

Донецкий национальный университет

*Литературоведческий сборник*

*Выпуск 53–54*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ФИЛОЛОГИИ**

**Материалы  
международной научной конференции**

*14–15 мая 2015 года*

Донецк 2015

УДК 82.0

Редакционная коллегия:

Кораблев А.А., доктор филологических наук, профессор (отв. редактор);  
Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;  
Кравченко О.А., доктор филологических наук, профессор;  
Квашина Л.П., кандидат филологических наук, доцент (отв. секретарь);  
Першина К. В. (технический редактор).

Рецензенты:

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор;  
Зырянов О.В., доктор филологических наук, профессор.

Литературоведческий сборник. Вып. 53–54 : Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015 / Донецкий национальный университет. – Донецк : ДонНУ, 2015. – 232 с.

Посвящен актуальным проблемам развития современного литературоведения в поле единого филологического знания.

Для научных сотрудников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

**УДК 82.0**

Сборник печатается по решению Ученого Совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации КВ № 16147–4619 ПР.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2015

## Содержание

### РАЗДЕЛ 1. ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

|  |     |
|--|-----|
| Федоров В.В.<br>О ПРЕДМЕРЕ ФИЛОЛОГИИ .....   | 5   |
| Калинкин В.М.<br>ПОЭТОНИМОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ .....  | 13  |
| Кораблев А.А.<br>ФИЛОЛОГИЯ ЗЕМЛИ: ПРИНЦИПЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ГЕОПОЭТИКИ .....  | 20  |
| Купцова О.Н.<br>К ПРОБЛЕМЕ МЕТАТЕАТРА .....  | 31  |
| Стамати В.В.<br>ЗНАКИ ПОЭЗИИ И ЗНАКИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: ПОЭТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО<br>КАК СПОСОБ БЫТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ .....   | 39  |
| Першина К.В.<br>АВТОРСКАЯ ВНЕАХОДИМОСТЬ В ЭТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ .....  | 45  |
| Белокопь С.А.<br>СПЕЦИФИКА ОТНОШЕНИЙ В ТРИАДЕ «АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ» В<br>ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЮ ЭПОХУ .....  | 52  |
| Городеский А.Н.<br>КОНЦЕПЦИЯ Р. БУЛЬТМАНА В РУСЛЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОЛОГИИ .....  | 58  |
| Панчехина М.Н.<br>«ЧУДСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» И СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА В КОНТЕКСТЕ<br>МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА .....  | 65  |
| Рубинская Е.С.<br>МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ<br>ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ .....  | 72  |
| Коренькова Т.В.<br>ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА В КУРСЕ<br>МЕТОДИКИ РЛИККИ (К ВОПРОСУ УЧЁТА ТРАДИЦИЙ<br>ИНОНАЦИОНАЛЬНЫХ РЕЦЕПЦИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ) ..... | 79  |
| <b>РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И АНАЛИТИКА</b>   |     |
| Квашина Л.П.<br>О «ВОЗМОЖНОМ СЮЖЕТЕ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»:<br>МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ЧЕРНОВИКОМ .....  | 90  |
| Балашова И.А.<br>ТВОРЧЕСТВО А. ОРЛОВСКОГО В ВОСПРИЯТИИ А. ПУШКИНА:<br>МЕТАМОРФИЗМ И ЯВСТВЕННОСТЬ ОБРАЗА .....  | 100 |
| Юхнова И.С.<br>ГУСАРСКИЙ МИФ ДЕНИСА ДАВЫДОВА .....   | 107 |

|  |     |
|--|-----|
| Попова-Бондаренко И. А.<br>ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО КОДА<br>В ПОЭМЕ Г. ГЕЙНЕ «ГЕРМАНИЯ. ЗИМНЯЯ СКАЗКА» .....  | 111 |
| Кравченко О. А.<br>«У МЕНЯ НЕ БЫЛО ВЛЕЧЕНИЯ К ПРОШЕДШЕМУ»:<br>ПОЭТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОСОФИЯ ГОГОЛЯ .....  | 121 |
| Исакова И. Н.<br>ИМЯ В СПИСКЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ И В ТЕКСТЕ ПЬЕСЫ<br>(«ВОСПИТАННИЦА» А. Н. ОСТРОВСКОГО) .....   | 128 |
| Пращерук Н. В.<br>ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ПОВЕСТИ<br>Н. С. ЛЕСКОВА «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА» .....   | 139 |
| Житкова Л. Н.<br>ПРИЕМЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ<br>Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО (СТАТЬЯ «СУВОРИН И ЧЕХОВ») .....  | 148 |
| Федотова К. С.<br>ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА<br>(ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ) .....   | 153 |
| Миннуллин О. Р.<br>ДИАЛОГ С ПУШКИНЫМ В СТИХОТВОРЕНИИ ВЛАДИМИРА СОКОЛОВА «Я<br>УСТАЛ ОТ ДВАДЦАТОГО ВЕКА...» .....   | 160 |
| Хайрулин Т. П.<br>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОНЯТИЯ «ТОПОС»<br>(НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ Л. АРОНЗОНА) .....   | 169 |
| <b>РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ</b>   |     |
| Кораблев А. А.<br>TERRA PHILOLOGIA: стенодрама научной коференции<br>«Актуальные проблемы филологии» Донецкий национальный университет<br><i>14–15 мая 2015 года</i> ..... | 176 |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....  | 230 |

## РАЗДЕЛ 1. ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

УДК 80

Федоров В.В.

### О ПРЕДМЕТЕ ФИЛОЛОГИИ

Ближайшим предметом филологии является автор – как субъект бытия. Мы полагаем, что автор – другой субъект, чем жизненное существо – субъект жизненного существования. Однако таким образом понимаемый автор не является очевидностью: факт его существования необходимо установить. Установление факта существования автора как субъекта внежизненного бытия и станет началом собственно филологического исследования.

В своей книге «Философия искусства» немецкий эстетик и искусствовед Б. Христиансен утверждает, что в пространстве нет художественного произведения, а есть только внешнее произведение – высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно [1, с. 42]. О чем этот факт говорит? – Об онтологической ограниченности пространственно-временной сферы: она может осуществлять одни величины и не может другие. Возникает вопрос о причине: какие величины в ней могут осуществляться, а какие не могут. Сам автор говорит о художественном произведении; его не может осуществить пространственно-временная сфера. Вопрос: почему? – Тут мы должны сделать паузу. С нашей точки зрения, «художественное произведение» есть мнимая величина. Из сказанного далее станет понятно, почему мы так думаем. Однако Б. Христиансен разделяет общее мнение: художественное произведение существует, однако оно не перед нами, а внутри нас.

Художественное произведение мыслится как двупланная величина: в нем различают фабульное и сюжетное события, которые совершаются, соответственно, в фабульной и сюжетной действительностях. В действительности фабулы совершается событие жизни, в сюжетной – событие повествования. Таким образом мыслимое художественное произведение, будучи многопланным, организовано архитектурно. Пространственно-временная сфера – сфера непосредственного существования телесных величин от косно материальных до жизненных организмов. Телесная величина, будучи однопланной, организована тектонически. Пространственно-временная сфера является онтологически сродной с телесными ве-

личинами по типу своей – тектонической – организации. Она осуществляет телесные величины какой угодно степени сложности, но не может осуществить детского рисунка. Сложный жизненный организм, будучи тектонически организованным, осуществляется в пространстве и времени; примитивный рисунок, будучи организованным архитектурно (более сложным по типу организации), не может осуществиться в тектонически организованной сфере. В пространстве вместо изображения новогодней елки со звездой на верхушке есть только совокупность линий и штрихов.

Теперь нам предстоит выяснить, почему зритель воспринимает изображенный предмет и полагает, что это происходит потому, что он воспринимает своеобразную величину, называемую «изображение предмета» («художественное произведение»). Обратимся к статье Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения». Статья давняя, но тот научный потенциал, который в ней заложен, далеко не исчерпан, и мы полагаем, что она снова привлечет внимание ученых. Автор статьи мыслит «мир» как сферу существования персонажей произведения. С другой стороны, мир он мыслит как сотворенный. Согласно его мнению, литература не отражает действительность, а создает свою. Литература, по его выражению, «переигрывает» действительность. «Литература» в каждом конкретном случае представлена конкретным литературным произведением. По логике автора получается, что в ситуации творения находится художественное произведение, оно-то и есть творец мира. Если слово «творение» употребить в несколько патетическом плане, то можно согласиться с мыслью, что литература создает свои миры. Но если перевести слово «творение» в более реальный план, то наиболее подходящим эквивалентом слова «творение» окажется слово «воображение». Утверждение: литературное произведение воображает свой внутренний мир – обнаруживает основной дефект мысли автора статьи. Произведение, как показывает его внутренняя форма («ближайший этимологический предок») само является производным от чьей-то активности. Д.С. Лихачев слово «творить» соотнес не с «произведением», а с «миром», и тем самым произвел некоторый переполох в науке о литературе. Нестыковки в литературоведении замечались и ранее, однако некоторые из них («внешнее произведение» Б. Христиансена, «творение мира» Д.С. Лихачева, «позиция внаходимости» М.М. Бахтина) наиболее очевидным образом свидетельствуют о неадекватности «произведения» тому, чем

на самом деле является поэтическое творчество и в чем состоит его результат.

На вопрос: кто является субъектом воображения? – Ответ вполне предсказуем: автор. – Но что такое воображение? Что автор делает, когда воображает? – Акт воображения – это онтологическое усилие, в результате которого появляется воображаемая величина (персонаж, пейзаж, ситуация и т.п.). Слово «воображение» направляет наше внимание на воображенную величину и тем самым отвлекает его от самого воображающего. Автор воображает себя в жизненную ситуацию, интересную для самого автора и читателей в каком-либо отношении. Она-то и становится предметом внимания со стороны читателя. Проблема онтологического статуса автора при этом не возникает.

Воображение как своеобразная – внутренняя – деятельность не проблематизирует автора: он остается в нашем представлении субъектом жизненного существования. В перспективе «от автора» перед нами возникает сфера науки о литературе как искусстве слова. Автор изображает воображенное лицо, ситуацию и проч., проявляя при этом искусство словесного изображения. Результатом изобразительной деятельности субъекта является «произведение». Произведение становится «завязью» науки об искусстве как виде человеческой деятельности. Являясь одной из многих видов деятельности, она никогда не была приоритетной, уступая практическим видам деятельности. Даже во времена Гегеля к искусству относились как к изысканному виду отдохновения от более серьезных занятий. В последнее время, когда литературная деятельность стала практически бизнес-проектом, она стала привлекать больше к себе внимания, все же далеко уступая эстраде. Однако факт, отмеченный Б. Христиансенем, вносит в подобное представление существенный корректив.

Воображенный предмет существует не вообще «внутри» автора, он пребывает в некоторой действительности, традиционно обозначаемой термином «фабульная действительность»; эта действительность определяется как «внутренняя» по отношению не к произведению, а по отношению к автору. Поскольку фабульная действительность является планом организации автора, тип организации автора мы должны определить как архитектурный. Так как жизненно актуальное существо, организованное тектонически, фабульную действительность вместить в себя не может, приходим к

выводу, что автор – другой субъект, чем жизненное существо. Автор и есть собственно человек; собственно человек и субъект жизненного (животного) существования образуют «третьего» субъекта – целое человека. Таким образом, человек, согласно нашей точке зрения, есть не homo sapiens, а целое человека, составляющие которого суть собственно человек и животное существо.

Итак, если мы не поддадимся воздействию магии слова «воображение», то мы удержим воображающего в зоне своего внимания. Перед нами возникает ряд проблем, не поддающихся научному исследованию. Наука – форма знания, предметом которого являются всё телесное, однопланное, тектонически организованное. При всём многообразии подобных величин телесность, следовательно, однопланность остается их характерным признаком. Установленный нами субъект (другой по отношению к жизненному существу) является субъектом внежизненного бытия. Это бытие, согласно нашей точке зрения, осуществляется в двух формах: языковой (обыкновенный случай) и словесной (исключительный). Внетелесное бытие может совершаться только опосредствованным образом – через непосредственное существование тех субъектов, в которых вообразил и превратил себя автор (субъект воображения).

Внетелесность (сверхтелесность) собственно человека является причиной его постоянного превращенного состояния; собственно человек воображает себя и превращает в какую-либо телесную величину не произвольно, а по онтологической необходимости: собственно человек может существовать только как автор. Превращенное состояние является причиной его двупланности, следовательно, архитектурной организации. Автор как субъект превращенного бытия может восприниматься только непрямым образом. Особенность филологического знания состоит в его превращенности: исследование события жизни, совершающегося в пространственно-временной – фабульной – действительности, есть непрямая форма знания об авторе. Сказанное относится не только к исследованию, но и к его субъекту. Филологу предшествует читатель, который превращает себя в субъекта восприятия события жизни; мы обозначаем его термином «созерцатель». Созерцатель, будучи субъектом восприятия жизненного события, является также и исследователем этого события. Жизненное событие, будучи самоценным в действительности фабулы, в событии бытия автора имеет служебный характер – как практическая форма его превращенного (творческого)



бытия. Прямое знание о событии жизненного существования (субъектом которого является созерцатель) становится непрямым (опосредствованным) знанием об авторе и его бытии. Это знание нельзя перевести в воспринимаемый регистр, нельзя выговорить.

Отношение между научным знанием и филологическим можно описать при помощи понятия внутренней формы. Филолог существует как внутренняя форма созерцателя; филологическое знание существует (не только осуществляется, но и существует) как внутренняя форма научного знания, субъектом которого и является созерцатель. Созерцатель в своей внутренней форме есть филолог, научное знание в своей внутренней форме есть филологическое знание. Поскольку, как мы уже сказали, внутреннюю форму нельзя овнешнить и сделать таким образом воспринимаемой, филологу необходимо вырабатывать чувство внутренней формы, чтобы «за» субъектом телесного существования чувствовать присутствие автора. Филолог есть не тот, кто «сообщает» некоторое знание; филологическую информацию сообщает сам филолог, его онтологическая организация и есть организация филологического знания.

Автор – единственный субъект бытия; все, иногда многочисленные, персонажи суть формы его единственного бытия. Автор существует как внутренняя форма, единая для всех персонажей. С другой стороны, персонажи суть автор в его внешней форме. Фабульная – пространственно-временная – действительность сталкивает персонажей как соперников в борьбе за жизненные ценности. Автор стремится превозмочь сопротивление своей внешней формы и собрать персонажей в единого субъекта бытия – самого себя. Фабульный персонаж – субъект «жизненно-прагматического» существования. Для него пространство и время – родственная онтологическая стихия, существуя в которой, он убеждается, что жизненная сфера – единственная онтологическая сфера, а жизнь – высшая форма бытия вообще. Воображая и превращая себя в собственно человека – эпического (драматического, лирического) героя, автор создает целое героя, делая таким образом персонажа причастным к своему внежизненному бытию, осуществляемому к тому же в высшей – словесной – форме. Однако, приобщая жизненное (животное) существо к «человеческому» бытию в его высшей форме, автор вместе с тем и собственно человека делает причастным к животной форме существования. Субъект жизненного существования онтологически «эксплуатирует» человека: герой помогает персонажу в

достижении его жизненной цели, тем самым усиливая позиции жизни и ослабляя позиции человека. Это особенно очевидно из сравнения народной волшебной сказки и так называемой литературной сказки. Если Емелю вполне устраивает его помощный зверь – щука, которая помогает ему достичь высшего жизненного блага: он женится на царской дочке и получает в приданое полцарства, то фабульный персонаж сказки А.С. Пушкина о рыбаке и рыбке Старуха не удовлетворяется этим: ей нужна абсолютная власть, т.е. власть над помощным зверем. Фабульный персонаж овладевает автором (которого и представляет золотая рыбка), вследствие чего он и оказывается перед разбитым корытом. («Реалистическую» версию этой сказочной ситуации А.С. Пушкин дает в «Пиковой даме»). Стремление овладеть автором, подчинить его своей воле свойственно многим героям Пушкина, и это – нормальная ситуация.

«Отцом» литературоведения как науки, исследующей поэтическое произведение, считается Аристотель, обстоятельство весьма красноречиво свидетельствует как о единственности авторского бытия, так и о его недолжности: будучи превращенным, оно не является правильным. Автор стремится перестать быть автором, преодолеть свою превращенность, и из субъекта превращенно-словесного бытия стать субъектом непосредственно словесного бытия. Однако фабульные персонажи – субъекты жизненного существования – сопротивляются этому, потому что превращенное состояние автора есть причина их жизненного существования.

Литературовед, анализируя произведение, исследует и событие жизни, в нем изображенное. Это событие, каким бы масштабным оно ни было, всегда есть только фрагмент события жизни как рода существования. «Произведение» не может воспроизвести «всю жизнь». Филолог, исследуя бытие автора, напротив, имеет дело не с каким-либо состоянием жизни, пространственно и временно конкретизированным, а именно с жизнью как родом бытия. Жизнь как род существования появляется в качестве события, осуществляющегося в пределах фабульной действительности, и завершается вместе с завершением события бытия автора. Ученому-литературоведу не с чем сравнивать жизнь как конкретную форму существования: он вполне разделяет общее мнение о жизни как высшей форме бытия и исходит из этого положения в своей исследовательской деятельности. Для филолога жизнь предстает как нечто онтологически специфическое на фоне языкового и словесного

бытия; для него становится актуальной проблема, которая не существует для литературоведа: какое место занимает жизнь в авторском (собственно человеческом) бытии, в чем состоит ее онтологическая функция, каковы причины ее появления («происхождения») и завершения? Из сказанного следует вывод, что филологическое исследование, раз оно начато, должно быть завершено. Если литературовед может исследовать множество частных проблем, не преследуя цели свести их в одно целое, то филолог не может выделить какую-то составляющую бытия автора и подвергнуть ее филологическому исследованию. Такое исследование, конечно, возможно (или будет возможным), но оно не будет филологическим. Филологическое исследование должно быть не только единственным, но и завершенным исследованием. Филолог есть единственный исследователь единственного события бытия автора. Субъект восприятия автора получает опыт единственного бытия, а филолог – знание единственного бытия, цель, которую оно преследует, и средства, при помощи которых эта цель достигается.

Последняя филологическая проблема, которую мы рассмотрим (но которая, не исчерпывает и не завершает всей совокупности ее проблем), – это причина ее происхождения, то есть, наука о поэтическом искусстве насчитывает более двух тысячелетий. Филология как способ и тип исследование события бытия автора, возникает в самом авторском бытии. Событие бытия автора как свои составляющие включает как событие своего восприятия, так и своего познания. Через субъекта восприятия автор воспринимает себя, через филолога себя познает. Автор исчерпывает весь круг бытия, а филолог – весь круг знания об этом бытии. Филология – это последнее знание «последнего целого».

### **Цитированная литература**

1. Христиансен Б. Философия искусства / Б. Христиансен. – СПб, 1911.

### **Аннотация**

В предлагаемой статье предпринимается попытка аргументировать тезис о том, что предметом филологического исследования является автор как субъект поэтического бытия. Таким образом пони-

маемый автор не отражает чужую жизнь, а осуществляет свое бытие. Это бытие и должно стать предметом филологии. Устанавливаются некоторые особенности филологического знания, важнейшей из которых автор статьи считает его опосредствованность.

### **Summary**

In the offered article an attempt to reason the thesis that a subject of philological research is the author as the subject of poetic being is made. Thus understood author doesn't reflect others life, and realizes his own being. This being has to become a philology subject. Some features of philological knowledge are established, the most important of which the author of article considers its mediateness.

## ПОЭТОНИМОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Поскольку задача этого сообщения состоит в уточнении отношений между поэтонимологией и литературоведением (только), все, что касается ее связей с языкознанием, обсуждаться фактически не будет. Такая редукция «контактоустанавливающей» проблемы в научном отношении допустима: мы ведь понимаем, что рассматриваем объект сквозь оптику, отсекающую языкознание, лишь для удобства.

Литературоведение неоднородно. Условно его можно разделить на три основных направления: теорию литературы, историю литературы и литературную критику. Понятно, что каждый из отделов литературоведения тем или иным образом рассматривает проблемы, смежные с теми, которые являются прерогативой поэтонимологии. Столь же очевидно, что наибольшее влияние на развитие поэтонимологии, несомненно, оказывает теория литературы, а наименьшее – литературная критика.

Поскольку истоки теории литературы и поэтики – общие, а расхождение этих дисциплин наметилось сравнительно недавно, рассмотрение вопросов о связях поэтонимологии с литературоведческими науками начнем с анализа связей с литературоведческой поэтикой, затем коснемся взаимоотношений с теорией литературы, в заключение рассмотрим роль сведений, получаемых из истории литературы. Вопрос же о связях поэтонимологии с литературной критикой, в силу их факультативности, оставим за пределами обсуждения.

Без данных литературоведческой поэтики, без освоения ее опыта изучения художественных произведений поэтонимология как научная дисциплина попросту немыслима. Не имея возможности охарактеризовать все имеющиеся между литературоведческой поэтикой и поэтонимологией зависимости (здесь принципиально важно само наличие описываемых связей), остановимся подробнее лишь на некоторых, на наш взгляд, наиболее существенных для развития поэтонимологии, сторонах литературоведческой поэтики.

Поэтика как наука о системе средств выражения в художественном произведении является старейшей дисциплиной литературоведения. Поэтому определение *литературоведческая* в известном смысле избыточно и здесь употреблено условно для обозначения

«симметричных» лингвистической поэтике сторон литературной теории. Спектр интересов поэтики, занятой поиском и описанием повторяющихся, характерных для множества литературных произведений явлений и свойств, достаточно широк. В рамках поэтики развиваются теория стихосложения, тематология, занятая изучением мотивов, фабул, персонажей, проблемами композиции произведений художественной литературы и т.д., и типология (генеология), исследующая морфологическую структуру и эволюцию произведений различных жанров и направлений. В ходе развития поэтики сложилась традиция разделения ее на описательную и историческую, что сегодня можно с полным основанием отнести и к литературоведческой, и к лингвистической ее ипостасям.

7 марта 1921 года выдающийся ученый-лингвист Н.С. Трубецкой написал письмо молодому филологу Роману Якобсону. Посвящено оно было только что опубликованной книге о Хлебникове, в которой Якобсон сделал первую попытку создать общую поэтику. Критикуя молодого ученого, Н.С. Трубецкой указал на основной недостаток: «слишком большое пренебрежение эстетическим критерием». В письме был сформулирован принцип, следуя которому можно написать подлинно научную поэтику. «Пушкин, народная словесность, футуристы – все это совершенно разнородные величины именно в силу их совершенно различных эстетических подходов, взглядов (бессознательных или сознательных) на задачи поэзии. Отметить, что во всех этих видах поэзии встречаются одни и те же приемы, недостаточно. Приемы эти все-таки не одни и те же именно в силу того, что они применяются людьми с совершенно различными эстетическими “системами поэтического мышления”». <...> Если форму можно изучать независимо от содержания, а содержание – независимо от формы, то изучать то и другое независимо от эстетического подхода нельзя» [Цит по: 1, с. 14]. Этот существенный принцип – необходимость увязывать любое конкретное исследование поэтики с эстетическими установками, – позднее непрерывно совершенствовавшийся как в трудах самого Р. Якобсона, так и в работах других филологов, следует считать тем краеугольным камнем поэтономологии, который извлечен из литературоведческой поэтики, в ней «зародился» и качеством своей обработки обязан *в первую очередь* ее развитию.

В двадцатые годы прошлого века одна за другой появились работы, претендовавшие на подведение итогов наиболее бурного эта-

па развития поэтики. В. Жирмунский выпустил книгу «Вопросы теории литературы», Ю. Тынянов опубликовал исследование «Архаисты и новаторы», Б. Томашевский издал сочинения «Теория литературы. Поэтика» и «О стихе», В. Шкловский дважды (1925 и 1929) выступил с работой «Теория прозы», В.В. Виноградов изложил оригинальную концепцию прозаической речи в книге «О художественной прозе». Каждая из названных и даже не упомянутых работ в отдельности и все они вместе содержали огромное количество конкретных наблюдений, описаний и теоретических обобщений, которые так или иначе должны быть учтены исследователем поэтики онима. На протяжении нескольких десятилетий литературоведческая поэтика развивалась в русле идей, обозначенных в перечисленных выше работах, а также в нескольких работах «школы Бахтина».

