.

И если во времена массового литературного движения «молодой писатель» (то есть рабочий писатель, не успевший по возрасту узнать все тяготы «буржуазного гнета») стал носителем новой идеологии, то нынешний «молодой писатель», как и «молодой писатель» 60-х как раз идет против течения: борется со старшими, властью, миром потребления и в некоторых случаях тоскует по золотому доперестроечному веку, в котором он почти не жил. Недаром «исповедальность» «молодежной прозы» 60-х годов заменяется на «новую искренность» нулевых. А очерковость и бытописание, характерные для молодых шестидесятников XIX в., превращаются в «новый автобиографизм» современной молодой прозы.

Можно предположить, что феномен «молодые писатели» будет возникать и реанимироваться после каждого серьезного социально-политического изменения, когда возникнет необходимость делить писателей, творивших **до** и начавших писать **после**. Феномен «молодой литературы», переживающий ремиссии и рецидивы в зависимости от социальной обстановки, в России становится индикатором глобальных общественных изменений.

## Примечания

<sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840. Ч. 1–2 // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 28.

<sup>2</sup> *Белинский В.Г.* Речи, произнесенные в торжественном собрании императорского Московского университета, 10-го июня 1839 г. // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 460–470. Впервые: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2. № 11, 16 сентября. Библиография. С. 209–214 (ц. р. 15 сентября). Без подписи. Вошло в КСсБ (*Белинский В.Г.* Сочинения. Ч. I–XII. М., 1859–1862). Ч. III. С. 140–148.

<sup>3</sup> *Сперанская Н.* Материалы по русской литературе в петербургской газете «Le Furet» в 1829–1830 годах // Новое литературное обозрение. 2009. № 96.

<sup>4</sup> *Пельц Э.* Литература и литераторы. Комментарии и вступ. сл. А.И. Рейтблата // Новое литературное обозрение. 1999. № 40.

<sup>5</sup> *Н.К.* (Страхов Н.Н.) Нечто о полемике. Письмо в редакцию «Времени» // Время. 1861. № 8.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Дистерло Р.Д.* Новое литературное поколение (Опыт психологической критики) // Неделя. СПб., 1888. № 13. 27 марта. С. 416–422; № 15. 10 апр. С. 480–486.

<sup>8</sup> *Философов Д.В.* Разложение материализма. 1907 г. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/f/filosofow\\_d\\_w/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/f/filosofow_d_w/text_0060.shtml).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 5: Современники; Приложение / Сост., коммент. Е. Чуковской. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 388.

<sup>11</sup> *Адамович Г.В.* Парижские впечатления // Последние новости. 1934. 12 апреля.

<sup>12</sup> *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. Мюнхен, 1972. С. 314.

<sup>13</sup> *Одоевцева И.В.* На берегах Сены. Париж: La Press libre, 1983. С. 145.

<sup>14</sup> *Летаева Н.В.* Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: Проза на страницах журнала «Числа»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 28.

<sup>15</sup> *Горький М.* Цели нашего журнала // Литературная учеба. 1930. № 1. С. 3.

<sup>16</sup> *Горелов А.* У порога литературы // Литературная учеба. 1930. № 1. С. 66.

<sup>17</sup> *Беседа М. Горького с писателями-ударниками* // Литературная учеба. 1931. № 1. С. 3.

<sup>18</sup> *Шебалин В.* Литературная молодость (Обзор творчества фабзавучников) // Литературная учеба. 1935. № 5. С. 79.

<sup>19</sup> Там же. С. 78.

<sup>20</sup> *Грудская А.* Шесть месяцев литературной учебы (Опыты систематической литературной учебы) // Литературная учеба. 1933. № 5. С. 94.

<sup>21</sup> Там же. С. 95.

<sup>22</sup> Там же. С. 96.

<sup>23</sup> Там же. С. 7.

<sup>24</sup> Цит. по: *Ставский В.П.* О литературной молодежи нашей страны. Заседание двадцать второе. 30 августа 1934 г., утреннее // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1990. Репринтное воспроизведение издания 1934. С. 588.

<sup>25</sup> *Иванов Б.* Эволюция литературных движений в пятидесятые–восемидесятые годы // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы. М., 2000. С. 27–28.

<sup>26</sup> Политический дневник Рыбаса С.Ю. от 20.08.2007 [Электронный ресурс]. КГБ, ЦК КПСС и молодые писатели на фоне современной культурной политики. Русский биографический институт. URL: <http://www.whoiswho.ru/politdnevnik/item/?id=2151&PHPSESSID=5dce4d153629388b8f542784ae30e311>.



ЦЕЛОСТНОСТЬ *ПОНИМАЮЩЕГО* ВОСПРИЯТИЯ  
(Рецензия на книгу: Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово:  
Кузбассвузиздат, 2007)

В статье рецензируется книга «Чтение» доктора филологических наук, профессора кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета Леонида Юделевича Фуксона – исследование, посвященное рассмотрению и демонстрации эстетико-герменевтического подхода к произведению и читателю.

*Ключевые слова:* герменевтика, эстетика, ценностная структура, искусство чтения, понимание, интерпретация произведения, читатель.

Если бы двери восприятия были открыты...  
*У. Блейк*

«Чтение» Л.Ю. Фуксона – одна из тех книг, о необходимости которой давно уже говорили литературоведы и филологи-педагоги, считающие, как и американский исследователь Х. Блум, что литература является в первую очередь «двуединым искусством чтения и письма»<sup>1</sup>, существующим по своим особым законам.