Ряд критериев исследования поэтики онима сформировался под непосредственным влиянием общеметодологических принципов, которым новая поэтика (поэтика XX века) в лучших, основополагающих своих работах следует неукоснительно.

Как область литературоведения поэтика изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений. Выявленные поэтикой типологические свойства различных групп литературных произведений имеют важное значение для поэтонимологии, которая стремится обнаружить и в анализе поэтонимосфер художественных произведений общие черты, соответствующие данному литературному течению или роду. В значительном количестве исследований неоднократно была показана тесная связь поэтики онимов с жанром произведения. При этом особенно наглядно такая связь проступает в сатирических жанрах, комедии и т.д. Исследования жанровой специфики художественных произведений оказывают неоценимую помощь специалисту, изучающему функционирование собственных имен, поскольку позволяют выявить в структуре художественного произведения взаимоотношения и взаимовлияние поэтонимов на характер произведения, и наоборот.

Современная литературоведческая поэтика так или иначе занимается средствами выражения, исследует приемы художественного использования языка, а следовательно, тем или иным образом может оказаться полезной поэтонимологии. На основании анализа способов именования персонажа «становится возможным формально определить, чья точка зрения используется автором в тот или

иной момент повествования» [2, с. 41]. В завершение рассуждений о наименованиях как проблеме точки зрения Б.А. Успенский провел развернутый анализ наименований Наполеона Бонапарта в авторской речи и речи действующих лиц романа Л. Толстого «Война и мир». Наибольший интерес в этом анализе представляет показ возможностей «обнаружения некоторых композиционных закономерностей в организации всего произведения в целом» [2, с. 43] на ограниченном, преимущественно онимном, материале. Можно утверждать, что предложенные Б.А. Успенским для анализа композиции художественного произведения способы исследования и интерпретации результатов войдут (если еще не вошли) в разряд стандартных приемов изучения поэтики онимов.

Сложившаяся в пределах литературоведческой поэтики система разграничения задач, приведшая к различению общей, или теоретической поэтики, частной, или описательной, и исторической поэтики, оказала существенное влияние на развитие поэтики в целом. Пока еще рано говорить о том, что в поэтономологии существует аналогичное разделение, но оно намечается, и поэтономология неизбежно дифференцируется по характеру решаемых задач на историческую, описательную и теоретическую. Уроки же, извлеченные из опыта развития литературоведческой поэтики, станут важным подспорьем при решении вопросов, связанных с определением проблематики, задач и методов различных направлений поэтономологии.

Говорить о теории литературы в контексте рассуждений о поэтике непросто по той причине, что, как отмечалось выше, *поэтика* и *теория литературы* в известном смысле – синонимы, и на протяжении длительного времени отождествлялись. Тем не менее высказать свое мнение по этому вопросу необходимо. Ведь уже в конце XVIII – начале XIX века в процессе дифференциации гуманитарного знания теория литературы стала относительно самостоятельной наукой, продолжающей взаимодействовать с поэтикой. В то же время известно, что тенденции отграничения теории литературы от поэтики поддерживаются далеко не всеми учеными. Ограничимся поэтому следующим замечанием. Для нас важно то, что некоторые стороны учения об особенностях образного отражения писателем действительности и специфике литературного процесса могут оказаться существенными при исследовании поэтики онимов. И как бы ни называлась эта часть литературоведческих работ – теорией литературы или поэтикой, во всех случаях, когда исследуется поэтика



онимов отдельного ли писателя, литературной школы или определенного периода, фундаментальные теоретико-литературные исследования тех же объектов должны быть для поэтики онима «лакмусовой бумагой», индикатором адекватности результатов исследования частной проблемы выводам общего характера, полученным при комплексном анализе литературно-художественного явления.

История литературы – отрасль литературоведения, исследующая развитие литературы в связи с развитием общества и культуры. Изучая преимущественно прошлое литературы, она много внимания уделяет истории литературного процесса, литературным направлениям и школам, событиям в литературной и культурной жизни, биографиям писателей, истории создания литературных произведений и т.д. В рамках истории литературы развивается множество вспомогательных дисциплин, например, палеография и текстология, комментирование текста и т.д. В сферу интересов истории литературы входит вся относящаяся к созданию художественных произведений информация, в том числе и собственно историческая, позволяющая воссоздать ту обстановку, в которой произведение творилось. Для поэтонимологии как дисциплины, занимающейся комплексом вопросов, связанных с использованием собственных имен в художественных произведениях, большое значение имеет информация об авторских записных книжках, черновиках и вариантах литературно-художественных произведений. Определенную роль могут сыграть данные, получаемые историей литературы о литературном процессе вообще, литературной борьбе, кружках, направлениях и др. Иногда в круг источников, необходимых для принятия решения о роли тех или иных поэтонимов в произведении, могут вовлекаться воспоминания современников и другие источники информации об отношении писателей к собственным именам, о работе над ними и т.д.

Для завершения этого краткого сообщения о целесообразности обязательного учета в поэтонимологических исследованиях фундаментальных положений литературоведческой поэтики обратимся к «туманно-шаровидному образу» филологии как особой разновидности гуманитарного знания и мысленно представим ее обнимающей ось, полюсами которой являются две теории – языка и литературы. Оба, как и положено полюсам, «страшно далеки» от живой плоти основного материала филологии и в то же время совершенно необходимы, как любому древу необходимы корни. Можно и еще:

оба укорененные в полюса дерева, чем ближе к экватору, тем плотней сплетаются кронами в пока еще ясно не обозначенную науку – Филологию Слова. Где-то в этом «экваториальном диске» есть место и для поэтонимологии, изучающей обе – лингвистическую и литературоведческую – поэтики онима, но не порознь, а в единстве. В поэтониме языковое и литературное суть его тело и его душа. Поэтому рассуждения о литературоведческой и лингвистической составляющих в поэтонимологии представляются абсолютно непродуктивной деятельностью. Как целостен организм человека живущего, единовременно исполняющий биофизическую и психическую функции, так целостен и организм поэтонима, телесно осуществляемый языком и духовно воплощающийся в художественном тексте. Они (язык и текст) – тело и душа поэтонима. Однако в исследованиях поэтики онимов говорить приходится не о языке, нам в ощущениях не данном, а о речи, материализующей его, но и не о тексте, столь же материальном, как и речь, а о том психическом, ментальном, что он порождает в воспринимающем сознании, то есть, в одном случае о теле, а в другом – о душе. Душою поэтонима являются не одно только отношение к поименованному объекту и его в произведении выявляемым свойствам, но и те смутные смыслы, источник которых сокрыт, с одной стороны, в литературной поэтике текста, а с другой, – по ту сторону текста находящихся событиях, состояниях и соположениях.

Двойственность корней и природы поэтонима очевидна. И говорить о поэтониме с какой-либо одной позиции все равно, что, купив билет из Москвы в Санкт-Петербург или наоборот, удовлетвориться поездкой до Твери.

### **Цитированная литература**

1. Иванов Вяч.Вс. Поэтика Романа Яacobсона / Вяч.Вс. Иванов // Работы по поэтике: Переводы / Р. Яacobсон. – М., 1987. – С. 5–22.
2. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М., 1995. – С. 9–218.

### **Аннотация**

Представлены некоторые соображения, касающиеся характеристики поэтонимологии как научной дисциплины, комплексно, во взаимодействии литературоведения и языкознания исследующей

поэтику собственных имен, функционирующих в литературно-художественных текстах. Отмечены принципиально важные для поэтонимологии аспекты литературоведческого анализа, без учета которых описание поэтонимов будет иметь неполный характер.

### **Summary**

The paper highlights some points regarding the characteristic of poetonymology as a scientific discipline which deals with both linguistics and literary study complex analysis of proper name's poetics. The author has paid attention to such aspects of poetonym's analysis which are crucial and essential for poetonymology and connected with a theory of literary study.

## ФИЛОЛОГИЯ ЗЕМЛИ: ПРИНЦИПЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ГЕОПОЭТИКИ

Термин «геопоэтика» возник на исходе XX века и очень скоро стал весьма востребованным и даже популярным, что уже само по себе заслуживает рассмотрения и осмысления. Автор термина – Кеннет Уайт (р. 1936), поэт, прозаик, эссеист, переводчик, преподаватель, путешественник, а еще, что тоже значимо для понимания его концепции, уроженец Шотландии, поселившийся на атлантическом побережье Франции, но время от времени отправляющийся в какую-нибудь точку земного шара. Личная топография, как он сам признает, является источником его умозрений, а также, добавим, основанием его личной мифологии. Свою фамилию (White, «белый») он соотносит с древним названием своей родины (Alba, «белая») и с теми местами, где ему довелось жить: городок Аубтерр (Aubeterre, от Albaterra), местечко Le Champ Blanc и деревня Clarté недалеко от его дома в Бретани. «Это – моя география, мой ментальный пейзаж», – заключает Уайт. В кельтской культуре ему встретилось понятие *gwened* – «белый мир», которое осмыслил как пространство «наивысшего напряжения», свободное от ложных связей и представлений, порожденных историей. «География всегда больше истории», – полагает Уайт и провозглашает иной, «белый путь», который может вывести человечество из лабиринтов и помрачений современного сознания.

Соединение пространственной предопределенности и творческой свободы выразилось в понятии «геопоэтика», которое Кеннет Уайт формировал и внедрял последовательно и конструктивно:

с 1978 года начинает использовать его в своих лекциях и публикациях, в 1987 году формулирует «Элементы геопоэтики» [1];

в 1989 году создает в Париже Международный институт геопоэтики;

в 1994 году излагает свой метод в книге «Альбатросова скала: Введение в геопоэтику» [2].

Название книги поэтично, но не только; оно – *геопоэтично* и тем самым не только выражает, но и представляет сущность геопоэтики. Объясняя этот образ, автор не утруждает себя его истолкованием, зато подробно рассказывает, откуда и как он возник, как будто именно в

этом заключена перспектива его понимания: «<...> в один из зимних вечеров, вращая глобус в своей атлантической мастерской, переполненный странным безразличием, которое все не осмеливалось превратиться в безнадежность, и надеждой, которая запрещает себе надеяться, я вдруг наткнулся на Альбатросову скалу – на широте Центральной Америки, на конце тихоокеанской подводной гряды, рядом со впадиной Клиппертонна и, соответственно, между долготой в 100 и 110°, примерно в ста милях от Галапагосских островов. Это скала, едва выступающая из воды... Можно ли лучше, чем этот образ тверди, поднимающейся из глубин, выразить смысл геопэтики?» [3, с. 27]

Если ограничиться авторским толкованием («образ тверди, поднимающейся из глубин»), тогда непонятно, для чего отправляться за таким образом так далеко – любая скала имеет такое же значение. Значит, смысл не только в этом. Взгляд поэта, парящий над поверхностью глобуса, по-видимому, остановился на едва заметной точке только потому, что в ее наименовании содержалось знаковое для него слово «alba».

Альбатрос – сам по себе символ, вызывающий множество литературных ассоциаций, от общеизвестных (Кольридж, Бодлер, Ницше) до случайных или подсказанных автором (Грегори Бейтсон). Кеннет Уайт избирает эту птицу своим личным тотемом, как Ричард Бах – чайку. Образ тверди, поднимающийся из глубин, сочетается с образом свободы и высоты, – земная локализация, географическая конкретика оказывается моментом движения, точкой опоры, предполагающей взлет и устремленность. К такому романтическому толкованию предрасполагает русский перевод названия – «Альбатросова скала», однако в оригинале оно звучит несколько прозаичнее: «Le Plateau de l'Albatros» («Плато Альбатрос»), но не потому, что «плато» не может содержать те же поэтические смыслы, что и «скала», а потому, что именно так это место значится на глобусе, на который ссылается автор. Авторское название предрасполагает не к отвлеченно-поэтическому, но к геопэтическому прочтению, в контексте не только литературных ассоциаций, но и географических сведений. Общая смысловая перспектива при таком восприятии остается прежней, но посмотрим, как она корректируется, когда изменяются ее исходные значения.

На персональном сайте Кеннета Уайта его портрет на фоне летящих альбатросов смотрится почти иконографично – к такому восприятию побуждают и строки его биографии, размещенные там

же, рассказывающие о том, как в юности он проводил много времени в церкви, созерцая витраж с образом святого Кентигерна (518–614), покровителя его родного города Глазго и всей Шотландии, изображенного с книгой в руках, в одиночестве, на берегу, в окружении чаек [4]. Небольшая модернизация – вместо витража монтаж, вместо чаек альбатросы, но уже эта аналогия указывает на масштаб и характер миссии, а сама картинка иллюстрирует основополагающий принцип геопэтики – единство природы и человека, их взаимотворчество.

Правда, какой-нибудь дотошный географ или орнитолог может заметить, что как раз геопэтический принцип здесь нарушен: альбатросы не могли осенять своими крылами нового миссионера ни на родине, ни на обжитом им североатлантическом побережье, потому что как раз туда эти птицы почему-то не прилетают. Да и «Плато Альбатрос», избранное Уайтом в качестве геопэтического концепта, названо так не по причине изобилия там этих птиц, а в честь американского экспедиционного судна «Альбатрос», проводившего в 1888–1905 годах батиметрические и биологические исследования Тихого океана и открывшего этот географический объект. Проще всего сказать, что эти подробности не принципиальны, что для поэта важен сам образ, а не его география. Но в данном случае так сказать нельзя. В том и отличие поэта от просто поэта, что для него образ неотделим от соотносимого с ним природного объекта. Определенность, с какой Кеннет Уайт указывает точку на глобусе, и то особое значение, которое он придает этому указанию, напоминает тайную метку на пиратских картах, обозначающую спрятанное сокровище. Но чтобы этот эффектный жест был оправдан, указанное место должно иметь, кроме символического наименования, и какое-то собственное значение, отличающее его от других скал и островков. Такое значение у него есть – правда, гипотетическое. По мнению некоторых ученых (L.J. Chubb и др.), плато Альбатрос, наряду с островом Пасхи, являются вершинами затонувшего материка Пасифида, аналогичного или тождественного легендарной Атлантиде. Если допустить, что эта гипотеза была известна К. Уайту, а допустить это несложно, зная его географические интересы, тогда статус учения, которое обозначено им нейтральным понятием «геопэтика», существенно углубляется. «Образ тверди, поднимающейся из глубин», в котором автор увидел смысловой аналог геопэтики, теперь обретает дополнительное, эзотерическое содержание,

забытое историей, но хранимое земным пространством.

Трактат К. Уайта, его внутренняя структура, выглядит такой же твердью, обозначающей глубину. Основная часть его учения остается недосказанной или невысказанной, скрываема, словно под водой, поэтическими и герметическими аллюзиями, а на поверхности оказываются парящие образы и отвердевшие понятия, а также порождаемые ими культурологические адаптации, которые самим автором изначально определялись как подлежащие преодолению. И хотя Кеннета Уайта и называют мистиком, ньюэйджером и т.п., имея в виду подводную часть его учения, все-таки основное внимание его исследователей, да и последователей, сосредоточено на «образе тверди» – на тексте, выраженном словесно, потому что его можно подвергнуть научной или художественной верификации.

Граница между эзотерическим и экзотерическим знанием подобна, если продолжить это сравнение, поверхности воды, разделяющей видимое и невидимое, явное и тайное. Наблюдатель может ограничиться видимой частью, но может и попытаться расширить свое видение. Для этого ему придется либо экстраполировать имеющееся у него знание, предварительно постулировав цельность и единство познаваемого мира, либо получить новое знание непосредственно, но для этого погрузиться в иное состояние. Кеннет Уайт относится к тем мыслителям, которые стремятся совмещать разные типы познания, воспринимать и понимать мир целостно. Словно опасаясь уклониться в какую-нибудь из частных, он не отдается всецело ни одной из наук. Для него важнее не ответы, а вопросы, не результаты, а предположения. Он занят не созданием культурных ценностей, а их переоценкой, еще более радикальной, чем та, которую произвел альбатрос Ницше: тот многозначительно указывал на невозвратную античность, этот – на затонувшую Пацифиду.

К числу тем, не подлежащих прямому называнию, относится и авторское самоопределение. Кеннет Уайт не говорит прямо, кто он. Он просто смотрит на витраж с изображением святого, а затем переносит его, изменив и осовременив, на свой сайт. Он просто указывает на крохотный островок в океане, не объясняя, чем примечательно это место. Он провозглашает «белый путь», не договаривая, что «white way» – это «White's way». Он не сравнивает себя с пророками и апостолами, но поступает так же, как и евангельский Учитель, говоривший: «Я есмь путь» (Ин. 14:6).

Кроме художественных образов и харизматического имиджа,

воздействующих больше на воображение и подсознание, Кеннет Уайт не пренебрегает и понятийным языком. Он не воздвигает системы, не громоздит доказательства, он лишь четко формулирует свои интуиции, растворяя и рассеивая их в свободных пространствах своих описаний и размышлений. В трактате «Le Plateau de l'Albatros», чтобы объяснять сущность геопоэтики, он вызывает в читательском воображении образ затерянного в океане островка и озвучивает эту картинку комментариями, из которых последовательно и целенаправленно, от тезиса к тезису, осуществляется именно «введение в геопоэтику» – духовно-интеллектуальная инициация. Читателю сообщается:

– эта область находится вне социально-ментальных предопределенностей – «идеологий, религий, социальных мифов и т.д.» [3, с. 23];

– для изъяснения ее смыслов требуется такой же свободный, незаангажированный язык, свободный от концептуальных, оценочных и прочих коннотаций;

– это область особых отношений с природой – не экспансия и не подчинение, а сотворчество;

– для действительного, неформального вхождения в эти отношения требуется изменение сознания, не апофатика и не аналитика, а нечто сопримродное;

– движущей силой этой интенции является не столько ум, взыскующий познания, сколько воля, обращенная к подлинной жизни;

– движение – неперемное условие творческого бытия, не построение умозрительной системы, а довершение опыта, созидание и самосозидание;

– в едином созидательно-смысловом движении соединяются разные творческие потенции человека, образуя единое смысловое поле поэзии, философии и науки;

– целостное творчество размывает пределы литературы и науки, стимулирует открытие новых пространств;

– целостное творчество, выходя за исторически сложившиеся рамки, обращается к своим природным и сверхприродным истокам, к «поэзии мира»;

– исходящее из природных основ, творчество обретает соотносимые цели – преобразование человеческой природы сообразно постигаемому движению творческой жизни;

– историческими вехами этого жизнотворческого движения яв-



ляются Organon Аристотеля, вобравший наследие Античности, Novum Organum Френсиса Бэкона, унаследованный современностью, и Organum Cosmopoeticum, которому принадлежит будущее;

– космопоэтика – это глобальная и дальняя перспектива человечества, а более насущной, обращенной к земным реалиям, является геопэтика – творческая реализация глубинных, природных, земных интенций.

Так, вращая глобус в своей атлантической мастерской, Кеннет Уайт нашел не только образ своего учения, но и язык для его изъяснения. Все эти, казалось бы, необязательные подробности – глобус (как модель и аллегория Земли), вращающийся в замкнутом рабочем пространстве мастера (метонимия творчества), которое, находясь на атлантическом побережье, символически разомкнуто в океанский простор (метафора бесконечности), – все эти пространства, встроенные одно в другое, образуют авторскую семантически расширяющуюся Вселенную и грандиозную умозрительную телескопию, составленную из рационально-аналитического, эмоционально-визуального и бытийно-смыслового познаний.

\* \* \*

Чтобы определить, какое место занимает геопэтика среди других поэтик, которым несть числа, придется взглянуть на всю обозримую поэтологию в исторической перспективе, попытавшись разглядеть металоогические закономерности ее становления.

При достаточно широком обзоре обнаруживается, что типологически их всего две – общая и частная: теоретические следствия двух типов творчества, различаемых уже в античности.

Общая поэтика выводит принципы и правила создания художественных произведений на основании их сопоставления. «Поэтика» Аристотеля – первый и наиболее влиятельный пример поэтологического трактата этого типа. Она описывает техническую сторону творчества, которая может быть успешно формализована и подвергнута формально-логическим исследованиям и репрезентациям.

Частные поэтики ограничены творчеством одного автора или одного произведения и, помимо общетеоретических положений, содержат предположения о характере и специфичности индивидуального творчества. Такие поэтики соотносимы с платоновскими представлениями о приоритете мимического творчества над миметическим, то есть, вдохновенного над техническим. Методология этих

поэтик, помимо филологической аналитики и логических построений, предполагает диалогическую установку, позволяющую исследовать онтологические аспекты творчества.

Классическое творчество двуедино – это сочетание вдохновения и мастерства, симбиоз гениальности и таланта, совмещение уникальности и универсальности. Это, говоря пушкинскими словами, «искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии».

По мере накопления литературного фонда все более актуальной становилась необходимость его каталогизации, а также осмысления закономерностей, приводящих к типологическим различиям, прежде всего историческим и национальным. Систематика этих закономерностей – *«историческая поэтика»* – открывала возможности научного исследования не только истории национальных литератур, но и творческого потенциала истории и народов.

В XX веке подобные воззрения на природу были объявлены устаревшими, позитивистскими, их затмила и вытеснила «новая критика», провозгласившая независимость художественного произведения как от внешних обстоятельств (исторических, национальных, социальных и др.), так и от внутренних (от личности самого автора). Вместо историзма и народности используются их абстрактные эквиваленты – время и пространство, а также производные понятия – «синхрония» и «диахрония», «хронотоп», «топос», «локус» и т.д.

Геопэтика знаменует новый этап в ритмике поэтологических предпочтений. Если академическое литературоведение XIX века тяготело к аристотелевской поэтике, с ее миметической обусловленностью, а в XX веке доминируют представления о трансцендентных истоках творчества, то в XXI веке геопэтика стала знаком возвращения к природной предопределенности, однако осмысленной как предустановленное проявление трансцендентности.

Геопэтика явилась как теоретическая антитеза исторической поэтики (вспомним тезис К. Уайта: «География всегда больше истории»), однако не отменила ее, а предстала как ее креативный коррелят, более основательный, чем нациопэтики, хотя бы потому, что концепт «земля» все же более фундаментален и первичен, чем концепты «народ» или «нация». «Земля» и «народ» хотя и близкие, но все же нетождественные понятия, а в творческом плане и разновекторные, причем именно в творческих актах устанавливается степень и характер их соприродности.

Геопоэтика как бы заново осваивает античные, «доисторические» воззрения. Парадоксальным образом античная поэтика оказывается той самой *космопоэтикой*, которую К. Уайт относит к отдаленному будущему. Художественное творчество, осмысленное в античности как *мимесис*, основано на эстетическом отношении к миру – человек изначально жил в космосе, который был для него совершенным произведением, воплощенной красотой, художественным образцом, творческим максимумом. Творчество состояло в том, чтобы участвовать в самопорождающейся жизни мира. Творить значило позволять вещи самой осуществляться, являть ее идею, способствовать ее *энтелехии*. Достигаемая в творчестве причастность человека к внутренней жизни мира как бы подключает его к природным фильтрам, к генераторам психофизической гармонизации, которая ощущается как духовное очищение, *катарсис*, что тоже вполне согласуется с ожиданиями и намерениями, сформулированными К. Уайтом.

\* \* \*

Чтобы оградить термин «геопоэтика» от дальнейшего размывания и тем самым сохранить его в качестве термина, необходимо сделать некоторые дефинитивные уточнения – определить его внешние и внутренние пределы.

Как мы выяснили, движение понятия «геопоэтика» совпадает с основными духовно-интеллектуальными тенденциями XX века, выражающими стремление к целостному мировоззрению, единству с природой, творческим трансформациям и т.д. Внутренние же границы этого термина определяются соотношением двух составляющих его концептов – «гео» и «поэтика» («земля» и «творчество»). Вариативность значений термина вызвана различными представлениями как о «земле», так и о «творчестве», а также принципами их соотношений, которые могут служить основанием для терминологических дифференциаций. Отметим только самое общее, воспользовавшись для этого традиционными поэтологическими категориями «форма», «содержание» и «материал».

Если концепт «земля» использовать лишь как материал для художественного высказывания, то такое высказывание не является геопоэтическим. Таково большинство литературных произведений, где непременно выражен «художественный мир», который хотя и соотносится с реальным миром, но имеет собственный онтологиче-

ский статус и автономное бытие. Так же и наоборот: использование литературных средств для описания земного пространства само по себе не превращает географию в геопоэтику.

Геопоэтическим является высказывание, в котором между его концептами устанавливаются формо-содержательные отношения. Сравним два пушкинских произведения: роман «Евгений Онегин» и поэму «Медный всадник». В первом случае Петербург – среда формирования героя, социально-исторический фон, художественный хронотоп и т.п., во втором – это объект художественного постижения, содержательная основа. Однако геопоэтичность произведения может быть усилена или ослаблена при исследовательской установке: например, тот же роман «Евгений Онегин» можно перефокусировать так, что он будет прочитываться как смыслопроявление Петербурга через образ главного героя и обстоятельства его жизни.

Совокупность произведений, художественно воспроизводящих какой-либо географический объект, образует сложные словесно-образные конгломераты и напластования – например, «петербургский текст», открывающий новые возможности не только для традиционного литературоведческого изучения, но и для геопоэтических исследований (см. работы В.Н. Топорова [5, с. 259–367], Ю.М. Лотмана [6, с. 30–45], В.В. Абашева [7] и др.).

Наконец, географический объект (город, местность, страна и т.д.) и сам по себе может восприниматься как поэтическая форма, вне или сквозь призму его литературных воплощений. Город можно «читать», как книгу, сложную, разнопланную, нелинейную, гетеротопную книгу, перемещаясь по его улицам, воспринимая все окружающее как множество знаков, образующих образы и выражающих некоторую идею. Такое прочтение может быть записано, как это сделал, например, Сергей Баландин, автор книги «Пятое Евангелие» об Иерусалиме [8]. Таким же образом читаются и природные создания: горы и равнины, моря и реки, леса и пустыни и т.д. Этот природный аспект геопоэтики К. Уайт называл «поэзией мира» [9, с. 38].

Нередки и обратные движения – от литературы к геопоэтическому источнику, когда читатели отправляются по следам литературных героев – на пруд, где утопилась Бедная Лиза, по маршруту Раскольниковца, арбатскими переулками по следам булгаковских героев [10, с. 107–143], к месту действия платоновского Чевенгура [11, с. 306–310] и т.д. Сам Кеннет Уайт тоже апробировал этот жанр, отправившись в Японию по следам Басё [12].

## Цитированная литература

1. White K. L'esprit Nomade / K. White. – Paris, 1987.
2. White K. Le Plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique / K. White. – Paris, 1994.
3. Уайт К. Альбатросова скала (Введение в геопоэтику) / К. Уайт // Введение в геопоэтику : Одиночные экспедиции в океане смыслов : Антология. – М., 2013.
4. Персональный сайт Кеннета Уайта. – Режим доступа : <http://www.kennethwhite.org/portrait/>
5. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В.Н. Топоров. – М., 1995 – С. 259–367.
6. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Т. 18. – Тарту, 1984. –С. 32–44.
7. Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. Абашев. – Пермь, 2000.
8. Баландин С. Пятое Евангелие : Описание святых мест в Израиле с комментариями и размышлениями / С. Баландин. – Иерусалим, 1999.
9. Уайт К. Музыка мира / К. Уайт // Введение в геопоэтику : Одиночные экспедиции в океане смыслов : Антология. – М., 2013.
10. Мягков Б.С. По следам булгаковских героев / Б.С. Мягков // Дружба. – 1986. – № 4. – С. 107–143.
11. Замятин Д.Н. «Чевенгур». Метафизика путешествия // Метагеография : Пространство образов и образы пространства / Д.Н. Замятин. – М., 2004.
12. Уайт К. Дикие лебеди: путешествие-хокку / К. Уайт // Дружба народов. – 2009. – № 4. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/4/ke30.html>

## Аннотация

В статье рассматривается содержание понятия «геопоэтика», проанализированы его культурологические предпосылки, связанные с харизматической личностью Кеннета Уайта. Геопоэтика

представлена как закономерная поэтологическая тенденция конца XX и начала XXI веков и коррелирует «исторической поэтике».

### **Summary**

The article discusses the concept of “geopoetica”, analyzed his cultural background related to the charismatic personality of Kenneth White. Geopoetica presented as an essential poetological tendency of the end of the XX and the beginning of the XXI centuries and the correlate of the “historical poetica”.

## К ПРОБЛЕМЕ МЕТАТЕАТРА

Наиболее известное определение термина «метатеатр» принадлежит на сегодняшний день французскому семиотику Патрису Павису: «Театр, проблематика которого центрируется вокруг театра и который “говорит” о самом себе и самого себя “представляет”» [1, с. 211]. Однако следующие за этим у Пависа описания четырех различных подходов к метатеатральности как «театра в театре», «образа восприятия пьесы», «осознания высказывания», «постановки работы по постановке спектакля» делают практически все театральное искусство парадоксально и неразличимо метатеатральным [1, с. 211–213].

Вполне сознательно ограничивая и сужая проблему, предлагаю рассмотреть метатеатр как частный случай гораздо более широкого вопроса «зеркальности» и «двойничества» в театральном зрелище, а именно как самоотражение театра, созданное с помощью удвоения (или мультипликации) его элементов\*. При таком ракурсе театральная авторефлексия становится факультативной.

Какие именно элементы удваиваются/умножаются в метатеатре?

1) Происходит удвоение в актерской игре, прекрасно выраженное формулой французского ярмарочного драматурга начала XVIII в. Алена-Рене Лесажа: «Актер А играет актера Б, играющего роль Фронтена».

2) Появляются в качестве персонажей автор, директор театра, репетитор (позже – режиссер), а также любая другая персона, имеющая отношение к созданию спектакля (суфлер, машинист сцены и пр.). Реальный автор, директор, режиссер и пр. существуют незримо, а их двойники присутствуют в театральном действе как действующие лица.

3) Удваивается театральное пространство (сцена – прием «сцена на сцене»; часть зрительного зала; сцена и зрительный зал). В подобном случае само пространство театра становится персонажем спектакля.

---

\* Близка к этому подходу, но не аналогична точка зрения В.Б. Чупасова, высказанная им в статье «Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме “сцены на сцене”» [3, с. 24–38].

4) Возникают на сцене зрители как персонажи.

5) Удваивается спектакль, который не всегда представлен в целостном виде (как законченная «внутренняя пьеса»), но часто фрагментарно (в виде разыгранной «подготовки спектакля»; «репетиции», в том числе и прерванной; «сорванного спектакля») или же он обозначен в финале заявлением, что «спектакль не состоялся», хотя на самом деле перед зрителем уже сыграна пьеса, правда, вовсе не та, которая изначально намечалась.

Для метатеатра совсем не обязателен тотальный вариант (то есть наличие всех перечисленных удвоений), достаточно одного или нескольких элементов.

Несистемная изученность метатеатра (его корней, бытования, функций, степени распространенности в различные эпохи) связана с сохраняющейся до сих пор ориентацией (и прежде всего в отечественном театроведении) только на одну линию театральную культуры. Вслед за А.В. Сахновской-Панкеевой назову ее линией «правильного» театра, то есть театра, основанного на нормативных эстетиках [2, с. 3]. Дополнительные характеристики «правильного» театра – театр профессиональных актеров; театр, использующий написанную драматургию; театр, требующий специального здания или, по меньшей мере, специального театрального зала и сцены; театр, ориентированный на «шедевры» и т.п. В результате подобного суженного представления за пределами научного анализа остаются целые пласты театральной истории, а именно: «другой театр»\*, включающий прототеатральные формы, народный театр, ярмарочный театр/балаган, любительский театр (в том числе и «благородное любительство»), паратеатральные формы («живые картины», театрализованные салонные игры, маскарады и пр.). Наше сегодняшнее представление о «другом театре» хаотично, случайно и осколочно (в качестве примера недавних открытий пластов «другого театра» достаточно привести огромный и неожиданный по своей масштабности, выявленный и систематизированный французскими коллегами материал по французскому «благородному театру» или только начатые отечественные исследования в области русского усадебного театра). Трудность изучения «другого театра» в его «летучем» характере, устном (большей частью не зафиксированном) существовании. Начиная с эпохи Возрождения, он осознается как

---

\* Термин Мари Диеваль-Планьоль, современного французского историка театра, исследователя так называемого «благородного театра» (théâtre de société).



маргинальный, второсортный, низкий. Его научная реконструкция происходит сложно и медленно: зачастую через косвенные источники. В том числе производится и реконструкция от противного: внутри пьес «правильного» театра обнаруживаются осколки «другой» линии (хорошо известные примеры – изучение комедии дель арте через ее отражение в пьесах Карло Гоцци или низового английского театра через драматургию Уильяма Шекспира).

Отсюда неучтенность многих явлений «другого театра» при выстраивании общей истории сценического искусства или генеральной истории драмы. Обнаружение множественности точек пересечения двух этих линий, анализ диффузионного процесса (включение в норму «правильного» театра и присвоение им в разные эпохи тех или других форм «другого театра»), по всей видимости, многое еще откорректирует в наших историко-театральных представлениях.

«Другой театр» представляет обширный материал для изучения способов существования метатеатра в европейской театральной истории.

Так, например, определенные части представления и некоторые жанры «другого театра» являются метатеатральными по преимуществу (быть может, это идет от их природы). Это, в первую очередь, такие жанры ярмарочного театра XVII–XVIII вв., как парад (небольшое представление на балконе или подиуме перед входом в театр, имеющее целью завлечь публику), пролог (у Шарля-Франсуа Панара встречаем также аван-пролог, или пред-пролог), интермедии, эпилог. Это трансформированный жанр пролога в театрализованных представлениях XVII–XVIII вв. (во дворцах и парках), представляющих аристократический образ жизни; это пьесы-сюрпризы «благородного театра» XVIII–XIX вв. (устраиваемые «по случаю», в частности, по поводу именин), а также пьесы-провербы (драматические пословицы), возникшие из салонной игры. Внутри праздника или театрального представления эти жанры чаще всего образывали раму, обозначающую начало и конец театральной игры (а интермедии определяли конец одной части и начало другой).

«Другой театр» во всех своих проявлениях был близок к обрядовым дотеатральным формам. Его метатеатральность вызвана необходимостью обозначить границы: так, пролог (или эпилог) важны как сигнал о переходе от игры к реальности или наоборот. В «другом театре» эти метатеатральные части (или жанры) технически

выполняют ту же функцию, что удар гонга при начале спектакля, в поздние времена – три звонка, поднимающийся или раздвигающийся занавес в «правильном» театре. Включение в театральное действие в «другом театре» открытого переодевания на виду у публики еще недалеко от обрядового ряжения, игра с распределением и принятием ролей – от аналогичных действий в обряде. Несоответствие роли и актера, ее играющего (один из любимых комических приемов «другого театра»), комично потому, что «помнит» о запретах и предписаниях ролевых распределений в обрядах. Выходы из роли или одновременное существование в роли и вне ее для актера «другого театра» просты и естественны и потому не нуждаются в авторефлексии (Бертольдтом Брехтом они будут открыты заново и станут основным принципом его неаристотелевского, «эпического» театра – принципом «остранения/отстранения» как двойственности, метатеатральности в области актерской игры). Метатеатральность «другого театра» имела часто вполне технические, прикладные задачи. Вот некоторые из них: метатеатральные части выполняли функцию развернутой театральной афиши, становились аналогом театральной критики (в докритические эпохи) (так, например, давались обзоры театральных сезонов, осмеивались оппоненты, гонители, соперники, сатирически описывались, по замечанию Сахновской-Панкеевой, «перипетии театральной войны» [2, с. 15])\* , пародировались заметные театральные явления, производилась самооценка, возникал «автопортрет с трупной» (по аналогии с автопортретом в изобразительном искусстве и литературной автобиографией), включался авторский комментарий к происходящему. Метатеатральность «другого театра» была адресована неискушенной обычной публике и вовсе не обязательно ориентирована на интеллектуальность. «Другой театр» использовал метатеатральность почти исключительно как комический прием (от самоиронии – к пародии, фарсу, гротеску, бурлеску).

Одна из заметных точек схода двух линий театральной культуры – рубеж XVIII–XIX вв., когда традиции парада, пролога, пьес-проверб соединились в водевиле, который и своим местом внутри представления (водевиль чаще всего игрался для съезда или разъез-

---

\* Например, у А.-Р. Лесажа, К. Гоцци. Эту «театральную войну» позже стилизует В.Э. Мейерхольд в прологе к переводу «Любви к трем апельсинам», превращенном Мейерхольдом, К.И. Вогаком и В.Н. Соловьевым в описание не борьбы «двух великих Карло» (Гоцци и Гольдони в Венеции XVIII в.), а борьбы «условного театра» начала XX в. с его театральным оппонентом – «жизнеподобным» театром).

да зрителей), и своей сюжетикой (едва ли не половина водевилей, во всяком случае оригинальных французских, имела метатеатральные сюжеты) представлял своего рода антитеатр внутри «правильного» театра по отношению к уходящим нормативным поэтикам классицистической сцены. В это же время яркие образцы метатеатральности дала немецкая романтическая комедия (в частности, Людовик Тик), по природе своей, как и водевиль, восходящая к тем же ярмарочным жанрам и жанрам «благородного театра». В том случае, когда метатеатральность «другого театра» попадает в пространство «правильного» театра, можно говорить о расширении области театрального, о размывании (а не утверждении) границы между жизнью и театром и о жизнетворчестве.

Вторая точка пересечения – конец XIX – начало XX в., театральная революция, связанная с «новой драмой» и новым, режиссерским театром. Резкое размежевание «жизнеподобного» и «условного», инициатором которого выступил на русской сцене, как известно, В.Э. Мейерхольд, представлявший в это время «другой театр»; весьма недолгое существование (буквально в течение трех-четырех сезонов) этих двух линий как оппозиционных (с четким определением «нормы» и «неправильности», «своего» и «чужого»), а затем – признание нормой и той, и другой линии театра. Прибавим, что открытие собственно театральной истории (включающей помимо литературной истории драматургии и все остальные составляющие театрального зрелища) в это время только начиналось, и оно осуществлялось как раз практиками театра – первыми режиссерами. Напомню наивный спор В.Э. Мейерхольда и Н.Н. Евреинова в сезон 1907/1908 гг.: каждый из спорящих тогда настаивал на первенстве изобретения им режиссерского приема «театр в театре» (в мейерхольдовском «Балаганчике» и средневековом цикле Старинного театра). Уже через пять-шесть лет этот спор был бы невозможен в силу приобретенных (а отчасти и нафантазированных) Мейерхольдом и Евреиновым представлений о балагане и комедии дель арте, для которых этот прием являлся обычным и широко распространенным.

XX-й век не открывает, но лишь актуализирует и интерпретирует метатеатральность. Сложной структуре, к примеру, театральной трилогии Луиджи Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», «Сегодня мы импровизируем», «Каждый по-своему») можно противопоставить не менее сложную структуру метатеат-

ральных пьес французского драматурга XVIII в. Шарля-Франсуа Панара. Однако в другом театральном контексте изменяется функция метатеатра. В XX в. он становится признаком интеллектуального театра, возникает прежде всего там, где манифестируется «философия театра» (или «театр как философия»). Происходит также индивидуализация метатеатра: один и тот же прием используется с разными, подчас противоположными задачами, и потому его становится трудно типологизировать.

Вот только несколько примеров авторского использования метатеатральности в первой трети XX в., близких по времени друг к другу.

В уже упоминавшемся спектакле «Балаганчик» А.А. Блока – В.Э. Мейерхольда (премьера состоялась 30.12.1906 г.) драматургом Блоком был введен в число действующих лиц Автор, а режиссером Мейерхольдом и художником Н.Н. Сапуновым добавлен прием «сцены на сцене» (удвоением реальной сцены Театра на Офицерской) и, таким образом, манифестирован отказ от «жизнеподобия», возвращение к игре, к демонстрации театра как ремесла (в противовес символистскому театру-храму, театральному действию как таинству).

Чуть позже по времени в средневековом цикле Старинного театра (сезон 1907/1908 гг.) внутри историко-театральной реконструкции появляется «драматическая сюита» «Ярмарка на индикт святого Дениса» Н.Н. Евреинова, в которой зрители-персонажи на ярмарочной площади (вокруг «сцены на сцене»), сыгранные актерами, понадобились для того, чтобы подсказывать/обучать настоящих зрителей-современников, как реагировать на непонятные и чужие для них старинные зрелища.

Распределение и принятие ролей (можно даже сказать «ролевая игра» на глазах у зрителей) актантами-персонажами другой, более поздней пьесы Евреинова «Самое главное» (1921) – наглядная демонстрация положений его теорий «театрократии», «театра для себя», «театра для других».

Созданная, возможно, под влиянием Евреинова театральная трилогия Луиджи Пиранделло в своей первой части («Шесть персонажей в поисках автора») (1921) отрабатывает минус-прием метатеатра (отсутствие Автора-персонажа – его-то, как явствует из названия, и ищут Персонажи-персонажи – при наличии подлинного автора-драматурга) в театральном диалоге с дистанцированным Автором блоковского «Балаганчика» (где Автор всем мешает и в конце

концов устранен из создания спектакля) и автором метатеатрального мира, режиссером, главным творцом всего происходящего в «Самом главном», имеющим множество личин (он, как сказано в списке действующих лиц, носит имена и маски Фреголи, Шмита, Монаха, Гадалки, Доктора, Арлекина, которые в конечном итоге являются разными «личинами Параклета», то есть «советника», «помощника», «утешителя»).

Похожий минус-прием – как бы отсутствие живых зрителей (на их месте деревянные грубо раскрашенные куклы) в метатеатральном мире «Реквиема» (1915) Л.Н. Андреева – помещен в общий контекст метафоры «жизни как театра», театрального действия как Страшного суда и т.п.

И еще один пример уже из второй половины XX в. – тотальный метатеатр, учитывающий, кажется, все возможные удвоения, – краковский театр «Крико-2» (Cricot-2, 1955–1991). Тадеуш Кантор в спектаклях «Крико-2» – и драматург, и художник, и режиссер, и персонаж «Кантор», постоянно присутствующий на сцене, а все образы в этом «театре памяти» – часть его жизненного опыта. Зритель же, который смотрит спектакль Кантора, сам одновременно является объектом «смотрения» и изучения режиссером\*.

Реактуализация метатеатральности в современном театре, ее широкое распространение, причем в многократно усложненных формах, – главная причина необходимости последовательного и тщательного историко-театрального (а впоследствии и теоретического) изучения этой пока еще малоизученной проблемы.

### Цитированная литература

1. Павис П. Словарь театра / П. Павис. – М., 2003.
2. Сахновская-Панкеева А.В. Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения / А.В. Сахновская-Панкеева. – СПб., 1999.
3. Чупасов В.Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») / В.Б. Чупасов // Драма и театр: сб. науч. тр. – Тверь, 2001. – Вып. II. – С. 24–38.

---

\* В музее театра – Крикотекке – рассказывают истории о том, как Тадеуш Кантор при входе встречал зрителей, сортировал, провожал их на места, размещал в одному ему ведомых комбинациях, «отбраковывал», мог запретить входить в зрительный зал и присутствовать на спектакле.

## **Аннотация**

В статье рассматривается проблема метатеатра как самоотражение театра, созданного с помощью удвоения (или мультипликации) его элементов. Актуализация метатеатральности в современном сценическом искусстве, ее широкое распространение в многократно усложненных формах является основной причиной необходимости исторического и теоретического исследования этой проблемы.

## **Summary**

The article examines the problem of metatheatre as the theatre's self-reflections created by duplication (or multiplication) its elements. Metatheatricality actualisation at the modern scenic art, its widespread circulation in repeatedly complicated forms is the main reason of necessity of its historical and theoretical studies.

## **ЗНАКИ ПОЭЗИИ И ЗНАКИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: ПОЭТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО КАК СПОСОБ БЫТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Как известно, в работах М.М. Бахтина проблема формы изучается с двух ракурсов – онтологического и эпистемологического. Принципиальная неразделенность этих подходов составляет основополагающий момент бахтинской жанрологии. «Любой жанр, даже литературный вид, обладает своим предельно абстрагированным смыслом, улавливаемым реципиентом уже на уровне “предпонимания”» [1, с. 137], – пишет В.М. Головкин. Таким образом, речь идет о так называемом семантически-структурном принципе исследования, иными словами, о содержательном понимании литературной формы. В этом отношении онтологический аспект предполагает рассмотрение закономерностей воссоздания «жизненной» действительности: той или иной форме соответствует «тип» изображаемого события (с семиологической точки зрения можно говорить о соответствии формы содержательной установке); эпистемологический – исследование понимающего, или интерпретирующего (реальность), потенциала формы, что подразумевает ее понимание в качестве интерпретационного механизма, с помощью которого осуществляется познание окружающего мира.

Поскольку бытие жанра, согласно В.М. Головкину, «заключается в художественном понимании» [1, с. 139], то становится очевидным, что заявленная феноменолого-герменевтическая составляющая сменяется субъективным эстетическим переживанием, в результате чего происходит подмена литературоведческих понятий эстетическими, а если точнее, то последние выдаются в качестве теоретико-литературных. Так, например, поступает Е.Г. Мельникова: «Под влиянием теоретиков структурно-семиологической традиции как текст стали рассматриваться не только объективно выраженные литературные произведения, но и культура, общество, история и сам человек» [2, с. 241]. Основываясь на «специфически общем для современной гуманитаристики внимании к процессу восприятия» [2, с. 241-242], исследовательница предлагает рассматривать сугубо

языковые явления с позиции художественной эпистемологии, которая в содержательном плане тяготеет к интерпретационному мо­ низму, что, в свою очередь, совершенно неприемлемо с точки зре­ ния как постструктуралистской транслингвистики, не принимаю­ щей грамматики и отвергающей всякое единосмысловое начало в тексте, так и фундаментальных положений интертекстологии.

На фоне возросшей тенденции к совмещению категориального аппарата литературоведения и эстетики все чаще наблюдаются по­ пытки адаптации эстетических понятий применительно к теорети­ ко-литературной области, что приводит к неоправданной синони­ мии в употреблении некоторых литературоведческих терминов, до­ пустимой в эссеистике и литературной критике, но неприемлемой для научного дискурса. Такова статья Н.Н. Левакина, в которой ученый, рассматривая понятие рецепции в качестве теоретико- литературного, бесосновательно употребляет категории «текст» и «произведение» как равнозначные. Исследователь пишет: «Под не­ посредственным восприятием литературы понимаем процессы вос­ создания образов произведения и их переживание читателями <...> характер анализа и восприятия художественного текста не является при­ рожденным <...>» [3, с. 309]. Как известно, в науке о литературе текст и произведение составляют традиционную категориальную оппозицию, каждая из частей которой характеризуется той или иной степенью эстетического внимания (на наш взгляд, лишь про­ изведение как результат писательской деятельности может пони­ маться как эстетический объект).

Из вышеизложенного следует, что избранное направление ис­ следования является стратегически неэффективным, поскольку с позиции как материальной, так и рецептивной эстетики\* невозмож­ но обосновать уникальность и художественную неповторимость языкового феномена, которым является литература, переводя его в плоскость «вещи» и не обращаясь к его лингвистической сущности.

Если внимательно проследить линию от мифа о Мину Друэ – восьмилетней поэтессе-вундеркинде – и так называемого дела До­ миничи – старика, приговоренного к казни за убийство и ставшего, по мнению Р. Барта, жертвой мифа «о прозрачности и всеобщности

---

\* Эти эстетические течения названы в одном ряду потому, что, в равной мере претендуя на независимость от общей эстетики, они пытаются постичь художественное своеобразие объекта путем изучения инаковости его устройства и инаковости его воссоздания в созна­ нии реципиента соответственно.