Актуальность выхода в свет «Чтения» бесспорна. В настоящее время не только ученые-литературоведы, вузовские преподаватели, но и школьные учителя-словесники знают, насколько книжный рынок переполнен учебниками и пособиями по изучению литературы. Но, как правило, за редким исключением, в них предлагается «логика» приобщения к уже *по-знанному* и давно кем-то *из-ученному* или – что встречается чаще – *как бы изученному*. В большинстве случаев читатель сталкивается в этих многочисленных многостраничных и монотонных пособиях скорее с желанием их авторов пробудить интерес к литературе как к искусству чтения, нежели с его убедительной, увлекательной и вместе с тем научно, эстетически (и технологически!) обоснованной реализацией.

Чем объясняется такое положение дел в филологической педагогике? Не вдаваясь в детали и историю вопроса, можно заметить, что до сих пор в мозаике разнообразных предметов, изучаемых отечественными студентами-филологами, нет, казалось бы, главной дисциплины, без которой все филологические премудрости (по крайней мере, литературоведческие) оказываются тотально бессмысленными. Речь идет о предмете, концентрирующем внимание обучающегося на процессах и результатах чтения художественного произведения – деятельности, редко рефлектируемой в рамках академических курсов. О необходимости подобного предмета в разное время (и по-разному!) размышляли М. Гершензон, Б.М. Эйхенбаум, Г.А. Гуковский, Вл. Набоков, М.К. Мамардашвили и другие. Каждый из них в своей университетской практике много места отводил знакомству студентов с «азбукой чтения» литературных произведений. Г.А. Гуковский настаивал: анализ текста без «простого» чтения, без рефлексии «начального восприятия» – вивисекция, а разбор его на составные элементы без возвращения к «первоначалам» чтения, их корректировки, без понимания произведения как целостного высказывания автора – не более как начетничество и профанация филологии. Однако до сих пор, к сожалению, во многих отечественных вузах принято считать, что читать (в эстетическом смысле!) студенты и так умеют («чему-то ведь они в школе учились»), а поэтому главная их цель – освоить некоторое количество (часто варьируемое и не всегда конкретно определенное) историко-литературных фактов и теоретических обобщений, видимо, позволяющих в дальнейшем «любить слово». При этом забывается, что филология, будучи «службой понимания» (С.С. Аверинцев), просто обязана помочь студентам овладеть способами *чтения* как инструментами «понимающего восприятия». Пока же большая часть отечественных студентов-филологов специально и систематически не обучается «искусству чтения», вряд ли стоит надеяться, что в недалеком будущем они смогут научить этому «искусству» своих учеников, превратить для них процесс постижения художественного высказывания в предельно захватывающее событие, приключенческое как в эвристическом, так и в экзистенциальном смысле. Чего уж тут жаловаться в течение сотни лет на качество преподавания литературы (и не только в школе)...

На этом, прямо скажем, нерадостном фоне книга Л.Ю. Фуксона впервые (!) в отечественной научной и учебной литературе (а книгу можно рассматривать как по одному, так и по другому «ведомству») предлагает взглянуть на чтение и как на эстетико-литературоведческую проблему, и как на герменевтическую дисциплину, и как на особого рода событие – событие приобщения чита-

теля к «обнимающему» автора и читателя художественному смыслу, или «целостности *понимающего* восприятия».

«Чтение» Л.Ю. Фуксона имеет продуманную и рецептивно прочитанную структуру (что, кстати, не мешает ее читать «с первого попавшегося места»). Книга включает в себя, помимо введения и заключения, восемь глав, в каждой из которой подробно рассматриваются «аксиомы чтения» и связанные с ними способы читательского понимания. Автора интересуют «те условия чтения художественных произведений, которые чаще всего непроизвольно, “анонимно” содержатся в толковании как “очевидные”». Поэтому, отмечает автор, слово «“правила” означает не то, посредством чего мы *у-прав-ляем* своим пониманием художественных текстов, а то, что им управляет независимо от нас» (6).

Л.Ю. Фуксон, опираясь на мысль М.М. Бахтина о том, что «понимание и научное изучение» принципиально различны, специально подчеркивает: если целью анализа является объяснение «устройства» структуры произведения, то целью истолкования – понимание его смысла. Поскольку смысл производится не только автором, но и читателем, необходимо, по мнению Л.Ю. Фуксона, рассматривать чтение как особую, «*неспециальную* установку по отношению к художественным текстам» и, таким образом, последовательно помогать преодолевать «своего рода герменевтическую беспомощность, присущую любому (!) читателю» (5).

В первой главе автор размышляет о феномене читательского *удивления* перед «странностями» произведения, задающими логику чтения, в котором производство смысла всегда разворачивается в контексте тайны и вне тайны немислимо. Во второй главе рефлектирует феномен телеологичности художественного высказывания, определяющий зону «целесообразности без цели» (И. Кант). Здесь на основе интерпретации нескольких произведений наглядно и убедительно показывается, что «все произведение есть смысл, но не как некое суждение о бытии, а как “суждение” самого бытия» (37).

В дальнейшем серия проведенных автором интерпретаций нацелена на демонстрацию «центростремительного» понимания (в противовес популярному ныне пониманию «центробежному»), связывающего в произведении отдельные частности как друг с другом, так и со всем художественным целым. Здесь специально рассматривается соотношенность внутренних и внешних связей художественного текста, характер их переключек, влияющих на механизм чтения как таковой. Для Л.Ю. Фуксона имеет принципиальное значение следующее герменевтическое положение: «В безбрежности интертекстуальных и археологических смыслов *отбирается* лишь текстом заданное. Произведение – место встречи “внутренних” и

“внешних” значений, но не любых, а лишь тех, которые *способны встретиться*. Любая ассоциация, выводящая за пределы читаемого произведения и его внутренних связей, *лигитимна* лишь в той мере, в какой она не противоречит последним» (100).

Пятая глава «Чтения» проясняет «человеческую меру» произведения, не позволяющую рассматривать его исключительно как информацию, а предлагающую отнестись к нему как к событию диалога читателя с автором. В дальнейшем (в шестой и седьмой главах) герменевтически истолковываются понятия *символа* и *ценности*, через интерпретацию отдельных фрагментов произведений убедительно высвечивается характер их взаимосвязи: «Смысл, открываемый в бытии и неотрываемый от бытия, есть символ. Бытие, воспринимаемое как *сбывшийся, инкарнированный, осуществленный* смысл, есть **ценность**» (117). В последней – восьмой – главе автор по-новому интерпретирует известное герменевтическое понятие «медленное чтение», объединив в его содержании «медленность» и «тщательность» бытийных прозрений читателя и конкретно инструменталистский характер производимых им мыслительных операций. «Медленное чтение» обозначает, по Л.Ю. Фуксону, особого рода механизм движения понимания: от удивления и первоначальных точечных «набросков смысла» к восприятию произведения как ценности *со-творческой* деятельности автора и читателя, то есть «ценности творения» как такового.

Несмотря на сдержанный, герменевтически спокойный тон, «Чтение» в основе своей провокативно – не по стилю, а по сути и ценностной ориентации. Основным критерием значимости того или иного утверждения в книге Л.Ю. Фуксона становится практика интерпретации. Абсолютно все положения (как доминантные, так и субдоминантные) сопровождаются истолкованием конкретных художественных произведений русских и зарубежных писателей. Одно перечисление названий литературных текстов (и прозаических, и стихотворных), в разной мере рассматриваемых в «Чтении», заняло бы не менее страницы – их около сотни (!). В этом отношении книга Л.Ю. Фуксона уникальна: автор убедительно демонстрирует, что традиционное вузовское деление учебной деятельности студента-филолога на «теоретическую» и «практическую» зачастую лишено образовательно-гуманитарного смысла: «созерцательный (т. е. теоретический) потенциал» сознания напрямую связан здесь с инструментализмом мыслительной деятельности гуманитария. И то верно: можно ли формировать в сознании читателя «правила» чтения без практики самого «понимающего восприятия»? При этом Л.Ю. Фуксон принципиально отделяет процедуры литературоведческого *анализа* от эстетико-герменевтической *интерпретации*.

К сожалению, объем рецензии не позволяет подробно рассмотреть многочисленные образцы тонкого герменевтического разбора. Однако не могу не отметить продуманность и продуктивность герменевтической интеграции философских понятий *ценности* (Ницше, Шелер, Бахтин), *«горизонта ожидания»* (Хайдеггер, Гадамер, Изер, Яусс) и понятие *бинарной оппозиции* (Б.О. Корман, Ю.М. Лотман). В ходе проводимых автором «Чтения» интерпретаций это объединение и порождаемые им мыслительные операции делают наглядным, а значит, и повторяемым не сам смысл, а именно механизм обнаружения ценностно-символических связей в литературном произведении. При этом уникальность *про-из-веденного* смысла в каждом конкретном случае специально оговаривается.

С одной стороны, «Чтение» Л.Ю. Фуксона перекликается с некоторыми литературоведческими (и технологическими) идеями новейшего учебника по теории литературы, основные положения которого последовательно подтверждаются анализом конкретных произведений<sup>2</sup>. С другой – обозначает вектор развития, на мой взгляд, весьма продуктивного эстетико-герменевтического подхода к произведению и читательскому самоопределению не только (и не столько!) в рамках «чистой» научной деятельности, но прежде всего в сфере гуманитарно-образовательной «службы понимания». Именно поэтому целевая аудитория книги Л.Ю. Фуксона не ограничивается вузовскими преподавателями, студентами-филологами, школьными учителями литературы. Как показывает педагогический опыт рецензента, она с большим интересом может быть прочитана и школьниками-старшеклассниками, и «простыми» читателями, для которых, собственно, и создаются литературные произведения.

Сожаление вызывает одно – тираж книги всего-то 500 экземпляров! Для «настоящей книги» по основам филологической герменевтики этого явно недостаточно. В связи с этим сожаление вызывает и качество маркетинга издательств, занимающихся изданием «продвинутой» научной литературы. Но это тема отдельного разговора.

## Примечания

<sup>1</sup> Блом Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 163.

<sup>2</sup> См.: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак.-тов высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004.

## Abstracts

N.A. Bakshi

### CELAN'S AND GIACOMETTI'S APOPHATIC METHOD

By using Austrian poet Paul Celan and Swiss sculptor Alberto Giacometti as a study case, the author reveals that the apophatic method of negative theology is a beneficial conception and a typical method of post-war art.