языка» [4, с. 113], – до хайдеггеровского анализа поэтических текстов Гельдерлина, то мы обнаружим некие знаки, указывающие на особенности восприятия определенных явлений: в деле Доминичи – преступления и «психологического» образа преступника в дискурсе «полицейской науки», в феномене «детской поэзии» и исследовании М. Хайдеггера – сущности поэтического творчества. По понятным причинам нас интересует последний случай. Перед нами предстают «знаки поэзии», то есть маркеры, по которым мы ее идентифицируем и которые являются для нас ее определяющими качествами. Эти атрибуты указывают на соответствующий тип письма, или форму. В каком-то смысле данная форма является архиформой, так как включает в себе наиболее общие (постоянные) атрибуты, присущие всем видам организации, которую в науке о литературе называют жанровой. В связи с этим традиционное деление литературы на жанры сохраняется, хотя носит несколько условный характер, представляя собой конкретные организационные схемы.

Когда М. Хайдеггер говорит о сущности поэзии на примере текстов Гельдерлина, то он уверен, что его исследование обречено на провал («Одной только его поэзии никоим образом не достаточно в качестве меры для определения сущности поэзии» [5, с. 67]), однако сам торопится с выводом: то, что содержит в себе поэзия данного автора, содержит всякий поэтический текст. Аналогичным образом ситуация обстоит и с феноменом «детской поэзии»: то обстоятельство, что она является «детской», позволяет обнаружить в ней то, что свойственно «взрослой» поэзии, то есть поэзии вообще. Р. Барт характеризует ее как «благонравную, подслащенную поэзию, целиком основанную на убеждении, что поэтичность – это метафоричность» [6, с. 51]. Здесь не имеет принципиального значения тот факт, что перечисленные качества поэзии Мину Друэ являются признаками слабого поэтического умения; дело в том, что названные (здесь – в негативном смысле) атрибуты в той или иной степени присущи поэзии как таковой. Это обстоятельство позволяет М. Хайдеггеру и Р. Барту вести речь о «признаках» поэзии; и если немецкий исследователь еще считает поэзию литературным родом, то французский ученый говорит о ней как о типе письма. «Письмо – это способ мыслить Литературу» [7, с. 60], – пишет Р. Барт. Или так: «Именно потому, что писатель не в силах изменить объективных условий потребления литературы <...>, он умышленно переносит свою потребность в свободном слове в область его истоков, а не в сферу его потребления» [7, с. 60].

Иными словами, существует поэтическое письмо как единственно возможная форма бытия Литературы. Определение этой формы как поэтической призвано подчеркнуть ее отличие от прочих форм (политических, юридических и т.п.). Поэтическое письмо не тождественно самой поэзии (стихотворной речи), оно является архиформой, о которой упоминалось ранее, и не содержит в себе «знаков поэзии», о которых неуверенно говорит М. Хайдеггер и на которые прямо указывает Р. Барт при изучении мифа о Мину Друэ. Содержание этой архиформы – признаки того, что принято называть «художественной речью» или «поэтическим языком», то есть того, что рецептивная эстетика, вероятно, назвала бы инструментами воздействия, а материальная эстетика – художественным своеобразием. В этом отношении родовая классификация литературы становится излишней, поскольку она не отражает связей между письмом и Историей. «Писателю не дано выбирать свое письмо в некоем вневременном арсенале литературных форм» [7, с. 60], – отмечает Р. Барт. История навязывает литератору те или иные атрибуты Поэзии и Прозы – эти виды речевой организации вытесняют традиционную родовую систему. Разумеется, поэтическое письмо как архиформа содержит ряд установок, на которые писатель или поэт непременно должен ориентироваться, чтобы его письмо стало литературой. Однако эти архиустановки, будучи предельно общими (а значит, и постоянными) лишь в плане различия поэзии и прозы, все же регулируются Историей, диктующей нормы прозаического и поэтического (стихотворного) письма. Очевидно, что общие положения о различии Прозы и Поэзии нельзя соотнести с бахтинскими «памятью жанра» или «архаикой жанра», хотя онтологические задания здесь идентичны: в одном случае, История определяет бытие Литературы, в другом – способы воссоздания действительности в Литературе отражают ее понимание (каждая литературная форма является соответствующим типом осознания реальности).

Впрочем, известны случаи, когда писатель произвольно или по собственной воле отказывался от постулируемых Историей канонов письма. К числу таких литераторов следует справедливо отнести маркиза де Сада и Ж. Батая. По поводу писательской деятельности первого М. Рыклин выносит следующий литературный приговор: «как нормальная литература это письмо не состоялось» [8, с. 9]. Говоря о литературном таланте второго, Р. Барт отмечает

неоднородность его текстов, разрушающих традиционные жанровые рубрики: «Кто этот писатель – романист, поэт, эссеист, экономист, философ, мистик? Ответ настолько затруднителен, что обычно о Батае предпочитают просто не упоминать в учебниках литературы <...>» [6, с. 415]. Если в жанрологии М.М. Бахтина за литературной формой закреплён тот или иной способ мировидения, то за типом письма скрывается приемлемый для данного исторического момента способ осознания реальности, который безразличен к жанровым формам, а точнее – является единственной онтологической установкой для них. Таким образом, если письмо – это «знак знаков», то, перефразировав Ф. де Соссюра («Язык и письмо суть две различные системы знаков; единственный смысл второй из них – служить для изображения первой <...>» [9, с. 62]), можно сказать, что тип письма есть форма форм.

Знаки поэтического письма, несмотря на то, что они координируемы Историей, выражают потребительские настроения читателя. Однако не следует полагать, что речь идет о некоем экономическом прагматизме, хотя и нужно признать, что критерии поэтического письма регулируются не Историей как процессом (такое заявление звучало бы непозволительно абстрактно), а актуальной парадигмой знаков того, что называется Литературой, и именно поэтому «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [6, с. 391]. Ведь читательское сообщество, руководящее обменом этих знаков, закрепляет их в соответствующем статусе – в качестве онтологически актуальных. Так формируется иная парадигма, которая может быть включена в общую историю «осознаний» знака, и основанием для этого служит учреждающий историческую объективность жест сообщества (читателей как потребителей литературы), который по-прежнему состоит в обращении знака к своей материальной и идеальной стороне, только теперь в качестве означающего выступает не привычная графема, а маркеры поэтического письма в определенный момент времени, в качестве означаемого – то, что следует именовать Литературой, ее состояние как представление о ней.

### Цитированная литература

1. Головкин В.М. Понимающий потенциал литературного жанра как проблема теоретической поэтики М.М. Бахтина / В.М. Головкин // Знание. Понимание. Умение. – М., 2009. – №3. – С. 136–140.

2. Мельникова Е.Г. Понятие рецепции : современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры / Е.Г. Мельникова // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2012. – №3, т. 1. – С. 239–242.
3. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) / Н.Н. Левакин // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – Пенза, 2012. – №27. – С. 308–310.
4. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М., 2008.
5. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина / М. Хайдеггер. – СПб, 2003.
6. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. – М., 1989.
7. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. – М., 2008.
8. Рыклин М. Нетки в зеркалах / М. Рыклин // Маркиз де Сад и XX век. – М., 1992.
9. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М., 1977.

### **Аннотация**

В статье рассматривается понятие поэтического письма как неотъемлемый поэтической (стихотворной) речи тип письма, представляющий собой набор общих грамматологических установок (литературных форм), которые соответствуют представлениям о литературе в ту или иную эпоху. Таким образом, литературная традиция, предполагающая наличие актуальной совокупности маркеров, определяющих ее облик, является парадигмой осознаний знаков поэтического письма как некой архиформы, на которую ориентируется писатель, чтобы его письмо стало литературой.

### **Summary**

In the article poetic writing is considered as a type of writing that is not identical to poetic (expressed in verse) diction. Poetic writing is a set of purposes (literary forms) which correspond to notion about literature in this or that epoch. Therefore, literary tradition presupposes the availability of actual totality of markers which determine its character. According to the author, literary tradition is a paradigm of poetic writing sign acknowledgements where poetic writing can be understood as archiform the writer focuses on to give his writing the status of literature.

## АВТОРСКАЯ ВНЕНАХОДИМОСТЬ В ЭТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Развивающейся и перспективной тенденцией современного литературоведческого дискурса становится детализация и прояснение внутренних законов той поэтики, которую в ученом сообществе принято называть диалогической и предмет которой в самом общем виде можно определить как «исследование отношений и зависимостей в актах поэтического высказывания» [1, с. 11]. Является ли такая поэтика универсальной или коррелирует с конкретным историко-литературным периодом, конкретным материалом – вопрос, открытый для литературоведческой дискуссии. Но несомненно, что генезис диалогической поэтики включает в себя две масштабные смысловые сферы: философию диалога и эстетическую концепцию М.М. Бахтина (с учетом, конечно, других дополнительных влияний и взаимодействий). В связи с этим возникает необходимость более сфокусированного рассмотрения соотношения диалогической философии и бахтинской эстетики в их ключевых моментах. Одним из таких моментов становится, несомненно, вопрос этики – этики как законодательной системы и, отдельно, этики эстетической деятельности. Дополнительное смысловое напряжение здесь возникает потому, что для Бахтина этическая проблематика стала и истоком его мысли, и своего рода метасмыслом, который не так легко поддается целевому анализу, а для диалогистов этические вопросы являлись некоторой концептуальной преградой в осмыслении эстетических явлений.

При попытках соотношения философии и поэтики диалога часто не учитывается достаточно единодушный «разрыв» философско-диалогистов со сферой эстетического как искажающей и подменяющей подлинность и истинную свершенность взаимодействия Я и Ты. Собственно, «вина» эстетического полагается философией диалога в том, что оно представляет собой вторичную реальность, «отвлекающий маневр», уводящий от свершения диалогического события встречи с Другим в привычную сферу абстрактной теоретичности в той или иной редакции, в данном случае – эстетической. Такая критическая позиция по отношению к формам эстетического

связана с фактическим исключением последнего из поля личной, деятельной ответственности субъекта, с рассеиванием воли поступка внутри объективированной вторичной реальности: «Произведение завершено, несмотря на любые индивидуальные, социальные или материальные факторы, которые могут вмешаться в его судьбу. Тем самым произведение оказывается выведенным за пределы диалогических связей мира и не позволяет вступить с ним в ответствующий диалог. <...> Произведение искусства вступает с реальностью в онтологически опасную игру обмена» [2, с. 47]. Такой подход обусловил этический императив диалогистов «отказаться от колдовских резервов искусства» [3, с. 575].

Однако, если следовать развернутой критике этических систем и подходов в работе Бахтина «К философии поступка», мы приходим к тому, что любая этическая «законодательная система», любая внешняя этическая нормированность действия делает последнее скорее элементом теоретического абстрактного целого «этики», нежели частью «нудительной действительности мира» [4, с. 54], событием «единственного, конкретного, последнего контекста» [4, с. 32], которое, как говорит Бахтин, всегда «безысходно, непоправимо, невозвратно» [4, с. 32]. «Материальная этика», не имеющая внутреннего единства (тем более, в современной ситуации отсутствия «законодателя»), «формальная этика», обоснованная, прежде всего, Кантом и являющаяся теоретической транскрипцией каждого действительного поступка, также неспособны «привлечь к ответственности» субъекта, как и абстрактно понятая эстетика. Поле этической ответственности, найденное Бахтиным, в котором «нет определенных в себе нравственных норм, но есть нравственный субъект с определенной структурой, на которого и приходится положиться» [4, с. 14], включает в себя и эстетического субъекта с его внутренними задачами. Для нас особенно важным является такой момент, как *единство ответственности человека и поэта*, но не в традиционном понимании «параллельных прямых» – «живи, как пишешь, пиши, как живешь» (К. Батюшков) – не в смысле моральной регламентации взаимосвязи художественного слова и биографии, а в смысле ответственности самого эстетического акта, *эстетической деятельности как особого рода этического поступка*. В чем заключается его этика?

Две смысловые сферы – этическое и эстетическое – в ранних работах Бахтина не только взаимосвязаны, но подчас переплетены,

вплоть до диффузии терминологических и концептуальных моментов. А.А. Юдин отмечает: «...укоріненість поняття автора-творця в першій філософії Бахтіна, архітектоніці події буття <...>надає цьому поняттю й естетиці завершення загалом певного апіоризму й риси нормативізму» [5, с. 103–104]. Тот же исследователь подчеркивает, что в описании эстетической деятельности автора Бахтин активно использует модальные слова обязанности: «должен», «должно». Но эта очевидная взаимосвязь этического и эстетического у Бахтина приобретает еще большую смысловую наполненность при более подробном рассмотрении нюансов бахтинской этики.

Речь идет о некоторой текстологической интриге первой фундаментальной работы Бахтина «К философии поступка». Известно, что сохранившийся автограф этой работы является лишь фрагментом целостного бахтинского замысла новой нравственной философии, философской антропологии, и сохранившаяся часть – это лишь вступление, подводящее читателя к формулировке базового принципа. С этой точки зрения особенное внимание привлекал последний абзац сохранившегося текста, ключевые слова которого не поддавались прочтению: «Это архитектурное противопоставление («я» и «другого» – К.П.) свершает каждый нравственный поступок, и его понимает элементарное нравственное сознание, но теоретическая этика не имеет для выражения его адекватной формы. Форма общего положения, нормы или закона принципиально не способна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя-[нрзб.]» [4, с. 67]. Только в 90-х годах последние слова удалось прочесть С.Г. Бочарову и Л.В. Дерюгиной. Вот как теперь выглядит формулировка сохранившегося фрагмента (эти изменения были учтены в английском переводе работы 1993 года): «Форма общего положения, нормы или закона принципиально не способна выразить это противопоставление, смысл которого есть *абсолютное себя-исключение* (курсив мой. – К.П.)» [цит. по: 6, с. 356].

Таким образом, этическое требование бытийной укорененности, воли и поступка, декларированное в концепции Бахтина, приобретает новые коннотации. Л.А. Гоготишвили комментирует это так: «Теперь можно с достаточной уверенностью утверждать, что концептуальное наращивание весомости индивидуально-единственного Я велось в предшествующем тексте не в русле «волевого активизма» или «субъективизма», а с целью его «заклания» (подобно ритуальному откармливанию жертвенного агнца)» [6, с. 357].

В виду всего сказанного можно обнаружить, что семантический ореол выявленного бахтинского этического концепта – принципа абсолютного себя-исключения – совпадает с базовым понятием бахтинской эстетики, то есть, с понятием вневходимости. Вопрос, в какой мере можно отождествить эти понятия, разумеется, является дискуссионным, однако предпосылки для такого отождествления есть. Одной из них является универсальность термина вневходимость в системе мышления Бахтина, так как здесь он применим не только в контексте художественной реальности, но и в контексте проблем познания, социологии, культуры, антропологии, в целом, как «вневходимость всякого конкретного «я» конкретному «ты» [6, с. 377]. Эту многоплановость термина и его широкое функционирование не только в эстетическом контексте, но и во многих других отмечают все ведущие бахтинисты: «<...> понятие вневходимости, как и понятие архитектоники, является ключевым одновременно и для бахтинской этики и для эстетики. Ведь там и тут онтологическое различие «я – другой» абсолютно нередуцируемо, непереводаемо ни на метафизический, ни на научный язык мышления и описания, где это различие стерто и снято» [7, с. 544].

Возвращаясь к непосредственным этическим характеристикам эстетической деятельности сформулируем ключевой вопрос: *относительно чего мы определяем границу вневходимости?* Традиционно эта граница соотносится с «вымышленным миром», то есть автор вневходим созданному им бытию, его задача заключается в том, чтобы проявить в нем себя не прямо, а опосредованно, без элементов прямой дидактики или мировоззренческих суждений. Наполнение эстетической вневходимости обусловлено именно этим эстетическим требованием к автору – не нарушать границы высокого вымысла, и, как мы знаем, это требование не является абсолютным для любого историко-литературного контекста.

Наше предположение заключается в том, что *позиция вневходимости – это непосредственное, буквальное, добровольное исключение поэтом себя в эстетической деятельности из связей и законов фактической действительности, единого для всех и единственного для поэта бытия, исключение из его благой данности. Эстетической объект – это форма видения наличного бытия, обеспеченная и освященная невозможной и осуществившейся вневходимостью поэта, в которой он как человек является существующим и несуществующим одновременно.*



Синоним термина «внеаходимость» – «внежизненная позиция» приобретает здесь свой буквальный смысл, подразумевая не только «жизнь художественную». Здесь следует подчеркнуть, что, занимая внежизненную позицию, автор не возвышается над жизнью, приобретая статус некой трансцендентности, не переводит себя в сферу обитания бога философов, которая всегда готова и позволяет выстроить необходимую теоретическую вертикаль. Автор занимает внежизненную позицию в координатах экзистенциальной горизонтали: так же, как смерть не является трансценденцией, но является точкой, границей на пути жизни, на пути опыта, сознания и поступка, так и эстетическая внеаходимость является границей на том же пути. Это позволяет интерпретировать *эстетическую деятельность как жертвенный акт*. Оказываясь за границей бытия, поэт жертвует (вплоть до жертвы своей телесностью, в пределе), и все это, несомненно, позволяет отнести к эстетической деятельности этический критерий особого рода. Автор и мир находятся в едином поле бытия, но особенное видение мира как красоты обеспечено жертвенной исключенностью автора, парадоксально сохраняющей его деятельную активность и выраженной в определенной материи, в данном случае – языковой. Эстетическое созидание – это не воссоздание действительности в некоем замкнутом эстетическом целом, но видение и проговаривание мира поэтом из смертной сени.

В свете сказанного свою полновесность приобретают христианские аллюзии эстетической концепции Бахтина. «Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» [4, с. 132] – этот принцип является фундаментом эстетического созидания, не только милующего данность героя, но и посредством авторской жертвы преобразующего его завершенность. Момент завершения принципиально переакцентирован этикой эстетической жертвы, и все сопровождающие его характеристики – законченности, исчерпанности, отнесенности прошлому, даже некоей косности (на что указывает сам Бахтин) – обретают внутреннюю потенцию своего «воскрешения»: «Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему – как к имеющему умереть (*moriturus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного завершения» [8, с. 248].

В этом контексте синонимичность понятий «дистанция» и

«внеаходимость» становится проблемной\*. Употребление термина «дистанция» встречается впервые у Бахтина в работе «Проблемы творчества Достоевского». Представляется, что смысловые коннотации этих терминов очерчивают существенную разницу между ними. «Дистанция» может быть дистанцией наблюдателя, созерцателя, в ней может присутствовать некоторая механистичность, характеристики «приема» (вспомним ОПОЯЗовское «остранение»). «Внеаходимость» – термин с глубоко укорененным в национальном языке этимолом, сложно переводимый, включающий обязательно и семантику самоисключения как значимого поступка, и, в какой-то мере, сакральный план «потустороннего».

В целом, интуиции смерти как значимой внутренней характеристики всегда присутствовали в осмыслении эстетики Бахтина. К.Г. Исупов, обоснованно апеллируя к бахтинскому тексту, относил эти характеристики к герою [10, с. 23–37]. С нашей точки зрения, можно отметить, что представленная трактовка авторской внеаходимости позволяет найти пути взаимопонимания между классической эстетикой и постструктуралистскими концепциями письма: автор в каком-то смысле умирает, и художественный мир саморазвивается в потенциальной вариативности, однако жертвенная внеаходимость автора позволяет этому саморазвитию не стать пустым релятивным знаком.

### Цитированная литература

1. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества : системология целостности / А.А. Кораблев. – Донецк, 2001.
2. Духан И. Тень бытия : искусство и Эмманюэль Левинас / Игорь Духан // Евреи в меняющемся мире : сб. науч. ст. / Латвийский ун-т. ; редкол. : Г. Брановер [и др]. – Рига, 2000.
3. Левинас Э. Избранное : трудная свобода / Э. Левинас. – М., 2004.
4. Бахтин М.М. Работы 20-х годов / М.М. Бахтин. – Киев, 1994.
5. Юдін А.О. Поняття естетичного обов'язку в естетиці Бахтіна / А.О. Юдін // Онтологія і поезика : теоретическіе і аналітическіе аспекти : к 75-летию М.М. Гиршмана / отв. ред. А.А. Кораблев. – В печати.

---

\* Эта синонимичность, в том числе, и генетическая, к примеру, исследовательница Н.К. Бонещая связывает бахтинскую «внеаходимость» с понятием неокантианца Г. Риккерта «дистанция» [9, с. 250].

6. Гоготишвили Л.А. Послесловие и комментарии к работе «К философии поступка» / Л.А. Гоготишвили // Собр. соч. : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин ; под. ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М., 2003.
7. Махлин В.Л. Комментарии к работе «Автор и герой в эстетической деятельности» / В.Л. Махлин // Собр. соч. : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин ; под. ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М., 2003
8. Бахтин М.М. Собр. соч. : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин ; под. ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М., 2003
9. Боневская Н.К. Примечания к «Автору и герою» / Н.К. Боневская // Бахтинология : исследования, переводы, публикации : к столетию со дня рождения М.М. Бахтина 1895–1995 / сост. ред. К.Г. Исупов. – СПб., 1995.
10. Исупов К.Г. Уроки М.М. Бахтина / К.Г. Исупов // М.М. Бахтин : pro et contra : антология : в 2 т. – Т. 1. : Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / сост. К.Г. Исупов. – СПб., 2001.

### **Аннотация**

Статья посвящена рассмотрению эстетической концепции Бахтина в этическом аспекте. Предлагается проанализировать эстетическую деятельность как особого рода этический поступок, смысловым центром которого является жертва.

### **Summary**

The article deals with the ethical consideration of aesthetic concept of Mikhail Bakhtin. It is proposed to analyze the aesthetic activity as a special kind of ethical action and the victim is a semantic center of the action.

**СПЕЦИФИКА ОТНОШЕНИЙ В ТРИАДЕ  
«АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ»  
В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКУЮ ЭПОХУ**

«Автор – герой – читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостоинных, равно и взаимно необходимых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий. Такой подход позволяет на единой основе объяснить и развить в специальных исследованиях систему уникальных свойств-отношений автора – героя – читателя. Во-первых, это сочетание единой сущности и триединой личности, не сводимой ни к одному и тому же личностному содержанию, ни к трем разным индивидам, – это единство человечества, народа и уникальной индивидуальности в превышающей все их отдельные реализации внутренней, личностной взаимосвязи. Во-вторых, необходимо осмыслить сочетание совместного и нераздельного существования автора – героя – читателя с обособлением и взаимодействием их внутренне разделяющихся и обращенных друг к другу позиций, образующих субъектную организацию литературного произведения» [1, с. 47]. Так описывает отношения в триаде «автор – герой – читатель» М. Гиршман, обращая особенное внимание на невозможность рассмотрения этих понятий по отдельности и в то же время принципиальную несводимость их друг к другу, некую нетождественность.

В свою очередь одним из основных бахтинских постулатов, который определяет специфику отношений между автором и героем в художественном произведении, является общая установка ученого на принципиальную необходимость эстетического (ни в одном разе не обиходно-этического!) отношение автора к созданному им герою: «<...> общая формула основного эстетично продуктивного отношения автора к герою – отношение напряженной вненаходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вненаходимости, которое позволяет собрать *все-го* героя» [2, с. 41].

М. Бахтин подчеркивает, что в эстетическом событии существования художественного произведения принимают непосредственное

участие автор и его герой, по отношению к которому автор занимает единственно возможную позицию вненаходимости, что дает возможность автору реагировать не на отдельные проявления своего героя, а на целое героя, именно такую реакцию исследователь и называет «специфически эстетической», она «собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершает их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и тем смысловое целое» [2, с. 33].

Важно заметить, что в эстетике М. Бахтина «вненаходимость» не означает обычного отстраненного эстетизма как оторванности от реальной жизни и равнодушия к вечным ценностям человеческого существования.

С. Бройтман относительно концепции Бахтина подчеркивал, что в его теории авторская позиция ценностная и ответственная: автор-творец поднимается над своими героями, которые из-за пользы, тщеславия или просто из-за естественной ограниченности своего мировоззрения временами путают действительно важное с преходящим. Но при этом он все видит и все понимает – понимает активно, не просто входя в чувства героя и дублируя его переживание, но обогащая изображенное событие чем-то, что принципиально недоступно с позиции героя.