*Key words:* apophatic, post-war art, philosophy of language, Alberto Giacometti, Paul Celan.

E.N. Basovskaya

### SOVIET LINGUISTIC PURISM: WORD AND DEED

(based on 1920s-1930s periodicals)

The article focuses on the phenomenon of linguistic purism, its development in Russia and particularities of its existence in the USSR during the first few decades of Soviet power. The author demonstrates entire consentaneity of the phenomena of purism and «language purity» drive and reveals the reason why official Soviet ideologists rejected the former term. Basing herself on the 1920s–1930s press, the author shows the word desemantization process typical of totalitarian propaganda discourse.

*Key words:* purism, language purity, the Soviet press, propaganda.

V.P. Bogolyubova

### GENESIS OF CHILDREN'S PSYCHOLOGICAL NOVEL IN GERMANY

The article looks into the emergence and development of the modern children's novel in Germany which was influenced by Scandinavian children's literature. The distinctive features of the children's psychological novel in Germany are a wider range of themes, new forms of narrative, and its convergence with literature for adults.

*Key words:* influence of Scandinavian children's literature, negative picture of childhood and child image, themes, range of problems, distinctive features of the children's psychological novel in Germany, classic examples of the children's psychological novel in Germany.

S.S. Boyko  
BULAT OKUDZHAVA'S LATE POETIC PUBLICIST WORKS  
IN THE CONTEXT OF THE LATE 20<sup>TH</sup>-CENTURY RUSSIAN  
LANGUAGE

The author analyzes the linguistic means of expressiveness in Bulat Okudzhava's late poems in the context of the most recent language trends observed by language scientists. The field of study is Okudzhava's poems of publicist nature written in the late 1980s and the 1990s. The observed peculiarities which are determined by the poet's public conduct throw light on the issue of the development of individual author's poetics.

*Key words:* Bulat Okudzhava, social and political journalism, pejorativeness, neologism.

G.A. Dobrozakova  
THE LERMONTOV CODE OF SERGEY DOVLATOV'S  
AUTOPSYCHOLOGICAL PROSE

The article addresses the problem of Lermontov's reception in Sergey Dovlatov's works. The author reveals Lermontovian reminiscences in Dovlatov's autopsychological prose, tracing the functions of textual commonness of Dovlatov's prose and Lermontov's «A Hero of Our Time».

*Key words:* Lermontov code, autopsychological hero, образ лишнего человека in Russian prose, psychological analysis, self reflection, romantic poetics, self-knowledge motif, fate motif, reminiscences, Lermontov, Dovlatov.

O.L. Dovgiy  
ON THE ISSUE OF THE SOURCES OF «THE BRONZE  
HORSEMAN»: PUSHKIN AND BARRY CORWALL

The article does a comparative analysis of Pushkin's poem «The Bronze Horseman» and Barry Cornwall's works, which makes it possible to list the English poet's writings among the sources of the Pushkin poem.

*Key words:* Pushkin, «The Bronze Horseman», Barry Cornwall, St. Petersburg, Babylon.

I.G. Drach  
JOHN DOS PASSOS'S NOVEL «MANHATTAN TRANSFER»:  
FORMS OF ARRANGEMENT AND THE ARTISTIC WHOLE

In this article the author attempts to analyze the interconnection of different levels in the genre structure of John Dos Passos's novel «Manhattan Transfer». As a rule, studies of the novel focus on either the peculiarities of its narrative and arrangement composition or its complicated symbolism. The article aims to show that the novel's symbolism is one of the components of its motif structure and helps reveal the mythological basis of the plot, which indirectly determines both narrative and compositional peculiarities of «Manhattan Transfer».

*Key words:* narrative, composition, arrangement, motif, motif structure, plot outline, chronotope, mythological subtext.

L.V. Egorova  
ROBERT SOUTHWELL'S POETRY OF METAPHYSICS

The question about the sources of the metaphysical style that emerged in English poetry in the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries inevitably leads to Robert Southwell, who practiced religious meditation and depicted this experience in spiritual poetry, which, according to L. Martz, helped «shake pious verse out of numbness». The article introduces the Russian reader to Southwell's poetry of metaphysics.

*Key words:* Robert Southwell, Jesuit, poetry of metaphysics.

K.Yu. Erusalimsky  
GREEK «FAITH», TURKISH «TRUTH», RUSSIAN  
«TSARDOM»...: IVAN PERESVETOV AND HIS DRAFT  
REFORMS REVISITED

The article puts forward a hypothesis about the identity of Ivan Peresvetov and Ivan Fyodorov. The author proves that Peresvetov's draft reforms were in the framework of the early 16<sup>th</sup>-century Utopian ideas and, in some propositions, elaborates the standards of jurisprudence of the Grand Duchy of Lithuania.

*Key words:* social and political journalism, Ivan Peresvetov, Ivan Fyodorov, reforms in Russia, migrations in Eastern Europe, cultural contacts.



O.V. Fedunina  
ON THE ISSUE OF TITLE FUNCTIONS IN DETECTIVE  
NOVELS (Phyllis Dorothy James's «An Unsuitable Job for a Woman»  
in the context of tradition)

The article looks into the correlation of the title and the text matter in Phyllis Dorothy James's detective novel «An Unsuitable Job for a Woman» and the connection between this aspect and the way the writer interprets the traditions of the classical detective story in this novel.

*Key words:* detective story, title, tradition, genre, Phyllis Dorothy James.

A.A. Ganieva  
«Young WRITERS»: ON THE HISTORY OF THE CONCEPT  
IN LITERARY CRITICISM AND literary history

The article traces the chronology of the emergence in Russian literature of the «young writers» phenomenon as an indicator of general social changes. The author seeks to identify the predecessors of contemporary young prose writers who have made themselves known in the last ten years. In attempting to connect the contemporary «young writers» phenomenon, supported by nongovernmental public institutions, and the analogous Soviet culturological phenomenon, the author finds stylistic and thematic similarities in the works by young prose writers of the 1860s, 1960s and 2000s.

*Key words:* young writers, young literature, young prose, literary training, social institutions, confessional character, new realism, modern prose, literary generation.

E.V. Khaltrin-Khalturina  
FROM ROMANTIC «FLASHES OF IMAGINATION» TO  
MODERNIST «EPIPHANIES»: SUCCESSION CONNECTION

The so-called «moments of vision» provide the basis for many romantic and modernist English literary works. In the 19<sup>th</sup> century «moments of vision» may be associated with «flashes of imagination», while in the 20<sup>th</sup> century with «epiphanies». The article covers the history and conceptual distinctions of the given terms and indicated their scope of use.

*Key words:* Anglistics studies, romanticism, modernism, composition theory, terminology problems.

K.A. Khomyakova  
RUSSIAN TRANSLATIONS OF FRENCH BEAUTY SECRETS  
BOOKS: LADIES' READING AND MODELS TO EMULATE FOR  
THE 18<sup>TH</sup>-CENTURY BEAUTIES

The article traces the history of the appearance of beauty secrets books in Russia. Those books of recipes for preserving one's health and young looks were translated into Russian in the late 18<sup>th</sup> century. The Enlightenment made it possible and necessary to introduce the reading women to the technologies that had been popular in the West for several centuries. Despite the fact that the translators closely followed the originals, yet they interpreted and adapted the foreign experience: Russian beauty secrets books instructed the readers how to make cosmetic reparations at home so that not to buy expensive French beauty aids. Recipes and explanatory texts can help reconstruct the ideal of bodily beauty: this issue was discussed in Enlightenment literature.

*Key words:* bodily beauty, reading culture, recipes, cosmetics.

L.G. Khoreva  
THE EXEMPLA GENRE AS THE PRECURSOR OF THE  
NOVELLA IN MEDIEVAL SPANISH LITERATURE

The field of study is the mechanism of novelization of the medieval «exempla» genre: rhetorical stylistic editing of exempla, its release from didacticism, conflict dramatization, and overcoming sketchiness.

*Key words:* novella, example, exemplum, genre, micro genre, genre system, medieval Spanish literature.

A.E. Krashennikov  
THE CATEGORY OF FOREIGNNESS AND ARCHETYPAL  
IMAGES IN POEMS BY GEORG TRAKL

The motif of foreignness figures prominently in German expressionistic poetry and is defined by some researchers as a general mental category of this phenomenon in 20<sup>th</sup>-century literature. The categorical approach to the study of this motif is found in N.V. Pestova's investigations.

The article looks into the category of foreignness on the basis of Carl Jung's archetype theory. The author defines some archetypal images belonging to this category.

*Key words:* German expressionist poetry, Carl Jung, archetype theory, Georg Trakl, archetypal image.

S.P. Lavlinsky  
INTEGRITY OF UNDERSTANDING PERCEPTION  
(Review of the book: *Fukson L. Yu.* Reading, Kemerovo:  
Kuzbassvuzizdat, 2007)

The article reviews the book «Reading» by Leonid Fukson, Doctor of Philology and Professor at the Department of Literary Theory and Foreign Literatures History, Kemerovo State University. The book analyses and demonstrates the aesthetic-hermeneutical approach to the literary work and the reader.

*Key words:* hermeneutics, aesthetics, values structure, art of reading, understanding, interpretation of a literary work, reader.

N.L. Lavrova  
CHRISTIAN REMYTHOLOGIZATION OF NARCISSISTIC  
MOTIFS

The article investigates the cultural phenomenon of Christian remythologization of the transhistorical Narcissistic motif complex. The author focuses on revealing its mythological sources and its subsequent emergence in literary works of baroque (Marvell, Masen, de la Cruz) and of neo-traditionalism (Mandelstam, Eliot, Akhmatova).

*Key words:* Narcissistic motif, Christian remythologization, baroque, neo-traditionalism.

M.A. Lagoda, A.M. Pavlov  
ASPECTS OF SELF-IDENTIFICATION THROUGH ANOTHER  
PERSON IN PYOTR GLADILIN'S PLAY «ANOTHER PERSON»:  
ON THE ISSUE OF THE AUTHOR'S AND THE READER'S/THE  
SPECTATOR'S POSITION

This article interprets Pyotr Gladilin's play «Another Person» and aims to elucidate the positions of the play's hero, author, reader and spectator. The authors of the article substantiate the thesis of the play's grotesque imagery as a means of expressing the author's consciousness and organizing the reader's/the spectator's reception.

*Key words:* contemporary Russian drama, non-classical artistic principles, grotesque type of imagery, dialogue nature of consciousness, position of the character, of the author, of the reader, of the spectator.