По утверждению С. Бройтмана, авторская «внежизненно активная» позиция – это не исключительно внутренняя или исключительно внешняя точка зрения на мир, но их «встреча» [3, с. 3]. Именно эта встреча порождает возможность восприятия художественного произведения как специфического эстетического события.

Автор-творец в концепции М. Бахтина является той организующей силой, которая упорядочивает, воплощает, выражает эмоционально-смысловое единство произведения, а герой рассматривается как объект приложения авторских усилий, вокруг которого строится художественный мир.

Однако, если автор-творец или автор-созерцатель, как его еще называет М. Бахтин, находится исключительно в эстетичной плоскости, то герой может быть истолкован амбивалентно и находится не только в эстетической, но и в познавательно-этической плоскости восприятия собственных поступков. Наиболее ярко эта неоднозначность проявляется в ситуации, в которой, по Бахтину, возникает «проблема характера как формы взаимоотношений героя и автора».

Примечательно, что М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» не только теоретизирует касательно отношений

автора и героя, но и рассматривает характер этих отношений на конкретных литературных примерах. При этом под характером ученый понимает «такую форму взаимоотношений героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности» [2, с. 193].

Принципиальным отличием этой формы взаимоотношений, по М. Бахтину, есть то, что здесь сознательная деятельность автора в эстетической плоскости направлена на «создание и обработку четких и существенных *границ героя*, а соответственно, и *принципиальных границ, которые разделяют автора и героя*» [2, с. 193].

Учитывая такую специфику взаимоотношений автора и героя, логичным является то, что «здесь имеют место два плана ценностного восприятия, два осмысливающих ценностных контекста (среди которых один ценностно объемлет и преодолевает другой): 1) кругозор героя и познавательно-этическое жизненное значение каждого момента (поступка, предмета) в нем для самого героя; 2) контекст автора-созерцателя, в котором все эти моменты становятся характеристиками целого героя, приобретают определяющее и ограничивающее героя значение (жизнь оказывается образом жизни)» [2, с. 193–194].

В этой ситуации автор постоянно демонстрирует свое критическое отношение к герою, а также свободно использует «все привилегии своей всесторонней внеаходимости герою» [2, с. 194]. Однако и герой «в этой форме взаимоотношения наиболее самостоятелен, наиболее жив, сознателен и упорен в своей чисто жизненной, познавательной и этической ценностной установке» [2, с. 194]. Автор в свою очередь «сплошь противостоит этой жизненной активности героя и переводит ее на эстетический язык» [2, с. 194].

М. Бахтин выделяет два возможных направления построения характера: классический и романтический. Сразу заметим, что в контексте нашего исследования актуальным будет именно романтический тип характера, поэтому остановимся на нем более подробно.

Наиболее адекватным понятием, которое отображает специфику романтического героя, является термин «ценность идеи», именно она присуща романтическому герою и придает художественное единство и целостность, внутреннюю художественную необходимость всем тем определениям и характеристикам, которые дает этому герою автор. Жизнь героя неразрывна здесь с жизнью идеи: «Здесь индивидуальность героя раскрывается <...> как идея, или, точнее, как воплощение идеи. Герой, изнутри себя поступающий по целям, осуществляя пред-

метные и смысловые значимости, на самом деле осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем Бога» [2, с. 199].

Начиная с эпохи романтизма, мы можем говорить о несколько парадоксальном характере авторской «внезаходимости», поскольку она продолжает быть одним из главных условий для деятельности автора-творца и вместе с тем она является преградой для непосредственного диалога-общения автора со своим героем. Неслучайно М. Бахтин характеризует специфическую внезапность автора относительно романтического героя как «менее устойчивую», по сравнению с внезапностью в классическом типе: «Ослабление этой позиции ведет к разложению характера, границы начинают стираться, ценностный центр переносится из границы в самую жизнь (познавательную-этическую направленность) героя» [2, с. 200].

В этой ситуации герой и автор начинают определенное сближение, именно романтический герой впервые позволяет автору приблизиться к себе и начать своеобразный диалог внутри самого произведения, то есть в поле эстетической реальности.

В свою очередь читатель должен оценить всю изящность утонченной игры автора со своим героем. Отметим, что игра эта имеет некоторый однонаправленный характер, поскольку, мы должны помнить, что автор в эпоху романтизма (то есть это самое начало индивидуально-авторской эпохи) все еще воспринимается исключительно как автор-творец, поэтому именно ему принадлежит роль активного участника игры.

В то время как герой является ее пассивным участником и объектом авторской игры. Читатель при этом предстает, с одной стороны, как созерцатель, а с другой – как ее участник, поскольку без его добровольного участия в этой игре отношения в триаде «автор – герой – читатель» были бы реализованы не полностью, и превратились бы в двучленную структуру «автор – герой».

Поскольку очевидно, что любая творческая активность автора, которая направлена на героя, конечной своей целью имеет определенное влияние на читателя, то в случае, когда такой творческой активностью является игра с героем, несомненно желательным следствием такой игры для автора является вхождение в ситуацию интеллектуальной игры со своим читателем.

Учитывая вышесказанное, вполне логичным является то, что в романтической литературе оформляется ориентация на читателя-

мыслителя, способного сделать интеллектуальное усилие для понимания авторского замысла. Такая ориентация предопределяется не только объединением в произведении теоретического и практического, литературы и философии, музыки, живописи.

Особенно актуальным вопрос об интеллектуальной игре между автором, героем и читателем становится в литературе эпохи модернизма и связан он, прежде всего, с появлением такой жанровой разновидности как интеллектуальный роман.

К жанровым признакам интеллектуальной прозы, по мнению И. Ратке, принадлежат: «отказ от традиционной миметичности; перенос конструктивно-организующей функции с сюжетно-фабульных конструкций на разветвленную систему мотивов и лейтмотивов; рационализация композиции как способа организации повествования; последовательная работа с чужим словом, <...> демонстрация авторского присутствия в тексте, несущая дезиллюзионистскую функцию и подчеркивающая «сделанность» произведения» [4, с. 19].

Последний из названных признаков – «демонстрация авторского присутствия в тексте, несущая дезиллюзионистскую функцию», – коррелирует с понятием интеллектуальной игры между автором и героем. Так, специфическим явлением для интеллектуального романа является непосредственный диалог рассказчика и героя, который мы трактуем как элемент их своеобразной интеллектуальной игры-диалога.

Автор-творец здесь переходит границу между своей реальностью и реальностью художественного произведения, он теряет свою полностью автономную позицию внаходимости, он определенным образом «огероивается», как бы занимая на какой-то момент воображаемое место своего героя.

Итак, с одной стороны, автор-творец в интеллектуальном романе делает более уязвимой свою позицию внаходимости, когда вступает в диалог со своим героем, однако с другой – он еще сильнее утверждает свою власть над героем, когда безапелляционно говорит вместо него, и читатель верит в то, что именно так ответил бы герой, поскольку, кому как не автору, как не творцу героя, знать, что может происходить в сознании героя.

Одним из проявлений отношений «автор – герой» в интеллектуальной прозе является ситуация, когда рассказчик, делегированный автором-творцом в свое произведение, разыгрывает из себя собственно автора произведения. Однако, очевидно, что это лишь определенный авторский прием, благодаря которому автор-творец интеллектуального романа передает рассказчику свои функции, то



есть позволяет ему презентовать себя как автора-творца определенного произведения.

Таким образом, ситуации игры-диалога автора со своим героем или разыгрывание автором-рассказчиком из себя автора-творца являются типичными для интеллектуальных романов. Интеллектуальная игра автора и героя развернута не только вглубь текста, но также и во внетекстовую реальность – в расчете на определенную реакцию читателя.

### **Цитированная литература**

1. Гиршман М.М. Литературное произведение : Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М, 2007.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин – СПб., 2000. – С. 9–231.
3. Бройтман С.Н. Внежизненно активная позиция / С.Н. Бройтман // Дискурс. – 2003. – № 11. – С. 29–37.
4. Ратке И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01. / И.Р. Ратке. – Волгоград, 2005.

### **Аннотация**

Статья посвящена анализу специфики отношений автора – героя – читателя в индивидуально-авторскую эпоху. Особенное внимание уделено игровому характеру этих отношений. Этот характер особенно ярко проявился в интеллектуальном романе и может быть рассмотрен как своеобразная игра-диалог автора со своим героем, свидетелем и созерцателем которой является читатель.

### **Summary**

The article analyzes the specifics of the relations of the author - hero - reader in the author's individual epoch. Special attention is paid to the gaming nature of these relations. This character is especially apparent in the intellectual novel and can be considered as a kind of game-dialogue of the author with his hero, the witness and the spectator of which is the reader.

## КОНЦЕПЦИЯ Р. БУЛЬТМАНА В РУСЛЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОЛОГИИ

Данная статья представляет собой попытку рассмотреть вопрос о научной обоснованности такого термина как «религиозная филология», вопрос, вокруг которого полемика далека от завершения, что естественно, так как этот термин в случае, если будет доказана его жизнеспособность, позволит, на наш взгляд, разработать совершенно особенные и своеобразные подходы к изучению литературного произведения. Разумеется, это экспериментальная попытка, она не претендует пока на большее. Прежде всего, она касается изучения памятников средневековой литературы христианского мира, так как памятники эти, созданные в эпоху теоцентризма, сцементированы непререкаемым авторитетом Священного Писания. Впрочем, этот пласт мировой литературы является хотя бы и основным, но лишь первоначальным предметом возможных исследований.

Одним из важнейших аспектов критики термина «религиозная филология» по справедливости является взаимоотношение идеологической и эстетической составляющих в рассмотрении произведения сквозь призму религии. Действительно, идеология опирается на твердые, неизменные для нее установки, ее догматы и сопротивляется энтропии эстетического творчества. И наоборот, эстетика по своей сути стремится освободиться от диктата идеологии. Тем не менее, словесные произведения Средневековья весьма разнообразны, многоплановы, литературное наследие той эпохи неопределимо богато, следовательно, между идеологией и творческой потенциальностью должно было бы возникнуть непримиримое противоречие. И «религиозная филология» должна обоснованно сочетать две этих составляющих, должна исследовать природу их взаимоотношений. Как справедливо замечает И.А. Есаулов: «пристальное внимание к религиозности автора и научное описание его поэтики не являются какими-то взаимоисключающими и потому несовместимыми исследовательскими актами» [1, с. 56]. Тогда именно в русле «религиозной филологии» мы можем позволить себе адекватно рассматривать эту литературу, которая до этого либо беспощадно расчленилась при исследовании, либо же произвольно романтизировалась.

Для того, чтобы попытаться достичь в этом вопросе необходимого баланса, рассмотрим идеологическую составляющую, так как она, прежде всего, дает новизну и своеобразие термину, и, как следствие, с ее наличия начинается полемика. Именно об этой составляющей говорил А.П. Чудаков, характеризуя наличие ее в анализе литературного произведения как «запоздалый и беспомощный религиозно-философский эссеизм» [2, с. 63]. Для этого логично обратиться напрямую к теологии, к идеям, питающим идеологический аспект «религиозной филологии». Впрочем, стоит добавить прежде, что именно учет традиционным литературоведением теологических доктрин в рассмотрении произведений Средневековья позволяет подвергать их такому анализу, который либо напрочь лишает эти произведения какой либо целостности, либо напрочь отказывает им в эстетических достоинствах, а в нашем случае, когда мы пытаемся добиться целостного восприятия, традиционное литературоведение ставит вопрос о морализаторстве, мессианстве и собственно ненаучном «идеологизме».

Итак, в данном вопросе мы обратимся к идеям протестантского теолога Рудольфа Бультмана, известного исследователя Нового Завета, апологета христианства. В своей работе «Новый Завет и Мифология» Бультман выдвигает программу демифологизации, пытаясь примирить христианство и модерн, найти между ними точки соприкосновения. Идя по этому пути, он утверждает, что представления о чудесах, бесах, о трехъярусной картине мира, о Мировом Древе, чудесных исцелениях, колдовстве, в общем, весь известный нам арсенал потустороннего мира, являющегося частью мира сакрального, коренным образом непонятен и ложен для современного человека. Бультман пишет об этом так: «Все это – мифологическая речь, <...> коль скоро эта речь мифологична, она недостоверна для сегодняшнего человека, ибо для него мифическая картина мира отошла в прошлое» [3, с. 303]. Более того, картина мира Нового Завета так же непонятна ему – секуляризация современности столь велика, что бессмысленно настаивать на вере в подобные представления. Это гарантированно не будет услышано. Бультман утверждает, что этого не следует делать, называя все эти явления «мифологическими», и выдвигает идею «демифологизации», в частности и прежде всего, Нового Завета. Ученый пишет: «Требование слепо принять новозаветную мифологию было бы произволом, и выдвигать такое требование от имени веры, означало

бы принижать веру до дел Закона, <...> исполнение этого требования было бы вынужденным *sacrificium intellectus*, принесением разума в жертву, а совершающий это жертвоприношение оказался бы человеком интеллектуально раздвоенным и неискренним» [3, с. 310]. В своих соображениях Бультман опирается на то, что «мифологические» явления есть фактор, удерживающий человека в рабстве Смерти, не позволяющий ему обрести полную свободу в Боге, однако он оговаривается, что есть «мифология», которая важна для веры, которая может помочь ему обрести веру и избавиться от рабства сиюминутного. Эта «мифология» должна быть лишь интерпретирована истинным образом, как явление, соответствующее Божьему Промыслу относительно человека. Бог, по мнению Бультмана, находится рядом с человеком, вокруг него, подлинное существование есть онтологическая возможность человека, но не есть оптическая возможность, то есть возможность, которая присутствует реально в видимой его жизни. Именно для этого необходима демифологизация, необходимо чтобы ложная «мифология» отступила и открыла человека Богообщению. Потребность в демифологизации заложена в сущности самих мифов, ибо они предназначены не для описания внешних событий или фактов, но для того, чтобы сказать нечто об экзистенции человека. Именно такой «миф» является соответствующим Божьему Промыслу. Миф следует понимать антропологически, а не космологически, то есть, демифологизация может быть выполнена лишь посредством «экзистенциальной интерпретации», и Богообщение возможно только после того, как человек таким вот образом будет подготовлен к нему, когда экзистенция, но не миф, связанный, по Бультману, с видимым тварным миром, станет отправной точкой. Все это, считает ученый, соответствует новозаветному пониманию, но как же происходит Богообщение? Здесь Бультман использует понятие «керигма». Первоначальное значение этого слова есть провозглашение, проповедь, слово, близкое по смыслу к Евангелию. Лучше всего оно понимается как «провозвестие». Именно посредством керигмы, Божьего провозвестия, Божьей вести, обращенной к человеческому существованию, Господь преобразует человека. Керигма, с одной стороны, доступна рациональному пониманию, включая в себя догматы, этику и иные рациональные (но не претендующие на историчность) составляющие христианства, с другой стороны, включает в себя иррациональные составляющие, способные затронуть глубинную сущность челове-

ка, она также лишена ложных «мифов», то есть иррационального, являющегося внешним, временным, и могущим быть принятым за историчность. Сама по себе история, исторический факт считаются Бультманом не важными для керигмы, даже Смерть на Кресте и Воскресение для него лишь символы экзистенциального перерождения человека. Б. Хегглунд пишет: «Бультман считает историческим фактом только крестную смерть, но не воскресение. Высказывания о том, что Иисус воскрес, могут быть лишь выражением того, что в вере учеников смерти Христа приписывается значение решающего экзистенциального изменения» [4, с. 352]. Перерождение же осуществляется посредством обращения к человеку керигмы и является следствием этого обращения, ответом на него. Иными словами, ни рациональная, ни иррациональная составляющие керигмы не могут обращаться к человеку, диктуя ему картину видимого, тварного мира, правила или систему поведения. Все происходит только в глубине человеческой сущности.

Так в самом общем виде показаны основные идеи демифологизации Нового Завета, предложенной Бультманом.

Теперь, возвращаясь к теме доклада, попробуем приложить эти идеи, собственно, к заявленному термину религиозная филология. Подобный опыт провел Поль Рикер, который использовал идеи Бультмана в социологии и получил интересные результаты, которые в социологическом свете показали теологическую концепцию. Нам же необходимо произвести такой перенос, вследствие тесной связи теологии и религиозной филологии.

Итак, в нашем случае, неизбежная качественная трансформация бультмановских положений обусловлена, прежде всего, очевидным различием: Бультман рассматривал сакральный текст Нового Завета, перед нами же стоит задача рассматривать светские художественные тексты. По справедливому выражению О.В. Зырянова: «...на место экзегетики священного текста должна заступить в ней (в религиозной филологии – А.Г.) поэтика художественного произведения, или принцип телеологизма художественной формы, говоря бахтинским языком, эстетика словесного творчества – со всеми вытекающими отсюда последствиями» [5]. Как было заявлено сначала, мы должны рассмотреть насколько органично может сочетаться религиозная идеология с эстетикой художественного произведения, дабы мы могли рассматривать его, не вырывая из контекста эпохи, но и не впадая в морализаторство, конфессиональность, ненауч-

ность. Для решения этой задачи положение Бультмана о керигме подходит нам более всего. Нужно только четко понимать, что мы выводим керигму из теологии в область филологии, следовательно, содержательно меняем это понятие, оставляя формальное сходство. Если керигма Бультмана была в Новом Завете Божьим провозвестием, то, сводя ее в область светской литературы, мы должны определенно отдавать себе отчет в том, что теперь сказитель, бард, поэт, если угодно – автор (терминология в данный момент не важна) является, безусловно, всего лишь глашатаем керигмы – отсюда отсутствие авторства, либо же всяческое умаление сказителем собственных заслуг в создании произведения. Керигма овладевает им, переносит на него все свои качества и, посредством поэта, входит в структуру поэтического произведения, обладая в произведении одновременно и идеологической составляющей (что соответствует пониманию керигмы Бультманом – она доступна рациональному восприятию человека, включая в себя догматы, этику и иные рациональные моменты), и эстетической составляющей (у Бультмана – иррациональные составляющие, способные затронуть глубинную сущность человека). Таким образом, акт творчества освящен присутствием керигмы, в сакральном акте керигматического воздействия и осуществляется перерождение человека, сходное с перерождением, о котором говорил Бультман, но, разумеется, иерархически находящемся ниже, нежели прямое Евангельское керигматическое действие, перерождение, подготавливающее человека к истинному Божественному перерождению.

Не следует, как нам кажется, понимать керигму как нечто собственное сугубо средневековой, либо безавторской литературе. Провозглашение Божественной воли свойственно и поэту, четко осознающему себя автором, и также применимо к литературам других эпох, с той, впрочем, разницей, что в этом случае «экзистенциальная» составляющая должна приобретать больший вес, не являясь, в то же время, в полном смысле «экзистенциальной интерпретацией» мифа, о которой говорит Бультман.

Демифологизация в литературе теряет бультмановский смысл, ибо всякое иррациональное является неизбежной составляющей поэтического произведения, она просто не нужна здесь. Единственное о чем здесь следует говорить, так это о деисторизации, подтверждением чему может служить та трудность, с которой устанавливаются исторические реалии в средневековых произведениях.

Только если у Бультмана отсутствие интереса к истории является следствием ее слабого влияния на керигму и неизбежным следствием демифологизации в теологическом смысле, то деисторизация в средневековой литературе является следствием слабого интереса средневекового человека к обыденной жизни и с керигматикой никак не связана. Впрочем, если говорить о литературе позднейших эпох, то следует признать, что бультмановская демифологизация возможна и происходит, но это свидетельствует об одном – конце литературы.

Таким образом, можно сказать, что религиозная филология имеет перспективы исследовать произведения средневековой эпохи, опираясь на достижения теологии, либо религиозной философии, не изменяя своей научной сути, не становясь иллюстрацией, например, конфессиональной принадлежности исследователя, не становясь зависимой от какой бы то ни было идеологии. Впитывая в себя достижения этих сфер религиозной интеллектуальной деятельности, она может вполне самобытно их использовать, переводя эти достижения из области, например, экзегетики Священного Писания, в область исследования светской литературы.

### Цитированная литература

1. Есаулов И.А. Пасхальность в поэтике Гоголя как научная проблема / И.А. Есаулов // Гоголь как явление мировой литературы : сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя / Под ред. Ю.В. Манна. – М., 2003.
2. Седьмые Тыняновские чтения : материалы для обсуждения. – Вып. 9. – Рига ; М., 1995–1996.
3. Бультман Р. Новый Завет и мифология // Социально-политическое измерение христианства / Р. Бультман. – М., 1994.
4. Хегглунд Б. Рудольф Бультман. Спор о керигме и истории // История теологии / Б. Хегглунд. – СПб., 2001. – Режим доступа : <http://www.skatarina.ru/library/bog/hegglund2.pdf>
5. Зырянов О.В. О проблемно-методологическом поле религиозной филологии / О.В. Зырянов. – Режим доступа : <http://russian-literature.com/ru/o-v-zyryanov-o-problemno-metodologicheskompole-religioznoy-filologii>

## **Аннотация**

В статье дана экспериментальная попытка использовать достижения теологической мысли в русле нового и спорного на данный момент направления «религиозная филология». В частности, рассматриваются идеи Р. Бульмана о «демифологизации» Нового Завета, и возможность их интерпретации в филологическом ключе при изучении средневековой литературы.

## **Summary**

The article presents an experimental effort to use the achievements of theological thought in the framework of a new and controversial at the moment, the direction of "religious philology ". In particular, it presents the ideas of R. Bultmann's "demythologization" of the New Testament, and the possibility of their interpretation in the philological key in the study of medieval literature.



**«ЧУДЕСНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» И СТРУКТУРА  
ПРОСТРАНСТВА В КОНТЕКСТЕ  
МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Идея «чудесной реальности», предложенная Карпентьером, традиционно интерпретируется как точка отсчёта в формировании поэтики магического реализма. Специфика данной авторской концепции состоит в том, что писатель утверждает особый тип пространственности, характерный для нового художественного метода. Учитывая разработку этого понятия Карпентьером, следует всё же напомнить, что представление о «чудесной реальности» берёт своё начало в типичном для латиноамериканской культуры восприятии мира. Так, исследователями уже было установлено, что «латиноамериканская цивилизация, собственно, и начиналась с чисто пространственного опыта, то есть с преодоления ранее непреодолимого океана и открытия новых земель. <...> При этом <...> прочие темы и мотивы, даже такие значительные, как эрос, смерть, насилие, сопряжены с образом пространства и подчиняются пространственным категориям» [1, с. 26]. Очевидно, что карпентьеровская идея «чудесной реальности» базировалась на традиционном для латиноамериканского мира ощущении протяжённости и принципиальной непознанности, затаённости родных писателю просторов. ИмPLICITное противопоставление «чудесной реальности» и того, что таковой не является, актуализирует архаическую структуру, характерную для мифопоэтической организации пространства.

Концепция мифопоэтической организации пространства получила своё развитие в трудах В. Топорова и М. Элиаде. Учёные сходятся во мнении, что структура мифопоэтического пространства имеет разделение как минимум на два основных элемента – «сакральное» и «профанное» (В. Топоров), «священное» и «мирское» (М. Элиаде). «Локальное распределение значимостей этого пространства таково, – пишет В. Топоров, – что оно подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром» [2]. Вектор этого движения направлен от страны и города, реальных географических координат, к сердцу по-

селения – храму, алтарю или жертвеннику. В поэтике магического реализма также существует заметная установка на централизацию пространства: главной оказывается «чудесная реальность», достигаемая через преодоление обыденного. При этом важнейшая роль отводится не семантике и метафизике культовых сооружений, а понятию чуда, которое охватывает метакультурные уровни и апеллирует к синтезу имеющихся в арсенале человечества верований, представлений и убеждений. «Итак, – поясняет идею «чудесной реальности» Карпентьер, – для начала, дабы познать мир чудесного в ощущении, необходима *вера*» [3, с. 50]. Считая такое восприятие априорным, нельзя не заметить, что вера в необычайное укоренена в самой действительности, например, в реальной стране и городе. Именно она прочерчивает путь и обеспечивает переход от «мирского» к «священному». Характерно, что писателей, лишённых веры в необычайное, Карпентьер называет «трюкачами» и основателями литературных «*сект* неопределённого направления», намекая на профанный уровень таких авторов.