M. Lukashevich  
«BARITONE» BY V. KRESTOVSKY (NADEZHDA KHVOSCHIN-  
SKAYA) AGAINST THE LITERARY TRADITION OF PORTRAY-  
ING THE SEMINARIST

The author aims to present forms of implementing new trends in portraying the figure of the seminarist in Krestovsky's novel «Baritone». By doing a comparative analysis of this novel and the relevant excerpts from Denis Fonvizin's comedy «The Minor», Vasily Narezhnoy's «The Seminarist» and Nikolai Gogol's «Viy», the author cites specific examples to demonstrate the writer's polemic attitude with regard to the earlier tradition.

*Key words:* Khvoschinskaya, character, stereotype.

V.Ya. Malkina  
«THERE'S NO ONE AROUND...»  
(On the subject structure of Mikhail Lermontov's «Bored and Sad»)

The article analyses the subject structure of Mikhail Lermontov's poem «Bored and Sad». The author defines the type of the lyrical subject, the distinction between the lyrical subject and the speech subject, and the grammar constructions that are used to organize the poem's subject structure.

*Key words:* lyrical subject, lyrical plot, lyric poetry's subject structure, Lermontov, lyric poetry.

E.A. Polyakova  
«AESTHETIC COMPLETION»: ON THE ISSUE OF  
COMPARISON OF NIETZSCHE'S AND BAKHTIN'S  
PHILOSOPHICAL AESTHETICS

The article does a comparative analysis of the aesthetic phenomenon concept in Nietzsche's and Bakhtin's philosophical aesthetics. The author proves that Bakhtin's reception of Nietzsche's aesthetic ideas was neither superficial, nor accidental. A careful study of Nietzsche's philosophical aesthetic ideas in his early works (The Birth of Tragedy, On Truth and Lies in a Nonmoral Sense) and in his own literary experiments (Thus Spoke Zarathustra, «Ecce Homo») makes it clear that the pivotal concept of Bakhtin's aesthetics, i.e. the concept of «aesthetic completion», sprang from Nietzsche's aesthetics and, moreover, made it possible to describe the new literary form created by Nietzsche as a symptom of the modern authorship crisis.

*Key words:* philosophical aesthetics, Nietzsche, Bakhtin, aesthetic completion, aesthetic boundary, authorship crisis.

A.A. Romanova  
MIRCEA ELIADE'S «THE DIARY»: A TRANSLUCENT SELF-  
PORTRAIT

The article deals with the problem of the self-portrait in literary diaries. Using «The Diary» by world-famous Romanian scientist and writer Mircea Eliade as a sample, the author focuses on the analysis of self-description that generates a multidimensional self-portrait of a diarist.

*Key words:* Mircea Eliade, diary, self-portrait, confession, auto-mythologization, Fyodor Dostoyevsky.

V.L. Shunikov  
NARRATIVIZATION OF NEW RUSSIAN DRAMA

The article describes one of the vectors in the transformation of Russian drama poetics, i.e. narrativization. Plays written in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries feature a discourse subject and/or an exponent of viewpoint, who acts as a mediator between the imaginary world and the reader. The synthetic nature of the new plays, i.e. combination in them of the constructive principles of drama and those of epos, determines the reader's specific reception of these works.

*Key words:* New Drama, narrativization, epos, «author's context», narrator, storyteller.

Ya.V. Soldatkina  
«DOCTOR ZHIVAGO» BY BORIS PASTERNAK:  
THE EPIC AND THE MYTHO-POETIC IN THE NOVEL

The article analyzes the epic and mythological poetic elements in Boris Pasternak's novel «Doctor Zhivago», indentifying the typological links of this novel with the then contemporary novel prose. «Doctor Zhivago» reflects the main trends in the 1930s–1950s literary process: tendency to epic generalization, striving to reflect the national worldview, creation of the author's neo-myth about the ways of the country's spiritual development.

*Key words:* epics, myth poetics, national character, individualism, literary trends.

A.V. Toporova  
POLITICS IN THE ITALIAN SERMON OF THE 14<sup>TH</sup> AND 15<sup>TH</sup>  
CENTURIES

The article analyzes the medieval Italian sermon of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries as to the reflection in it of the then political reality. The gradual penetration of that epoch's life in its specific public forms is in line with the evolution of the literary genre from the regulated medieval «academic» sermon constructed according to certain standards to the more liberal pre-Renaissance sermon meant for public at large. The author demonstrated this process by using as a study case the works of three major Italian ministers – Giordano da Pisa, Bernardino da Siena and Girolamo Savonarola.

*Key words:* Middle Ages, Italian literature, sermon genre, religious literature, medieval poetics, Giordano da Pisa, Bernardino da Siena, Girolamo Savonarola.

D.V. Vertashov  
FYODOR SOLOGUB'S NEWSPAPER ESSAYS (1904–1905)

The objective of the article is to put in scientific practice Fyodor Sologub's publicist essays published in newspapers in 1904 and 1905. The published commentaries cover the range of themes that were also important for the writer's fictional works, i.e. the Russian-Japanese war, the first Russian revolution, pedagogics, the nationalities issue, problems of literature and culture. The correlation of Fyodor Sologub's publicist and fictional texts gives an adequate idea of the writer's position in the mentioned period and makes it possible to elucidate the process of his ideological and creative self-determination.

*Key words:* Fyodor Sologub, newspapers, social and political journalism, Russian-Japanese war, pedagogics, fiction.

K.A. Volkov  
SPECIFIC FEATURES OF THE NARRATIVE PATTERNS  
IN VLADIMIR NABOKOV'S BIOGRAPHIES WRITTEN  
BY BRIAN BOYD AND ALEXEI ZVEREV

Basing himself on Vladimir Nabokov's two biographies written by Brian Boyd and Alexei Zverev, the author intends to do a comparative analysis of the biography genre. The analysis focuses on the structure and system of images in these texts and the narrative strategies used in these biographies, which the author associates with two biographic traditions. He describes the biography by Boyd as a model of the reader's personal

identification (which is typical of British and American biographical tradition), whereas the biography by Zverev is defined as a model of cultural identification (which is typical of Russian tradition).

*Key words:* biography, cultural and personal identification, narrative strategies, cultural memory.

## Сведения об авторах

*Бакши Наталия Александровна* – кандидат филологических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ, член президиума Российского союза германистов. E-mail: nataliabakshi@mail.ru.

*Басовская Евгения Наумовна* – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры литературной критики факультета журналистики Института Массмедиа РГГУ. Заместитель декана по научной работе факультета журналистики Института Массмедиа РГГУ. E-mail: jeni\_ba@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. E-mail: stscherba@mail.ru.

*Бойко Светлана Сергеевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории РГГУ. Автор работ по истории русской и советской литературы. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

*Верташов Денис Владимирович* – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. E-mail: deminok@mail.ru.

*Волков Кирилл Алексеевич* – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. E-mail: kirill-volkov@yandex.ru.

*Ганиева Алиса Аркадьевна* – соискатель кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории РГГУ. E-mail: aliga2001@mail.ru.



*Доброзракова Галина Александровна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью Поволжского государственного университета телекоммуникаций и информатики, докторант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии. E-mail: deva\_roza@list.ru.

*Довгий Ольга Львовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ. E-mail: intrada1@yandex.ru.

*Драч Инна Геннадьевна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. E-mail: inna\_drach@mail.ru.

*Егорова Людмила Владимировна* – доктор филологических наук, профессор Вологодского государственного педагогического университета. E-mail: lveg@yandex.ru.

*Ерусалимский Константин Юрьевич* – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ. E-mail: keralsalimski@mail.ru.

*Крашенинников Андрей Евгеньевич* – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин филиала РГГУ в Магадане E-mail: kroschke@yandex.ru.

*Лавлинский Сергей Петрович* – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Автор статей по теории литературы, проблемам рецептивной эстетики, социокультурной герменевтики и психологии восприятия. E-mail: slavlinsky@mail.ru.

*Лаврова Наталья Леонидовна* – преподаватель кафедры немецкого языка РГГУ, соискатель кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. E-mail: brink-1@yandex.ru.

*Лагода Мария Александровна* – ассистент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета, E-mail: lagoda.05@mail.ru.

*Лукашевич Марта* – кандидат филологических наук, лектор Варшавского университета. Область научных интересов: русская литература XIX в. и христианская культура, русская беллетристика второй половины XIX в., творчество Н.С. Лескова. E-mail: marta.dmitry@gmail.com.

*Малкина Виктория Яковлевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. E-mail: victoriyamalkina@rinet.ru.

*Павлов Андрей Михайлович* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского Государственного Университета. E-mail: 12312@rambler.ru.

*Полякова Екатерина Андреевна* – кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник института «Русская антропологическая школа» РГГУ. E-mail: cath\_pol@mail.ru.

*Романова Анастасия Анатольевна* – соискатель Института славяноведения РАН, Старший преподаватель кафедры иностранных языков Молдавской экономической академии, Кишинев. E-mail: nastyarom@yahoo.com.

*Солдаткина Янина Викторовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI в. филологического факультета МПГУ. E-mail: jaseneva@tochka.ru.

*Топорова Анна Владимировна* – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. E-mail: anna.toporova@gmail.com.

*Федунина Ольга Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент учебно-научного Центра глобалистики и компаративистики Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв., жанры криминальной литературы, социокультурный феномен 1960-х годов в научной традиции. E-mail: olguita2@yandex.ru.

*Халтрин-Халтурина Елена Владимировна* – кандидат филологических наук, PhD in English (USA), старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Область научных интересов: англоязычные литературы XVII–XX вв., английский романтизм, интеллектуальная история, текстология, сравнительное литературоведение. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru.

*Хомякова Ксения Александровна* – аспирант Российско-французского центра исторической антропологии им. М. Блока. E-mail: ksenia.homyakova@rggu.ru.

*Хорева Лариса Георгиевна* – советник государственной гражданской службы, руководитель аппарата Управления города Москвы по обеспечению реализации инвестиционных проектов, контролю (надзору) в области долевого строительства. Область научных интересов: средневековая литература. E-mail: novella2000@mail.ru.

*Шуников Владимир Леонтьевич* – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. E-mail: vlshunikov@mail.ru.

## General data about the authors

*Bakshi Natalia A.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor and deputy head of the Germanic Philology Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities, a member of the Presidium of the Russian Germanists' Union. E-mail: nataliabakshi@mail.ru.

*Basovskaya Evgenia N.* – Cand. Sc. (Philology), a professor at the Literary Criticism Department, the Mass Media Institute, the Russian State University for the Humanities. Research interests: mass media language, linguistic persuasion. E-mail: Jeni\_ba@mail.ru.