Им противопоставляются мастера, вырабатывающие «целостную мистическую систему» (Карпентьер) и формирующие новый для латиноамериканской действительности художественный язык. В контексте обозначенной творческой системы вера в необычайное и нерациональное невозможна без актуализации магической функции слова, без представления о том, что при помощи слова можно преобразовывать пространство. Корневое понятие «чуда» становится актуальным только в том случае, если само чудо осуществляется в пространстве художественного произведения при помощи слова: «чудесная реальность» едва ли возможна без того языкового пласта, который адекватен её природе и специфике. Конституирующим центром пространства оказывается «чудесное слово», формирующее многоплановый внутренний мир литературного произведения и новый взгляд на взгляд на обыденные явления и предметы.

Идея «чудесной реальности» воспроизводит принцип пространственной дискретности. Он связан с тем, что пространство в магическом реализме определяется вещами, а задача писателя, как отмечалось выше, состоит в именовании и назывании вещей. За каждым называемым предметом закрепляется собственный микромир, в сумме образующий целое пространство, состоящее из более мелких, частных и соотнесённых между собой. «Мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание простран-

ства: оно представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, следовательно, не имея такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность» [4]. Обозначенная «лоскутность» (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский) прямо зависит от размера именуемого объекта, от его меры значимости для конкретного художественного мира. Отсюда следует возможность пространства сжиматься или же расширяться в узловых моментах повествования. Не отрицая мифологической картины мира, Карпентьер присваивает «чудесной реальности» статус поэтологической категории магического реализма. Именно такой тип пространственности становится определяющим и для нового типа словесно-художественной образности, который назван латиноамериканским автором новым, «*своим*» языком для латиноамериканского континента.

В дальнейшем, после поэтизации художественного пространства, обозначенного как «чудесная реальность», происходит его *эстетизация* в истории и теории литературы. В 1975 году в Центральном университете Каракаса Карпентьер выступает с лекцией под названием «Барочность и чудесная реальность». В лекции обозначается преемственная связь между барокко и основополагающими элементами поэтики магического реализма. Семантика чуда в очередной раз оказывается неким объединяющим центром, позволяющим установить взаимодействие между конкретным стилем искусства и «чудесной реальностью»: напомним, что «барокко» переводится как «причудливый» и очевидно, что карпентьеровская концепция пространства формируется под влиянием барочного стиля. Барочная максима о том, что мир можно читать как книгу, конкретизируется магическими реалистами вплоть до особого восприятия пространства и формирования на его основе «чудесной реальности». «Мы должны дать такое определение чудесного, – пишет Карпентьер, – которое исключало бы понимание, связанное с красотой. Уродливое, безобразное, ужасное также может быть чудесным. Всё необычное – чудесно» [5, с. 117–118]. Здесь «чудесное» рассматривается уже с точки зрения эстетики: оно осмысливается в контексте категорий эстетики – в частности, «красивое», «ужасное» и т.д. В этой логике Горгона со змеями вместо волос чудесна так, как и Венера, уродливый Вулкан так же чудесен, как и прекрасный Аполлон.

Представление о чудесном как о необыкновенном формируется у человека в детском возрасте – оно связано с прочтением сказок. В качестве примера Карпентьер приводит сказки Шарля Перро: Перро в предисловии даёт описание чудесного мира как особого пространства, населённого феями. Их облик меняется от прекрасного до ужасного в зависимости от настроения этих существ, они могут быть добрыми и злыми, красивыми и отталкивающими. Фея Мелузина – чудовище с головой женщины и туловищем змеи, но она тоже является неотъемлемой составляющей чудесного мира. В итоге *чудесное определяется как синоним поразительного* – то есть всего того, что выходит за рамки установленных норм и заурядного представления о мире [5, с. 117–118]. Выход за пределы и нарушение обыденного хода вещей определяет этот тип пространства, становясь одним из основных его признаков.

По Карпентьеру, изначально «чудесная реальность» присуща только латиноамериканскому миру, она обнаруживается «в её первоизданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное – повседневность, и так было всегда» [5, с. 118]. В этой интерпретации прослеживается имплицитное деление мира на «своё» и «чужое». «Своим» оказывается пространство Латинской Америки – и географическое, и культурное, и метакультурное, «чужим» – то, что не принадлежит ей. При этом указанное разделение даже при учёте постулируемой Карпентьером уникальности латиноамериканского региона не оказывается полноценным противопоставлением. Хотя Карпентьер и позиционирует европейское сознание как чуждое для писателей родного региона, всё же очевидно, что при всей культурной самобытности латиноамериканских авторов они многое заимствовали и переняли из «чужого» литературного опыта европейских классиков. Действительно, магический реализм «базируется на оригинальной переработке опыта разных литературных течений (сюрреализм, экзистенциализм) и крупнейших европейских писателей 20 в. <...>, но переработке не эпигонской, а конгениальной, сопряжённой с глубоким освоением национальной истории и литературного опыта» [6, стлб. 490].

В этом смысле разделение пространства на «своё» и «чужое» выглядит условным, а, следовательно, смысловые рамки «чудесной реальности» не замыкаются исключительно на реалиях Латинской Америки. Будучи принципиально незамкнутой, «чудесная реаль-

ность» легко проецируется на другие географические пространства самими же латиноамериканскими магическими реалистами. Маркес в эссе «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» пишет о своих впечатлениях, полученных от пребывания в Союзе: «Здесь царили деревенская атмосфера и провинциальная скудость, мешавшие мне ощутить разницу в десять секунд, что отделяла меня от колумбийских деревень. Это словно подтверждало, что Земной шар на самом деле ещё более круглый, чем мы предполагаем, и достаточно проехать лишь 15 тыс. км от Боготы к востоку, чтобы вновь оказаться в посёлках Толимы» [7].

Как видим, в тезисе об исключительной культуре Латинской Америки, о том, что «чудесная реальность» возможна лишь здесь, заметна некоторая деформация понятия. Позднее в научной среде это приведёт к тому, что магический реализм интерпретируют исключительно как явление латиноамериканской литературы. Так, ведущие исследователи отмечают, что магический реализм – это течение в латиноамериканской литературе XX века, которое может интерпретироваться как «имманентная константа латиноамериканского художественного мышления» (А.Ф. Кофман) или же как «направление латиноамериканской литературы, существенно отличающееся от классической европейской литературной традиции» [8].

В критике утвердилась и популяризовалась мысль о некой «наивной», «девственной» афро-карибской апперцепции мира, которая немислима для «рациональной» Западной Европы и оппозиционна по отношению к научно-реалистическому восприятию европейского человека [8]. Методы, используемые европейцами в творчестве, попросту не имеют того типа мышления и той плодотворной, принципиально непознаваемой до конца действительности, которые открыты для латиноамериканского творца в его повседневной реальной жизни. Соответственно, метод магического реализма может быть освоен и проявлен исключительно в рамках одной национальной литературы и культуры – латиноамериканской.

Между тем, плодотворнее и доказательнее выглядит принципиально иная точка зрения на изучаемый феномен. Она позволяет интерпретировать магический реализм как вполне утвердившийся метод, историческое и теоретическое осмысление которого не сводится к единственной культуре и не замыкается на конкретной национальной традиции. Подтверждение этому мы находим в самой структуре «чудесной реальности» и её принципиальной незамкну-

тости в рамках конкретного географического пространства.

Концепция «чудесной реальности», предложенная Карпентьером и в дальнейшем трансформированная Маркесом, действительно оказывается способом построения особой художественной протяжённости, у которой выражена своя собственная структура. Она разомкнута и обращена едва ли не ко всему миру, постигаемому автором в процессе творчества. Что касается исторического развития и трансформации «чудесной реальности», то в дальнейшем она становится основой для карнавализованной картины мира.

### Цитированная литература

1. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф. Кофман. – М., 1997.
2. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров. – Режим доступа : [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Toporov\\_Space.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html)
3. Карпентьер А. Предисловие к повести «Царство земное» / А. Карпентьер // Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982.
4. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Избр. статьи : в 3 т. – Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллинн, 1992. – С. 59–76. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/lotman/myth-name.htm>
5. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя : Художественная публицистика / А. Карпентьер. – М., 1984.
6. Гугнин А.А. Магический реализм / А.А. Гугнин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
7. Маркес Г.Г. СССР : 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы / Г.Г. Маркес. – Режим доступа : <http://www.marquez-lib.ru/works/sssр-22400000-kvadratnih-kilometra-bez-reklamy-koka-koly.html>
8. Маньковская Н. Магический реализм / Н. Маньковская. – Режим доступа : [http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#\\_Toc77514402](http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#_Toc77514402)

### Аннотация

В статье рассматривается структура художественного пространства в поэтике магического реализма как творческого метода.

Художественное пространство осмысливается как «чудесная реальность», которая является разомкнутой и многомерной.

### **Summary**

The article explores the structure of physical space in the poetics of magical realism. This space is defined as «the miraculous reality», open-ended and multidimensional.

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В последние несколько лет интерес литературоведов к феномену интермедиальности усилился. Этого, к сожалению, нельзя сказать о частных проявлениях интермедиальности – таких, например, как изучение музыкальности художественной прозы. В европейской литературе произведения с чертами музыкальности изучаются достаточно давно, а в отечественной системный подход к описанию подобных явлений только вырабатывается. Несмотря на то, что количество «интермедиальных» работ (в том числе диссертационных) стабильно растет, в них нередко отсутствует системность. Исследователи предпочитают поверхностно коснуться нескольких типов интермедиальных отношений (чаще всего можно встретить пары «литература-музыка» и «литература-живопись») в рамках одной сравнительно небольшой по объему работы, нежели более детально изучать один тип таких отношений на наглядных примерах.

Такой подход дает общее, «обзорное» представление о том, что такое межпредметные связи, но не позволяет предметно подойти к взаимодействию конкретных художественных языков. Он не позволяет увидеть, что новое рождается в результате их диалога (и рождается ли оно вообще). Как результат, современные исследования отношений литературы и музыки могут строиться на очень условных аналогиях, в то время как теоретический материал в основе проблемы взаимоотношения художественных языков (работы Ю. Лотмана, С. Шера, В. Вольфа, А. Махова и др.) позволяет рассуждать о гораздо более глубоких и осмысленных связях.

Как правило, необходимость рассмотрения того или иного текста с интермедиальной точки зрения возникает тогда, когда в рамках одной парадигмы описать его свойства или дать убедительную интерпретацию нельзя. С этой точки зрения представляется необходимым ответить на следующие проблемные вопросы:

1. Нужна ли разработка методологии интермедиального анализа? В чем должно быть ее принципиальное отличие от анализа произведения в рамках одной художественной системы?

2. Как унифицировать терминологию взаимодействующих ис-



кусств (если это возможно) для адекватного описания интермедиальных процессов?

3. Можно ли выработать универсальную методологию для анализа произведений с чертами интермедиальности?

1. Современный научный дискурс позволяет утвердительно ответить на первый вопрос. Ю. Лотман называет информацию, передаваемую искусством, художественной: по его мнению, такая информация «неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга» [1]. Процесс взаимодействия языков искусств, таким образом, не может сводиться к простому обмену информацией, поскольку между искусствами возникает особая зона взаимовлияния структур и смыслов. Касается это и взаимоотношений между литературой и музыкой: по А. Махову, «область музыкального как высказывания особого типа лежит между словесностью и музыкой, на нейтральной территории» [2].

Разумеется, было бы нецелесообразно игнорировать смысловой пласт текста, возникающий за счет взаимодействия с музыкой (особенно если оно является частью замысла). С другой стороны, нельзя игнорировать и реальную специфику музыкальных явлений, которые «проникли» в текст – вне зависимости от того, как они в нем выглядят и как понимает их автор. Часть проблемы, однако, заключается в том, что большинство исследовательских задач, поставленных в интермедиальных исследованиях, можно решить сугубо литературоведческим путем (в частности, необязательно говорить о сонатной форме каждый раз, когда мы встречаем в тексте повторяющийся структурный элемент, и прочее).

2. Вопрос унификации терминологии однозначно решить нельзя. Отметим, что речь здесь не идет о прежде музыкальных терминах, которые давно были присвоены литературоведением и развили собственное специфическое значение, пусть и сходное с первоисточником. Проблема заключается в тех музыковедческих терминах, которые не функционируют в литературоведении ни в каком виде и попадают в поле зрения филологов только в рамках интермедиальных исследований. По мнению А. Махова, чрезвычайно распространена «практика некритического, неотрефлексированного ни теоретически, ни исторически использования музыкальных терминов в современном литературоведении» [3].

Как показывает анализ интермедиальных работ, термины ис-

пользуются в метафорическом смысле повсеместно. Тем не менее, по словам Б Каца, метафоры подобного рода «взаимодействие литературы и музыки... не объясняют, а скорее мифологизируют» [4, с. 7]. Термин «музыкальность» очень распространен как синоним красоты, поэтичности, мелодичности текста. В это же время, для обоснования потенциальной музыкальности текста часто используются чисто литературные или логические закономерности, не имеющие к музыке никакого отношения. Так, М.Ю. Звягина объясняет природу «музыкальности» литературной сюиты М. Кураева «Зеркало Монтачки» тем, что «подобно пьесам в музыкальной сюите, каждая из которых имеет свой темп и характер, в сюите М. Кураева представлены герои, каждый из которых, в свою очередь, имеет свой темперамент, интеллект, характер» [5, с. 106]. Следуя авторской логике, сюитой можно назвать любое литературное произведение, содержащее более одного персонажа.

Терминологический аппарат является проблемой ряда научных работ, посвященных изучению музыкальности, и особенно симптоматично бессистемность в употреблении музыковедческих терминов выглядит в работах, целые главы которых отведены авторским рассуждениям на тему необходимости их последовательного использования. В исследованиях, посвященных сонатности литературных произведений, распространенным является ошибочное именование сонатной формы сонатным аллегро, которое в реальности является лишь одной из разновидностей сонатной формы. Среди проанализированной литературы наше внимание привлекла кандидатская диссертация А. Сидоровой «Интермедияльная поэтика: литература, живопись, музыка», которая, несмотря на очевидный объем проделанной работы, содержит ряд терминологических неточностей и логических ошибок. В частности, всего в одном из разделов можно указать на следующее:

– в одном ряду как жанры «вокально-инструментальной музыки» неоправданно оказываются рапсодия, реквием, опера и месса [6, с. 141];

– сюита Мусоргского «Картинки с выставки» в одном и том же абзаце именуется «фортепианной сюитой», «симфоническим (?) циклом» и «музыкальной пьесой» [6, с. 147].

Эти факты свидетельствуют о не вполне сформированном понимании жанровых особенностей музыкального произведения, отражение которых исследователь ищет в литературном тексте. Очевидно,

что при подобном подходе результат анализа не будет вполне удовлетворительным – неясно, что именно литературовед будет искать в тексте, взяв за точку отсчета размытые музыкальные определения.

Вместе с тем следует напомнить и подчеркнуть следующее: одно только то, что в литературном тексте идет речь о другом виде искусства, ни в коем случае не гарантирует присутствие в этом тексте принципов другого вида искусства. Если в поэтическом произведении идет речь о деревьях и цветах, можно говорить о символизме, об образной системе, но уж точно не о том, что поэт стремится совместить литературу и природу. Тем не менее, в свете тенденциозности интермедиального подхода любое указание на звучащую музыку, любая промелькнувшая в тексте фамилия композитора рассматриваются как проявления синтетической природы текста.

3. Вопрос об универсальной методологии интермедиального анализа, которая помогла бы охватить все типы произведений с чертами музыкальности, представляется не вполне проясненным. По А. Махову, хрупкость некоторых интермедиальных построений доказывается тем, что в одном и том же произведении разные авторы находят разные музыкальные структуры. Например, одиннадцатый эпизод романа «Улисс» Джеймса Джойса, «Сирень» широко известен как «музыкальный» эпизод, но в нем разными исследователями отыскиваются то сквозная форма, основанная на применении лейтмотивов, то fuga, то контрапунктические вариации и т. д. [7, с. 119].

Предостерегает от преждевременных выводов в сопоставлении литературных и музыкальных построений и С. Шер, называя их «easy analogies» (простыми аналогиями) – тем самым автор подчеркивает, что для выведения закономерности личных аналогий и совпадений недостаточно. По мнению А. Сидоровой, «субъективная вольность многих «музыковедческих» интерпретаций заключается уже в том, что музыкальный код анализа литературного произведения не обеспечен в достаточной степени автором этого произведения» [6, с. 125].

Для произведений с чертами музыкальности была разработана модель анализа С. Шера, предложившего классификацию «словесной музыки». Впоследствии она была дополнена и детализирована В. Вольфом, в интерпретации которого существуют прямые и косвенные доказательства музыкальности текста [8, с. 70]. Среди этих доказательств можно найти имитацию музыкального звучания языковыми средствами, структурное подобие

текста и музыкальной формы, систему повторов и т. д.

Тем не менее, в русскоязычном литературоведении чрезвычайно распространены работы, в которых центральным (если не единственным) критерием предполагаемой музыкальности чьих-либо текстов является биографическая связь автора с музыкой (образование, увлечение, профессия родных и проч.). Почти каждое интермедialное исследование начинается с обстоятельного перечисления всех связей биографического автора с музыкой, как будто количество этих связей автоматически гарантирует музыкальность текста или делает его экспертом по части синтеза искусств.

Как было установлено, по классификации Шера-Вольфа биографические отсылки действительно могут обосновывать потенциальную музыкализацию текста, но это косвенный и далеко не единственный критерий – кроме него, есть еще множество других. Логика взаимодействия здесь такова: почти каждый писатель, обращающийся к музыкализации прозы, интересуется музыкой и/или обладает специальными знаниями в этой сфере. В то же время, не каждый писатель, увлекающийся музыкой и/или имеющий музыкальное образование, непременно будет пытаться создать музыкализированное произведение. Представляется, что текст должен оставаться главным (хотя и не единственным) источником материала для интермедialного анализа, особенно если он предпринимается с позиций теории литературы.

Подводя итоги, попробуем коротко обозначить пути решения перечисленных методологических проблем. Во-первых, автор интермедialного исследования должен быть уверен, что для решения его исследовательской задачи нет уже существующего и устоявшегося литературоведческого термина. Во-вторых, обращаясь к музыковедению, автор интермедialного исследования должен быть предельно аккуратен с терминологией, особенно с той, которая так или иначе пересекается или совпадает с терминологическим аппаратом литературоведения. Если терминология используется автором литературного текста, который стал предметом исследования, здесь тоже есть некоторая вероятность ошибочного или вольного толкования. Работа литературоведа заключается в том, чтобы, в свою очередь, истолковать это вольное толкование и объяснить его с точки зрения филологии, культурологи или другой среды знания, породившей ошибку. В-третьих, метафорическое использование терминов крайне нежелательно. Оно, несомненно, поэтизирует на-

учный текст, но совершенно не приближает исследователя и его аудиторию к пониманию сути интермедиального взаимодействия.

Несомненно, статья не претендует на исчерпывающий анализ специфики интермедиальных исследований. Тем не менее, в них были намечены наиболее очевидные «болевые точки», которые должны быть тщательно проработаны филологами.

### Цитированная литература

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_Intro.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Intro.php)
2. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема / А.Е. Махов // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). – М., 2001. – С. 180–193. – Режим доступа : [http://www.intrada-books.ru/mahov/m\\_problem.html](http://www.intrada-books.ru/mahov/m_problem.html)
3. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.Е. Махов. – Режим доступа : <http://www.intrada-books.ru/mahov/referat.html>
4. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии / Б.А. Кац. – СПб., 1997.
5. Звягина М.Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века : Монография / Звягина Ю.М. – Астрахань, 2001.
6. Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Сидорова ; Алтайский гос. ун-т. – Барнаул. – 2006.
7. Махов А.Е. «Музыка» слова : из истории одной фикции / А.Е. Махов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101–123.
8. Wolf W. The musicalization of fiction : A study in the theory and history of intermediality / W. Wolf. – Rodopi, 1999.

### Аннотация

Статья посвящена наиболее распространенным методологическим проблемам, возникающим при изучении музыкальности литературных произведений. В частности, среди таких проблем указаны необходимость создания методологии интермедиального анализа,

недостаточно последовательный подход к терминологии и отсутствие системности в выборе критериев музыкальности текста.

### **Summary**

The article is dedicated to the most widespread methodological issues encountered in intermedial studies. It is argued whether the universal intermedial methodology is necessary, whether the unification of musical and literary terminology is possible, and, as a result, whether the wholesome approach to the musicalized fiction is likely to be developed at all.

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА В КУРСЕ  
МЕТОДИКИ РЛИККИ  
(К ВОПРОСУ УЧЁТА ТРАДИЦИЙ ИНОНАЦИОНАЛЬНЫХ  
РЕЦЕПЦИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Методика преподавания русской литературы и культуры как иностранной (РЛиККИ) находится в стадии осмысления как новое междисциплинарное направление [см.: 1, с. 107–108; 2–3]. Уже накоплен значительный объём эмпирического и теоретического материала [2, с. 94–96, 98; 3, с. 205–206; 4–8 и библи.], а соответствующие спецкурсы включены в программу в ряде вузов\*. Методисты-практики и специалисты по интеркультуральности приходят к пониманию того, что предмет и научный инструментарий РЛиККИ не вполне совпадают с такими науками как лингвострановедение, лингвокультурология [напр., 9–12], лингводидактика, теория межкультурной коммуникации [5; 13–14], сравнительное литературоведение [15–17], классическая литературоведческая герменевтика, лингвостилистика, рецептивная эстетика и др., а также исторически родственными прикладными направлениями – с методикой РКИ, где акцент делается именно на изучении языка (пусть даже на основе «живых», не адаптированных литературных текстов, с присущими им тропами, языковой игрой, системой художественных эпитетов, идиоматикой, анализом аспектов культуры речи и т.п.).

Осознаны проблемы дис- и псевдокоммуникации, случаев «ложного понимания» в духе притчи В.Ф. Одоевского «Индийская сказка о четырёх глухих», когда участники разговора интерпретируют фразы и жесты собеседников принципиально неверно, но ошибочность умозаключений каждого и абсурдность ситуации в целом видна только со стороны – внешнему комментатору. Однако специальных и тем более обобщающих работ по теоретическому осмыслению проблем «кросс-культурной литературо-/ культуродидактике» [18], «рецептивной культурологии» [1, с. 107, 118], попыток систематизации ошибок – ошибковедения / «сфалмологии» (от греч. σφάλμα – ошибка, промах, неудача, превратность) – пока мало. В лучшем случае богатый материал здесь предоставляют фундаментальные труды по теории перевода [напр.: 19].

Исследователи выявили такого рода типы квазопонимания на уроках РЛиККИ:

*различия в поведенческих традициях:* тайские студенты-старшекурсники, правильно уловив иронию Чехова в рассказе «Толстый и тонкий», заявили: «Тонкий правильно, вежливо себя повёл – его бывший одноклассник стал начальником, поэтому низший по статусу должен проявлять уважение к тому, кто выше его по рангу»; полигамия Драупади из «Махабхараты» русскими студентами была сочтена абсолютно неприемлемой формой сохранения верности данному слову; а любимому в Восточной Европе Незнайке, чтобы остаться положительным героем в Китае, пришлось на ЕХРО–2010 стать не Сяо Учжи («маленьким невеждой»), а Вэнь-Вэнем («стремящимся к знаниям»);

*различия этнических авто- и гетеростереотипов:* китайских учащихся на уроке смутила фраза финала чеховского «Толстого и тонкого»: «Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: „хи-хи-хи“»;

*трудно переводимые повседневные реалии:* русскоязычной школьнице-израильтянке оказалось сложно понять уже первую строфу стихотворения «Мужичок с ноготок»: когда её спросили: «„Скажи, что ты поняла?“ Она долго думала и потом сказала: „Лошадка“» [20]; нюансы родственных отношений [21];

*различия в религиозных картинах мира:* студенты из буддийской Камбоджи недопоняли реплику Вакулы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «дурачь кого хочешь; а меня не увидишь уже больше на этом свете»; сближение в Японии поэтики недосказанности у Чехова с древними эстетическими категориями «югэн» (сокровенное, таинственное [бытие]), «моно-но аварэ» (печальное очарование вещей), «макото» (неизменная правда [бытия]), достижением просветления-«сатори» и «истинной природы» через парадоксы дзенских коанов [21];

*жанровые разночтения:* в Китае первый перевод «Гамлета» (1904) был отнесён переводчиком и читателями к традиционному жанру «суеверных рассказов о духах и богах»; в миниатюрах Чехова в Японии «узнали» свой родной жанр – «рассказ с ладонь величиной» (в англ. *palm of the hand stories, palm-sized ~ smoke-long story, flash fiction*); кажущееся тождество средневекового японского жанра дзуйхицу и европейского модернистского приёма «потока сознания» или европейского детектива и популярного в сунском



Китае жанра gōng'àn xiǎoshuō («рассказ об известном справедливом судебном деле» в духе whodunit).