*Bogolyubova Viktoria P.* – Cand. Sc. (Philology), is a professor at the German Language and Translation Studies Departments, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Research interests: contemporary children's novel in the FRG and its genre modifications: social criticism novel, psychological novel, comic novel, fantasy novel. E-mail: stscherba@mail.ru.

*Boyko Svetlana S.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the New Russian Literary History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her publications concern Russian and Soviet literary history. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

*Dobrozrakova Galina A.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Public Relations Department of the Volga Region State University of Telecommunications and Information Technology and a doctoral candidate at the Russian and Foreign Literature and Literature Teaching Methodology Department of the Volga Region State Academy of Social and Human Sciences. E-mail: deva\_roza@list.ru.

*Dovgiy Olga L.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Russian Classical Literature Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: intrada1@yandex.ru.

*Drach Inna G.* – a post-graduate student at the Poetic Theory and History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: inna\_drach@mail.ru.

*Egorova Lyudmila V.* – Dr. of Philology, Professor of the Vologda State Teacher Training University. E-mail: lveg@yandex.ru.

*Erusalimsky Konstantin Yu.* – Cand. Sc. (History), an associate professor at the Cultural Theory and History Department, the Russian State University for the Humanities. E-mail: kerusalimski@mail.ru.

*Fedunina Olga V.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Research and Education Centre for Global and Comparative Studies, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Research interests: typology and functions of dreams as an artistic form in the Russian literature of the 19<sup>th</sup> and the first third of the 20<sup>th</sup> century, genres of crime literature, the 1960s socio-cultural phenomenon in scientific tradition. E-mail: olguita2@yandex.ru.

*Ganieva Alisa A.* – pursues a Candidate's degree at the New Russian Literary History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: aliga2001@mail.ru.

*Khaltrin-Khalturina Elena V.* – Can Sc. (Philology), PhD in English (USA), is a senior researcher at the Western Classics and Comparative Literary Studies Department of the Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. Her field of research includes the Anglophone literatures of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, English Romanticism, intellectual history, textology, comparative literary studies. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru.

*Khomyakova Ksenia A.* – a post-graduate student at the Marc Bloch Historical Anthropology Centre, the Russian State University for the Humanities. E-mail: ksenia.homyakova@rggu.ru

*Khoreva Larisa G.* – a civil service advisor and the Chief of Staff of the Moscow City Department for Implementation of Investment Projects and Supervision of Participatory Construction. Research interests: medieval literature. E-mail: novella2000@mail.ru.

*Krashennikov Andrei E.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor and head of the Humanities Department, the Magadan branch of the Russian State University for the Humanities в Магадане  
E-mail: kroschke@yandex.ru.

*Lagoda Maria A.* – an assistant lecturer at the Literary Theory and Foreign Literatures Department, the Kemerovo State University.  
E-mail: lagoda.05@mail.ru.

*Lavlinsky Sergei P.* – Can Sc. (Education), an associate professor at the Department of Poetic Theory and History, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. His publications deal with literary theory, reception aesthetics, socio-cultural hermeneutics and perceptual psychology.  
E-mail: slavlinsky@mail.ru.

*Lavrova Natalia L.* – a lecturer at the German Language Department of the Russian State University for the Humanities; pursues a Candidate's degree at the Poetic Theory and History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: brink-1@yandex.ru.

*Lukashevich Marta* – Cand. Sc. (Philology), a lecturer at the Warsaw University. Research interests: 19<sup>th</sup>-century Russian literature and Christian culture, Russian fiction of the second half of the 19<sup>th</sup> century, Leskov's works. E-mail: marta.dmitry@gmail.com.

*Malkina Viktoria Ya.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Department of Poetic Theory and History, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: victoriamalkina@rinet.ru.

*Pavlov Andrei M.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Literary Theory and Foreign Literatures Department, the Kemerovo State University. E-mail: 12312@rambler.ru.

*Polyakova Ekaterina A.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor and researcher at the «Russian Anthropological School» Institute, the Russian State University for the Humanities. E-mail: cath\_pol@mail.ru.

*Romanova Anastasia A.* – pursues a Candidate’s degree at the Institute of Slavonic Studies, the Russian Academy of Sciences; a senior lecturer at the Foreign Languages Department of the Moldovan Academy of Economics in Kishinev. E-mail: nastyarom@yahoo.com.

*Shunikov Vladimir L.* – Cand. Sc. (Philology), a lecturer at the Poetic Theory and History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: vlshunikov@mail.ru.

*Soldatkina Yanina V.* – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Russian Literature and Journalism Sub-department, the Philology Department, the Moscow City Teachers’ Training University. E-mail: jaseneva@tochka.ru.

*Toropova Anna V.* – Cand. Sc. (Philology), a senior researcher at the Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. E-mail: anna.toporova@gmail.com.

*Vertashov Denis V.* – a post-graduate student at the Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. E-mail: deminok@mail.ru.

*Volkov Kirill A.* – a post-graduate student at the Classical Russian Literary History Department, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: kirill-volkov@yandex.ru.

Заведующая редакцией  
*Е.Е. Жигарина*  
Корректор  
*Т.М. Козлова*  
Компьютерная верстка  
*А.Ю. Ефимова*

Формат 60x90/16.  
Уч.-изд. л. 22,2 . Усл. печ. л. 21,0.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 177

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)  
[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)