Часто не узнанными оказываются кажущиеся «общеизвестными» идиомы (напр., «Остановись, мгновенье!») (нем. *Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch!;* англ.: *Linger, still linger, beautiful illusions! ~ Whenever to the passing hour / I cry: O stay! thou art so fair!*). Даже многие шекспировские цитаты («Полцарства за коня!», «Дальше – тишина», «О женщины, вам имя – вероломство!» и т.п.), образы и имена популярных в мире героев (Белоснежки, стойкого оловянного солдатика, Русалки, Санта Клауса / Деда Мороза, Колобка / Пряничного человечка), будучи на слуху, известны российскому преподавателю и его иностранным студентам в сильно, а то и неузнаваемо внешне и сюжетно разнящихся версиях.

На восприятие ритмической структуры стихотворений влияют особенности мелодики и типов ударений, существующие в разных языках – даже близкородственных западно- и восточнославянских. Не «читаются», а то и оказываются принципиально непереводимы подтексты, нюансы метафористики и символики классических произведений, построенные на грамматических категориях рода [22], фольклорных реминисценциях (разительные расхождения в интерпретации образов змей, лис, зайцев, волков, собак, коров, попугаев, черепах в суевериях, мифах, сказках и идиоматике Европы, арабского мира, Африки, Индии, Японии и Китая) или на основе поэтических традиций жанровых иерархий и соотнесённых с ними стихотворной и прозаической речи (напр., в литературах Дальнего Востока).

Особый случай – **инонациональный канон восприятия русской литературы** (прецедентные тексты, литературный пантеон, традиции интерпретации и т.п.; см.: [23, с. 97, 101–102]). Так, русский литературный пантеон в глазах природного русофона будет отличаться от представлений о прецедентных именах и произведениях русской литературы, аксиоматически принятых в культурах зарубежных стран, столь же заметно, как литература Византии X–XII вв. отличалась от современной ей «славянской рецензии византийской культуры» [24, с. 5–13], [25, с. 23–33] в древнеболгарской и древнерусской литературах.

Так, в списке открытого **международного онлайн-голосования «Топ-100 лучших авторов всех времён и народов»** (Top 100 authors of all time voted by regular people; [www.thebest100-lists.com/best100authors](http://www.thebest100-lists.com/best100authors)) – шесть отечественных классиков:

Ф.М. Достоевский (3-е место), Л.Н. Толстой (5-е), В.В. Набоков\*\* (24-е), А.П. Чехов (47-е), Н.В. Гоголь (81-е), М.А. Булгаков (85-е).

**Англоязычный сайт** Qwiklit.com в рекомендательном списке «Русская литература» упоминает 17 авторов: М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Н.В. Гоголя («Мёртвые души»), И.А. Гончарова («Обломов»), И.С. Тургенева («Отцы и дети»), Н.Г. Чернышевского («Что делать?»), Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы»), Л.Н. Толстого («Война и мир» и «Анна Каренина»), М. Горького («Мать»), А. Белого («Петербург»), Е.И. Замятина («Мы»), И.А. Бунина («Джентльмен из Сан-Франциско»), М.А. Шолохова («Тихий Дон»), В.В. Набокова («Дар»), Б.Л. Пастернака («Доктор Живаго»), А.И. Солженицына («Один день Ивана Денисовича»), М.А. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Евг. Попова («Душа патриота»), В.О. Пелевина («Омон Ра»).

В списке Book awards: Best Russian novels by Piero Scaruffi (Италия) – 15 позиций и 11 имён: Достоевский («Записки из подполья», «Записки из Мёртвого дома», «Подросток»), Тургенев («Записки охотника», «Рудин», «Вешние воды»), Булгаков («Белая гвардия», «Собачье сердце»), Пушкин («Евгений Онегин»), Гоголь («Шинель» и др. повести), Ильф и Петров («12 стульев»), Ю. Олеша («Зависть»), Солженицын («В круге первом»), Вен. Ерофеев («Москва–Петушки»), Виктор Серж / В.Л. Кибальчич («Дело Тулаева»).

В авторитетных чартах *The Telegraph* в **Великобритании** русская литература представлена вполне репрезентативно. В *The 15 best European & Russian novels of all time* более четверти – российские авторы: Л. Толстой («Анна Каренина»), Достоевский («Преступление и наказание»), Лермонтов («Герой нашего времени»), Тургенев («Отцы и дети»), а также – Пушкин («Евгений Онегин» в *The 15 best poetry books of all time*) и Пастернак («Доктор Живаго» в *The Best romantic novels of all time*). Наконец, в итоговом сводном Топ–100 (100 novels everyone should read) – Л. Толстой («Анна Каренина», 3-е место), Набоков («Лолита», 54-е), Пастернак («Доктор Живаго», 65-е), Достоевский («Преступление и наказание», 66-е), Пушкин («Евгений Онегин», 88-е).

**В США** онлайн-голосование на *Ranker.com* и *Listopia* (www.goodreads.com) стабильно выводит в первую пятёрку чартов по русской литературе Достоевского, Л. Толстого, Набокова, Булгакова, Тургенева, Шолохова, Солженицына, Айтматова.

**В Германии** в списке «100 лучших книг мировой литературы»

по версии Zeit (*Die "100 besten Bücher der Weltliteratur"*) «Мёртвые души» Гоголя, «Обломов» Гончарова, «Отцы и дети» Тургенева, «Война и мир» Толстого, «Бесы» Достоевского (но нет обязательных в других европейских рейтингах «Преступления и наказания», «Идиота» или «Братьев Карамазовых»), рассказы Чехова и... мемуары Л.Д. Троцкого «Моя жизнь».

**Во Франции** в Топ-50 лучших русских романов (*Top 50 des meilleurs romans russes*; [www.senscritique.com](http://www.senscritique.com)) включены Достоевский, Гоголь, Л. Толстой, Пушкин, Булгаков, Тургенев и ещё 15 авторов (по одному роману Вас. Аксёнова, братьев Стругацких, А. Куркова, А. Геласимова, Д. Глуховского и... «Поэтика Достоевского» М. Бахтина). А в рекомендательный список «7 авторов для изучения русской литературы» (*Sept auteurs pour découvrir la littérature russe*; [www.madmoizelle.com/litterature-russe-181587](http://www.madmoizelle.com/litterature-russe-181587)) – Достоевский, Тургенев, Л. Толстой, Чехов, Булгаков, а также мемуары «кавалерист-девицы» Надежды Дуровой, роман «Нигилистка» Софьи Ковалевской, «Смерть постороннего» и «Закон улитки» Куркова.

Интересна подборка в блоге «10 обязательных [для чтения] русских романов» (*Les 10 romans russes incontournables*; <http://edouardetmariechantal.unblog.fr>) – «Преступление и наказание» Достоевского, «Война и мир» Л. Толстого, «Отцы и дети» Тургенева, «Капитанская дочка» Пушкина, «Тарас Бульба» Гоголя, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Жизнь и судьба» Гроссмана, «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, «Жизнь насекомых» Пелевина, а в комментариях читатели рекомендуют дополнить список Набоковым, романом «Доктор Живаго» Пастернака и творениями пишущего по-французски Андрея Макина.

Применительно к авторам XX в. в списке *Le Monde's 100 Books of the Century* (1999) русская литература представлена только тремя именами: А.И. Солженицын (15-е) и М.А. Булгаков (94-е) и В.В. Набоков (24-е) с его англоязычной версией «Лолиты».

**В Польше** (рейтинг Культурного салона «Лучшие книги мира»; *Salon Kulturalny: Najlepsze książki świata*) русская литература представлена романами Достоевского, Тургенева, эпопеей Л. Толстого «Война и мир», «Ревизором» и «Мёртвыми душами» Гоголя, рассказами и пьесами Чехова, «Лолитой» Набокова, «Мастером и Маргаритой» Булгакова.

Вышедшие в 2008–2014 гг. учебные пособия и сводные антологии [26–30] в Словакии, которая в силу языковой близости и общей

кирилло-мефодиевских истоков исторически поддерживала активный диалог с русской культурной традицией, в том числе академической филологией, также продемонстрировали заметное отличие словацкой версии «пантеона русской классики» от его российского визави, особенно в восприятии литературного процесса второй половины XX – начала XXI вв. [30, с. 143–208].

**В КНР** «по неполным данным, за 50 лет... были изданы более 1500 названий произведений русских писателей, общий тираж их составляет свыше 90 миллионов [экземпляров], что обеспечивает им первое место в области переводов в Китае» [31]. Примечательно, что в Китае в 1950-е «русская и советская литература выступала не как иностранная, а как „своя“ литература» [32], а сегодня входит в тройку наиболее переводимых [31, 33]. Интересные результаты дают социологические опросы: «На вопрос „Какого русского писателя-классика вы считаете самым популярным в Китае?“ 65 человек указали на имя А.С. Пушкина. Второе место по популярности занял Л.Н. Толстой, третье – Н.В. Гоголь. А вот на вопрос „Какие произведения русских классиков наиболее известны в Китае?“ 60 человек ответили „Война и мир“, 20 – „Мёртвые души“. Произведения Пушкина и Чехова не назвал никто. Это свидетельствует о том, что восприятие китайскими читателями творчества художника слова расходитя со знанием его биографии. <...> По вопросу „Каких русских писателей вы изучали (читали) в Китае?“ места распределились следующим образом: А.С. Пушкин с небольшим отрывом на первом месте, далее – Л.Н. Толстой и А.П. Чехов. Третья позиция у Н.В. Гоголя, а дальше – И.С. Тургенев и В.В. Маяковский» [34].

**В России** неофициальный рейтинг читательских пристрастий хорошо демонстрирует, например, сайт [www.100bestbooks.ru](http://www.100bestbooks.ru). Здесь в числе абсолютных лидеров (по баллам и количеству поданных голосов) годами удерживаются Булгаков, Л. Толстой, Достоевский, Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Чехов, Гончаров, Грибоедов, Ильф и Петров, братья Стругацкие, Шолохов, Есенин, Салтыков-Щедрин.

В проекте «Русская исповедно-завещательная библиография» список из 15 авторов, оказавших наибольшее влияние на современных деятелей отечественной науки, культуры и политики ([www.zavetspisok.ru/authors.htm](http://www.zavetspisok.ru/authors.htm)) выглядит следующим образом: Ф. Достоевский (46 баллов), А. Пушкин (36), Л. Толстой (32), Н. Гоголь (28), М. Лермонтов (21), А. Чехов (21), А. Солженицын (17), М. Булгаков (16), А. Платонов (16), А. Блок (14), И. Бунин (14),

Л. Пастернак (13), Н. Лесков. (12), О. Мандельштам (11), И. Тургенев (11). А в онлайн-овом «Хит-параде библиотеки Мошкова», который ориентирован на молодёжь и подростков эпохи Интернета, кроме признанных авторитетов в жанре научной фантастики (Стругацкие, Лукьяненко), в верхних строках традиционно удерживаются В. Пелевин, В. Набоков, Л. Филатов («Про Федота-стрельца...»), Вен. Ерофеев и автор «военной прозы» Вяч. Мионов.

Различия очевидны. Каждая национальная культура «резонирует» (реагирует, замечает, отбирает, усваивает) именно те факты инокультуры-собеседника, которые отвечают логике её собственного развития.

В методике преподавания РЛиККИ при сопоставлении «литературных пантеонов» речь идёт не о стремлении их унифицировать, а о необходимости учёта этих значимых феноменов духовной жизни. В ряде случаев подготовленный преподаватель сможет, исходя из методологического тезиса «*похоже* не есть *то же*», предложить заинтересованным студентам в рамках спецкурсов, выпускных работ и диссертаций обсудить, например, такие дискуссионные вопросы, как «неистовая словесность» (*littérature frénétique*) во Франции и России 1830–х или «русская готика» (*Russian Gothic literature*, термин, введённый в научный обиход Марком Симпсоном в *The Russian Gothic Novel & Its British Antecedents* и Нилом Корнвеллом в *The Gothic-fantastic in nineteenth-century Russian literature*), или традиции шинуазри (*chinoiserie*) в отечественной беллетристике XVIII–XXI вв. от Матвея Комарова до Вл. Сорокина – природа интертекстуальных связей: влияние? эпигонство? стилизация? пародия? аллюзии? Данный компаративистский подход позволит задействовать важный мотивационный методологический принцип РЛиККИ: «развитие языковой личности и углублённое познание своей родной культуры и языка через изучение иноязычной культуры» – и стимулировать интерес к развитию у самих преподавателей навыков «обучения инопонимания» (*Fremdverstehensunterricht*).

### Цитированная литература

1. Коренькова Т.В. Экзотизмы, интернационализмы и псевдоинтернационализмы в преподавании русской культуры в зарубежной аудитории / Т.В. Коренькова // Русский язык в Центре Европы (Словакия). – 2012 – № 15. – С. 107–121. – Режим доступа : [www.ars.orava.sk/files/ars-15.pdf](http://www.ars.orava.sk/files/ars-15.pdf)

2. Коренькова Т.В. Разрушение трёх самоочевидностей, или Учёт инокультурной компоненты в методике преподавания русской литературы за рубежом / Т.В. Коренькова // Общение в аспекте понимания : Сб. статей (МПГУ). – Кн. 2. – М., 2012. – С.94–99.
3. Коренькова Т.В. О лингвокультурной компетенции преподавателя русской литературы и культуры как иностранных (РЛИК-КИ) : «картины мира», ракурсы видения и проблема «ложного понимания» / Т.В. Коренькова // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. – (Гос. Полярная академия). – Т.1. – СПб., 2013. – С.204–208.
4. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю.Л. Оболенская. – М., 2012.
5. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – 3-е изд. – М., 2008.
6. Ким Рёхо. Почему японцы любят Чехова? / Ким Рёхо. – Режим доступа : <http://ricolor.org/rz/iaponia/jr/cu/3>
7. Крашенинникова В. Америка–Россия : холодная война культур. Как американские ценности преломляют видение России / В. Крашенинникова. – М., 2007.
8. Мурадян К.Е. Конец тысячелетия: Скандинавский литературный пантеон в России (проблемы культурного взаимодействия; итоги и перспективы) / К.Е. Мурадян. – Режим доступа : [www.sweden4rus.nu/rus/info/mouradian/mouradian](http://www.sweden4rus.nu/rus/info/mouradian/mouradian)
9. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – 4-е изд. – М., 2000.
10. Лингвострановедение и текст. – М., 1987.
11. Воробьев В.В. Лингвокультурология: теория и методы / В.В. Воробьев. – М., 1997.
12. Зиновьева Е.И., Юрков Е.Е. Лингвокультурология: теория и практика / Е.И. Зиновьева, Е.Е. Юрков. – СПб., 2009.
13. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики межъязыковой и межкультурной коммуникации : учебное пособие / С.Г. Тер-Минасова. – М., 2007.
14. Леонтович О.А. Русские и американцы : парадоксы межкультурного общения / О.А. Леонтович. – М., 2005.
15. Гиленсон Б.А. Русская классика в мировом литературном процессе: XIX – начало XX века / Б.А. Гиленсон. – М., 2014.

16. Хайке В. Комплексный подход к художественному тексту в обучении русистов Германии: к постановке проблемы // Разноуровневые единицы языка и их функционирование в тексте. Теоретические и методические аспекты: Сб. науч.-метод. ст. / В. Хайке. – СПб., 1992. – С. 133–139.
17. Алымов В.В. Работа с поэтическим текстом на занятиях по развитию речи с иностранными студентами-филологами старших курсов // Лингвометодические основы преподавания РЯКИ на старших курсах. Сб. науч. тр. / В.В. Алымов. – Свердловск, 2003. – С. 134–139.
18. Пассов Е.И. Коммуникативное иноязычное образование – готовим к диалогу культур / Е.И. Пассов. – Минск, 2003.
19. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М., 1980.
20. «Современные программы и методики преподавания русского языка». Стенограмма заседания круглого стола [Фонда «Русский мир»] 15.11.2010. – Режим доступа : [www.russkiymir.ru/analytics/tables/news/67912](http://www.russkiymir.ru/analytics/tables/news/67912)
21. Коренькова Т.В. Две «Чайки» на рубеже трёх веков / Т.В. Коренькова // «Как меня принимали в Харькове...»: А.П. Чехов и украинская культура. – К., 2011. – С. 190–199.
22. Спачиль О.В. Что за птица чеховская «Чайка» (О южнороссийском контексте названия пьесы Чехова) / О.В. Спачиль // Русский язык в Центре Европы. – 2013 – № 16. – С. 52–59. – Режим доступа : [www.ars.orava.sk/files/ars-16.pdf](http://www.ars.orava.sk/files/ars-16.pdf)
23. Коренькова Т.В. К вопросу о «современном литературном пантеоне» России (аспект плюралингвизма) / Т.В. Коренькова // Русский язык в Центре Европы. – 2010 – № 13. – С. 97–103. – Режим доступа : <http://ars.orava.sk/files/casopis/ars-13.pdf>
24. Ерёмин И.П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX–XII вв. / И.П. Ерёмин // Славянские литературы. Доклады сов. делегации. V Международный съезд славистов. – М., 1963. – С. 5–13.
25. Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков / Д.С. Лихачёв. – 3-е изд. – СПб., 1998.
26. Ruská dráma (Kol. autorov / Zost. Maliti-Fraňová E., Maliti R.). – Bratislava, 2008.
27. Kupka V., Kupková I. Krátky slovník ruskej kultúry 20. Storočia / V. Kupka, I. Kupková. – Prešov, 2009.

28. Ruská moderna (Kol. autorov / Zost. Kupka V.). – Bratislava, 2011.
29. Ruská avantgarda (Kol. autorov / Zost. Kupka V.). – Bratislava, 2013.
30. Ruská literatúra 18.–21.storočia. (Kol. autorov / ved. Anton Eliáš). – Bratislava, 2014.
31. Лю Вэньфэй. «Я немного скучаю по глубоким смыслам» / Лю Вэньфэй // Литературная газета. – № 46 (6439) от 20.XI.2013. – Режим доступа : <http://lgz.ru/article/-46-6439-20-11-2013/ya-nemnogo-skuchayu-po-glubokim-smyslam>
32. Лю Вэньфэй. Перевод и изучение русской литературы в Китае / Лю Вэньфэй // НЛЮ. – 2004. – № 69. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/lu34.html>
33. Ян Чжэн. Переводная картина. Современная русская литература в материковом Китае / Ян Чжэн // Новый мир. – 2014. – № 10. – Режим доступа : [www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2014\\_10/Content/Publication6\\_1241/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2014_10/Content/Publication6_1241/Default.aspx)
34. Петухов С.В., Иванов С.А. Сбор, обработка, систематизация и обобщение материалов по истории вхождения, освоения и функционирования русской литературы в Китае / С.В. Петухов, С.А. Иванов. – Чита, 2012. – Режим доступа : [http://old.zabgu.ru/sites/default/files/files/annotirovannyi\\_otchet\\_itog.pdf](http://old.zabgu.ru/sites/default/files/files/annotirovannyi_otchet_itog.pdf)

---

\* В РУДН факультатив «Методика преподавания литературы в иностранной аудитории» введён в магистратуре для будущих преподавателей РКИ в середине 2000-х. В те же годы аналогичные курсы вошли в программы ГИРЯ им. А.С. Пушкина и Института дистантного обучения Томского ГУ («Актуальные проблемы преподавания русского языка и литературы в иноязычной аудитории: опыт европейских университетов»). В РГПУ им. А.И. Герцена были изданы сборники: «Русская литература в иностранной аудитории» (СПб., 2014), «Язык, культура, менталитет: Проблемы изучения в иностранной аудитории. Сборник научных статей» (СПб., 2003–2014). В программах конференций МАПРЯЛ и РОПРЯЛ стали выделяться отдельные секции «Русская литература в иностранной аудитории».

\*\* Роман Набокова «Лолита» в 1967 г. в Нью-Йорке вышел *в авторском переводе*, что даёт основания отнести эту версию к явлениям русской литературы (не говоря уже о насыщенности этого и других англоязычных произведений писателя реминисценциями, понятными без комментариев только носителям русского языка).



## Аннотация

Методика преподавания русской литературы и культуры как иностранной (РЛиККИ), новое междисциплинарное направление, рассматривается как одна из специфических областей современной межкультурной коммуникации. В соответствии с тезисом «преподавать язык через культуру – культуру через язык» лингводидактика сегодня становится культуродидактикой. Оптимальные стратегии обучения и литературоведческой герменевтики в инокультурной аудитории должны учитывать различия в традициях рецепции и интерпретации фактов мировой и русской литературы в России и за рубежом (в т.ч. литературный пантеон, репрезентативные тексты, вечные образы и т.п.), быть нацелены на преодоление не критически усвоенных гетеро- и этностереотипов и формирование межкультурно-методологических компетенций и навыков «обучения инопониманию» (*Fremdverstehensunterricht*).

## Summary

A new interdisciplinary field – methodology of teaching Russian literature and culture as foreign – is studied as the phenomenon of modern cross-cultural communications. In accordance with the thesis „teaching language through culture and culture through language“, linguodidactics / Theory of Language education, as a science and discipline, is turn into culture didactics. Optimal training strategies and literary hermeneutics for foreign students would take into account differences in the reception and interpretation of world and Russian literature facts in Russia and abroad (including national visions of literary canon, i.e. literary pantheon, representative texts, national versions of archetypes, symbols, motifs etc.), as well as tackling ethnic hetero- and autostereotypes, and the formation of cross-cultural methodological competences *teaching for understanding strange / understanding foreign cultures (Fremdverstehensunterricht* by G. Helbig).

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И АНАЛИТИКА

УДК 801.8 : 821.161.1 Пушкин

Квашина Л.П.

### О «ВОЗМОЖНОМ СЮЖЕТЕ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»: МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ЧЕРНОВИКОМ

Исследователи сюжета «Евгения Онегина» сталкиваются с парадоксальной проблемой: «ни одно из возможных осмыслений сюжета не мотивирует всего сюжетного материала» [1, с. 49]. «Смысловая и сюжетная неисследимость» – так определил Ю.Н. Чумаков эту качественную особенность пушкинского романа в стихах [4]. За этой формулой – не просто констатация неутешительного, в общем-то, для филолога вывода («неисследимость»), но стремление прямо обозначить проблему и, главное, – суммируя усилия по изучению романа не одного поколения пушкинистов, наметить ключевые аспекты поэтической организации, которая и порождает эту «неисследимость». В такой собирательной интерпретации пушкинское произведение предстает как своего рода тектонический процесс, в который вовлечены разные силы: «Здесь участвуют энергия стилистической полифонии с ее «пересечениями патетики, лирики и иронии» [2, с. 413]; интертекстуальные потоки и необъятный реминисцентный фон; неудержимое «развитие словесного плана» [3, с. 64]; наконец, ореол сюжетных возможностей, который «не остается за гранью романного осуществления как некий потенциальный контекст, но <...> наглядно присутствует здесь же как тоже своеобразно <...> воплощенный и составляет сам по себе немалую часть онегинского целого» [4]. Во взаимодействии этих «потоков» и «энергий» и выстраивается пушкинский сюжет, который в реальности поэтического повествования сочетает как осуществленное, так и возможное.

Канвой реального сюжета являются отношения главных героев – Онегина и Татьяны, история «не-встречи» их сердец (О. Гринбаум). Но, как убедительно показывает С.Г. Бочаров в статье «О «возможном сюжете»: «Евгений Онегин», основная ситуация «как бы окутана непроясненными перспективами развития в различных направлениях», а «осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным возможным сюжетом их отношений» [5, с. 28]. «Возмож-

ный сюжет», в понимании С.Г. Бочарова, – это не проект замысла или черновой вариант действия, от которых Пушкин впоследствии отказался, это план судьбы героев, который не получает реального воплощения, но присутствует в сюжете как особый его параметр. Комментируя идею С.Г. Бочарова, М. Н. Виролайнен уточняет: «Возможность – не мечта, не иллюзия. Возможность *существует*, причем на равных правах с тем, что реализовано, хотя и в ином измерении, чем оно» [6, с. 469].

Завязка «возможного сюжета» намечена во время разговора Онегина с Ленским на обратном пути от Лариных. Онегин отчетливо выделяет Татьяну на фоне ее младшей сестры:

... «Я выбрал бы другую,

Когда б я был как ты поэт» [7, с. 53].

«Ставя себя гипотетически на идеальное место «поэта», – замечает С.Г. Бочаров, – Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому му лишь в возможности: он выбрал бы другую» [5, с. 29].

Выбор героя – это не просто способность оценить Татьяну, в этот миг он как бы оказывается вровень со своей судьбой. В дальнейшем все сложится иначе, пути Онегина и Татьяны разойдутся, но в данный момент, на «поэтическом месте» герою дано было понять, кто его суженая. «Идеальный выбор» задает тот план, в котором и формируется «другая линия» сюжета.

В работе С.Г. Бочарова поразительно тонко и глубоко выявлен тот особый объем изображения, который мало поддается аналитике, но который органически переживается читателем как природное свойство пушкинской поэтической реальности. Как и за счет чего это осуществляется? Исследовательская интуиция «питается», безусловно, пониманием «целого» произведения, но непосредственное внимание С.Г. Бочаров сосредоточил на малом пространстве – он анализирует прежде всего третью главу романа и особенно ее пятую строфу. Привлечение творческой истории – настолько значимый компонент анализа, что С.Г. Бочаров делает специальную оговорку, четко разграничивая исследуемый материал: «Хотя и глядим в историю текста и в черновые варианты, главным образом говорим о том, что присутствует в окончательном тексте романа, том, который Пушкин напечатал и больше к нему не возвращался» [5, с. 20]. Этого принципа он и придерживается: в его выводах варианты нигде не пересекают границ белого текста. Правда, сразу уточним,

если не считать того, что именно материалы творческой истории романа и являются тем катализатором, который позволяет разглядеть завязку другой линии сюжета. Знакомство с черновиками «питает» его концепцию, направляя понимание и интерпретацию текста. Это, кстати, общее наблюдение над работами, посвященными анализу, в данном случае, третьей главы. Поэтому мы постараемся прочесть ее «без черновика» и понять, насколько план «возможности» открывается в окончательном авторизованном тексте романа.

Начало третьей главы, в отличие от «до удивления незамысловатой» второй (В.С. Непомнящий), предвещает активизацию сюжетного действия: Онегин с Ленским отправляются в гости к Лариным, а «далее за дело берется судьба» [8, с. 52]. Рассказ о первом посещении семейства Лариных свернут до неполной строфы (стихи 9–14 III строфы в беловом тексте сняты и заменены отточиями) и как бы «окутан» настроением скуки («Да скука, вот беда, мой друг» (3, II) / «– Ну что ж, Онегин? ты зеваешь» (3, IV). В такой атмосфере и на совершенно прозаической ноте («Боюсь: брусничная вода / Мне не надделала б вреда») в разговоре приятелей всплывает тема сестер:

«Скажи: которая Татьяна?»  
– Да та, которая грустна  
И молчалива, как Светлана,  
Вошла и села у окна (3, V).

Свое суждение о Татьяне Онегин высказывает не прямо, но, выражаясь языком риторики, способом похваления через порицание другого («тактики порицания») [См. 9, с. 19–20].

«В чертах у Ольги жизни нет.  
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне:  
Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне» (3, V).

«Перечисляя негативные черты Ольги, – отмечает Е.М. Верещагин, – Евгений, по сути, поет дифирамб Татьяне» [9, с. 20]. Конечно, второй план высказывания здесь очевиден – Онегин говорит об Ольге, но думает о Татьяне, – и все же, на наш взгляд, «порицание» здесь затмевает «похваление»: в устах Онегина нелюбопытная характеристика возлюбленной друга звучит бесцеремонно и некорректно. Отсюда напряженный финал разговора:

Владимир сухо отвечал  
И после во весь путь молчал (3, V).

Общую эмоциональную атмосферу повествования особенно тонко улавливает непосредственное детское сознание. В «Комментариях» к роману В.В. Набоков приводит свое детское впечатление от этой сцены: «это место меня настолько расстроило, что я мысленно представил себе, как на следующее утро Онегин едет извиняться к Ленскому <...> за то, что излил свою желчь на предмет обожания влюбленного и на светило поэта». Комментируя поведение Онегина, он замечает: «Собственно, Онегин здесь не столько остроумен, сколько груб, и остается лишь удивляться, как пылкий Ленский не вызвал его тут же на дуэль» [8, с. 289]. Скрытый драматизм разговора отмечает и Моника Гринлиф: по ее мнению, эта сцена «равноценна генеральной репетиции будущей дуэли» [10, с. 229].

Интересно также привлечь основанный уже не на эмоциях, а на точных расчетах ритмико-смысловый анализ этой строфы. О. Гринбаум приходит к следующему выводу: «ритмико-экспрессивной энергии здесь явно не хватает для порождения у читателя надежды на, казалось бы, вполне допустимый вариант развития событий» [11, с. 164]. Он говорит прежде всего о реальном плане повествования, и все же, для того, чтобы ощутить любовную перспективу (даже виртуальную!) за первым суждением Онегина о Татьяне («Я выбрал бы другую...»), нужны, на наш взгляд, дополнительные основания. Для Пушкина работа над V строфой обозначена поисками вариантов и последовавшей паузой в работе.

Следующая строфа (VI) представляет читателю взгляд на ситуацию, которая складывается после визита Онегина, со стороны – это «впечатленья» соседей. Сарказм онегинской интонации как будто подхвачен повествователем: в воображении досужих сплетников внешне никак не обозначенные отношения молодых людей (вспомним уточняющий вопрос Онегина: «которая Татьяна?») получают бурное развитие:

Иные даже утверждали,  
Что свадьба слажена совсем,  
Но остановлена затем,  
Что модных колец не достали (3, VI).

С высоты поэтической интуиции «возможность» неожиданно погружается в бытовую среду обывательских пересудов, а «идеальный выбор» странным образом становится доступным не только герою в идеальной позиции «поэта», но и соседям в их приземленно-практической позиции.

Для Татьяны встреча с Онегиным исключительное событие –

это не просто знакомство, но «узнавание»: «Ты вдруг вошел, я вмиг узнала...». Именно ощущение предназначенности подтолкнет ее первой сделать шаг, открыть суженому свое сердце. Ее «послание» – безусловный эмоционально-смысловой центр главы. Композиционно же его обрамляют два онегинских эпизода – два «явления» героя. После первого посещения он намекает на то, что «выбрал бы» именно Татьяну, если бы был поэтом. Второе появление окружено грозным ореолом:

.....прямо перед ней,  
Блестящая взорами, Евгений  
Стоит подобно грозной тени... (3, XLI).

В своей отповеди Онегин опять упомянет о своем предпочтительном отношении к Татьяне – если бы он задумал создать семью. Но в обоих случаях он говорит в модусе возможных, но чуждых для него перспектив, а это лишь оттеняет безнадежность ситуации. Таким образом, именно в третьей главе со всей определенностью оформляется «печально-разъединительный вектор» развития сюжета (О. Гринбаум). Что же дает основания за мельком высказанным суждением героя почувствовать завязку другой линии сюжета?

В анализе С.Г. Бочарова ситуацию «укрупняют» два фактора, которые, однако, находятся за пределами дефинитивного текста и принадлежат творческой истории романа: первый – это непосредственно следующая за пятой черновой строфа Va («В постеле лежа, наш Евгений...»), а также примыкающие к ней наброски Vб («<Решил> и скоро стал Евгений / Как Ленской») и «Ужель Онегин в самом деле / Влюбился»); второй фактор – текстологическая версия С. А. Фомичева о хронологии написания частей третьей главы.

Начнем со второго. Согласно исследованиям С.А. Фомичева, творческая история такова, что письмо Татьяны было создано «обгоняя фабульное повествование», а предшествующие ему строфы (VI–XXXI) написаны уже «задним числом» [12, с. 162]. В таком случае признание Татьяны оказывается максимально приближенным к ключевым словам Онегина («Я выбрал бы другую...»). «Основным событием творческой истории третьей главы, – заключает С. Г. Бочаров, – и было возникновение этой переключки двух голов героев, можно сказать, «на воздушных путях» [5, с. 27]. Так предположительно реконструируется оформление в творческом воображении Пушкина «исходного смыслового ядра романа».

Другой значимый фактор – работа с черновыми вариантами на-

чала третьей главы (Va, Vб). Эти наброски являются очень интересным материалом, поскольку служат прямым развитием суждения Онегина «Я выбрал бы другую...». Мотив влюбленности героя сразу после первой встречи получает в них непосредственное развитие:

Va

В постеле лежа – наш Евгений  
Глазами Байрона читал  
Но дань вечерних размышлений  
В уме Татьяне посвящал –  
Проснулся <он> денницы ране  
И мысль была все о Татьяне  
Вот новое подумал он –  
Не уж-то я в нее влюблен  
Ей богу это было б славно  
[Себя] [уж] то-то б одолжил  
Посмотрим – и тотчас решил  
Сосед<ок> навещать исправно  
Как можно чаще – всякой день  
[Ведь] им досуг а нам не лень

Vб

[Решил] и скоро стал Евгений  
Как Ленской

-----

Ужель Онегин в самом деле  
[Влюбился] [7, с 307–308].

При том, что в оценке такого поворота сюжета исследователи единодушны («*фальстарт*» (В. В. Набоков), «ложный ход», «невозможный» сюжет не только для «Евгения Онегина», но и в перспективе развития всей русской литературы) (С.Г. Бочаров), именно здесь «идеальный выбор» выходит в плоскость реального повествования, заставляя по-иному прочесть V строфу, а в «поддразниваниях» Онегина увидеть и «нечто иное» (Ю.Н. Чумаков). Вырванные из пушкинской тетради страницы многие вопросы оставляют без ответов. Глава удерживает в себе таинственную неопределенность и продолжает вовлекать в со-творческий процесс разгадывания движения пушкинского замысла. Одно очевидно: быстрое сближение не гарантировало благополучного финала, а «возможный» сюжет не предполагает быстрого сближения.

Добавим к этому еще одну интересную деталь: сравнение Татьяны со Светланой, героиней баллады Жуковского, первоначально

принадлежало именно Онегину. В реконструкции Е.М. Верещагина эти стихи выглядят так:

Скажи, которая Татьяна,  
Не та ль которая бледна  
И [молчалива] как Светлана  
Сидела тихо у окна [9, с. 18].

Несколько раз Пушкин менял субъекта речи, и в окончательном варианте эти слова, как известно, произносит Ленский. Безусловно, столь знаковое сравнение в устах Онегина акцентировало бы его «выбор», являясь аргументом в пользу его чувств. Оставляя этот поэтизм за Ленским, Пушкин «выравнивает» ситуацию: он как бы освобождается от личного интереса (Ленский уже влюблен), а потому характеризует прежде всего героиню и, косвенно, как поэтический штамп, – Ленского.

«Выбор», возникший вначале как естественный для психологии эпохи жест, обусловленный «эталонным поведением» («объективирование собственного «Я», его переход в «не-Я») [См. 13], идеальный характер обретает на фоне неосуществленного сближения героев. Обрывая мгновенную влюбленность, Пушкин открывает «возможную» перспективу как идеальное измерение личности. *Возможный* сюжет выстраивается на фоне *невозможности* быстрого и благополучного сближения. Заметим, план «возможного» не является прямым намерением автора и не выстраивается автором специально, с соответствующими опознавательными сигналами. Пушкин движим, воспользуемся словами С.Г. Бочарова, «телеологией романного сюжета, направленного к необходимым решениям» [5, с. 39].

Черновики «Евгения Онегина» – это своего рода ипостась романа, как бы застигнутого в состоянии «неясного различения». Это «теневой» текст, который имеет свою судьбу: в определенные моменты активизируется и направляет читательское восприятие романа.

В современном литературоведении тезис о четком разграничении окончательного авторского текста (пусть и конвенционально окончательного) и предшествующих ему вариантов и черновиков представляется очевидным и не вызывает разногласий, а если и озвучивается, то обычно в качестве категорического императива. Черновые варианты и ходы (не зависимо от их эстетического качества, степени оформленности и публичности) чаще всего рассматриваются как побочный продукт, который автором в процессе творчест-



ва был опробован и в конце концов отвергнут. Объективное и верифицируемое исследование должно опираться только на стабильный кодифицированный текст, что должно предотвратить риск превращения произведения в площадку для исследовательской комбинаторики. И все же, пушкинский роман способен, кажется, этот непреложный закон, по меньшей мере, проблематизировать и раздвинуть теоретические установления. Представление о «Евгении Онегине» как о канонической, нерушимой структуре вряд ли соответствует реальной действительности. М.Н. Виролайнен по другому поводу заметила: «Нас всегда смущает чисто автобиографическое прочтение пушкинских текстов – но мы никогда не отвергаем его полностью» [13, с. 100]. Подобным образом можно сказать и о черновых материалах: мы всегда учитываем опробованные, но отвергнутые Пушкиным ходы и варианты.

Мысль об особом статусе пушкинских черновиков присутствует в работах Ю.Н. Чумакова: «<...> даже отброшенные самим Пушкиным черновые, беловые и первопечатные варианты как бы продолжают свою равноправную смысловую жизнь за горизонтом окончательного текста» [14, с. 172]. Субординация здесь, кажется, четко соблюдена: варианты находятся там, где им и полагается – «за горизонтом окончательного текста», но в то же время их статус существенно повышен: материалы творческой лаборатории оказываются вовлеченными в эстетический процесс жизни произведения. Обобщая накопленный опыт изучения романа, исследователь делает следующий шаг: «Открытая структура «Евгения Онегина», содержательные изменения по ходу исторического времени, чувство неисчерпанности энергетического толчка при его создании настоятельно требует какого-то нетривиального понимания текста. В связи с этим, наряду с установлением стабильного дефинитивного текста, следует допустить существование вероятностного текста «Евгения Онегина», то есть спектра возможностей, которые остались в тени с сохранением своих потенциалов» [4].

Конечно, в данном случае речь идет не о пересмотре дефинитивного текста романа, но о попытке нащупать особый закон пушкинского произведения, по которому между окончательным текстом и творческой лабораторией сохраняется неустрашимая связь. Такой подход потенциально заложен и в работе С.Г. Бочарова, коррелируя с тем, как он описывает пушкинское изображение: «Но он при этом сохранил как бы незачеркнутыми многие и многие возможности

казал их наглядно в тексте романа как черновые варианты самой жизни, которые ему оказалось важно для нас сохранить» [5, с. 20].

### Цитированная литература

1. Хаев Е. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» / Е. Хаев // Болдинские чтения. – Горький, 1982.
2. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя / Ю.М. Лотман. – Л., 1983.
3. Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977.
4. Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений / Ю.Н. Чумаков. – М., 2008. – Режим доступа : <http://www.litmir.me/br/?b=120474&p=1>
5. Бочаров С.Г. О «возможном сюжете»: «Евгений Онегин» // Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М., 1999.
6. Виролайнен М.Н. Пушкинский «возможный сюжет» и виртуальная реальность // Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / М.Н. Виролайнен. – СПб., 2003. – С. 469–478.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 17 т. – Т. 6 / А.С. Пушкин. – М., 1995. В дальнейшем «Евгений Онегин» цитируется по указанному изданию, в круглых скобках указываются глава романа арабской цифрой, строфа – римской. Цитаты черновых материалов оформляются по обычным правилам.
8. Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / В.В. Набоков. – М., 1999.
9. Верещагин Е.М. Рече-поведенческая переинтерпретация четырех строф главы третьей «Евгения Онегина» / Е.М. Верещагин // Вопросы языкознания. – № 2. – 2015. – С. 7–40.
10. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода: Фрагмент, элегия, ориентализм, ирония / Моника Гринлиф. – М., 2006.
11. Гринбаум О. А.С. Пушкин : «Евгений Онегин». Глава третья : действия, события, событийность / О. Гринбаум // Событие и событийность : сб. статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. – М., 2010. – С. 155–176.
12. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина : Творческая эволюция / С.А. Фомичев. – Л., 1986.
13. Виролайнен М.Н. «Я» и «не-Я» в поэтике Пушкина / М.Н. Виролайнен // Пушкин. Исследования и материалы. Сб.

М.Н. Виролайнен // Пушкин. Исследования и материалы. Сб. науч. тр. – Т. XVI–XVII. – СПб., 2003. – С. 94–101.

14. Чумаков Ю.Н. Роль творческой истории в художественном существовании романа в стихах // Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н. Чумаков. – СПб., 1999.

### **Аннотация**

На основе анализа «возможного сюжета» в «Евгении Онегине» выдвигается идея о том, что в пушкинском романе между окончательным текстом и материалами творческой лаборатории сохраняется неустрашимая связь.

### **Summary**

The idea that in Pushkin's novel exists fatal relation between its final version and the creative laboratory materials is based on the interpretation of "possible plot" of "Evgeniy Onegin".

## ТВОРЧЕСТВО А. ОРЛОВСКОГО В ВОСПРИЯТИИ А. ПУШКИНА: МЕТАМОРФИЗМ И ЯВСТВЕННОСТЬ ОБРАЗА

Пушкин писал о «быстром карандаше» и «прекрасных рисунках» Александра Орловского [7, IV, с. 33; VI, с. 43]. Влияние сюжетов этого художника сказалось на литературных и графических произведениях поэта. Обращение Пушкина к работам Орловского объясняется тем, что художник был интересен поэту своими творческими достижениями.

Орловский был мастером профильного портрета, предполагавшего умение увидеть характерное в лице модели и заострить примечательные черты, он знал батальное искусство и имел талант анималиста. Открытый веяниям времени, художник героизировал образ человека [1].

Рисунки Орловского характерны и воспроизвести их, даже в деталях, непросто. Но Пушкина увлекла зарисовка сцены, близкой к батальной. Она отличается особым мастерством изображения лошади и всадника. Похожую поэт нарисовал в альбоме Ел.Н. Ушаковой. Вернувшись с Кавказа в 1829 году, он изобразил в альбоме самого себя в бурке, высокой круглой шляпе, с пикой и верхом на лошади, мчащейся вперед. Этот рисунок во многом пародийный, поскольку и внешность, и посадка всадника, похожего на Пушкина, а также вид лошади заставляют вспомнить Дон Кихота и его Росинанта [8, с. 46]. Но в основу зарисовки был положен сюжет Орловского.

В 1808 году художник создал рисунок, названный им «Всадник» [9, № 18]. Это один из многих его сюжетов, посвященных казакам, и у Орловского часто всадники изображены при взгляде на них сзади и слева.

Сходства изображений на двух названных рисунках Пушкина и Орловского очевидны. Создатель «Всадника» изобразил породистую лошадь, на левом ее бедре стоит тавро, означающее ее принадлежность известной линии. Современники отмечали, что Орловский сажает всех своих героев на коней казацкой породы. Художник рисовал лошадей такими, какими они были в походе, и

Пушкин отметил в «Путешествии в Арзрум...», что у кибиток калмыков «пасутся их уродливые, косматые кони», которые известны читателям по «прекрасным рисункам Орловского» [7, VI, с. 435]. Изображаемое без прикрас животное восходило к арабской чистокровной лошади, и перед нами на рисунке она именно такая – ширококотелая, низконогая, с округлыми формами. У нее характерная для арабского скакуна легкая суховатая голова, длинная красивая шея, сильные сухие ноги, крупные выразительные глаза, ее ноздри и губы тонкие, очень подвижные [3, с. 343]. Художник явно любит-ся породистой лошастью, ее статью и силой.

Всадник на рисунке Орловского отклонился назад и немного выбрал поводья, он осаживает лошадь, переводя ее с галопа на рысь. Легко управляемая, она послушна поводу и повернула голову к всаднику. Отметим, что Орловский точно прорисовал характерную для казачьего верхового снаряжения менее строгую уздечку с наносным, налобным, затылочным и подганашным ремнями оголовья и седло с нагрудным и подхвостным ремнями; это седло требовало особой посадки – на длинных стремянах при большом упоре ноги на стремя [3, с. 136]. Лошадь показана приподнявшей над землей левую переднюю ногу и готовящейся оторвать от земли левую заднюю. Обе правые ноги ее на земле и отставлены назад. У нее острые, прямо поставленные уши, что, как отмечают исследователи, ценилось древними и современными любителями лошадей [4, с. 64].

На рисунке Пушкина тоже легко определить вид хода его лошади, правда, другого. У него показана иноходь: передняя левая нога лошади приподнята, а левой задней она слегка опирается на землю. Многое здесь соответствует рисунку Орловского. Но, в отличие от образа профессионального художника, правые ноги лошади на рисунке Пушкина сближены, а левые разведены. Вместе с тем характерным резким прорисовыванием сгибов задних ног Пушкин-график полностью повторяет манеру Орловского, как и при зарисовке ушей на голове скакуна, растрепанной гривы и густого хвоста. Главное же сходство двух изображений животных в том, что отчетливый у Орловского поворот головы лошади влево по ее ходу и в сторону всадника, вызвавший затенение нижней части ее морды и нижнего отдела шеи, повторен Пушкиным. График оттенил те же места, хотя поворот головы скакуна у него не явен. У его лошади тоже крупные копыта, затушеванные и потому выделяющиеся, и она так же показана слева по ее ходу.

Лошадь на рисунке Орловского оседлана по-казачьи, а седок ее одет так, как одевались уральские казаки, у которых в отличие от папах донских были островерхие шапки. Такая же необычная для военных действий одежда у всадника Пушкина: на нем высокий цилиндр. Как и суконная шапка у Орловского, этот цилиндр высокий, с закругленным верхом, и задняя половина обоих головных уборов отчетливо затенена, а посередине видна полоса, проведенная сверху вниз. Отметим, что изображенную Орловским шапку могли надевать и донские казаки, чей наряд издревле был пестрым, и шапка на голове казака, нарисованного в 1808 году, сшита по-калмыцки. Потому полоса естественна на рисунке художника: калмыки шили свои высокие шапки из четырех полосок сукна [2, с. 49].

Кроме того, пушкинский всадник, как и всадник Орловского, держит пику. Она предназначалась для среднего боя и была обязательна в военном снаряжении казака. Бакенбарды пушкинского всадника нарисованы так же отчетливо, как и борода всадника Орловского, они придают наезднику в бурке вид бывалого вояки.

Казачью упряжь верховой лошади Пушкин лишь обозначил, нарисовав повод и подпругу седла и затенив, подобно Орловскому, круп лошади параллельной штриховкой, как и заднюю часть ноги седока, а также нижнюю часть его одежды, вторя рисованию теней у Орловского на ноге и одежде всадника, примятой наездником из-за сидения на седле. У пушкинского всадника низкие стремяна, колено его почти не согнуто, и такое стремя характерно для седлования у казаков.

На двух рисунках одежда всадников и отличает их друг от друга. У поэта – бурка, наброшенная на партикулярное платье, а на рисунке 1808 года показан халат, подвязанный широким поясом. И все же бурка, нарисованная поэтом, соответствует манере Орловского, внимательного к особенностям одежды народов юга России. Впрочем, бурки носили и офицеры казачьих полков. Пушкин часто рисовал человека в бурке, когда изображал горцев. По древним поверьям, кожа и шерсть животного были носителями души, и оберегали тех, кто надел их. Такой человек предстал и как некое усложнение сущности. А.Ф. Лосев напомнил, что «шкуру немейского льва после его убиения Геракл носил на себе, и она защищала его от смерти» [5, с. 54]. Шкура устрашала и защищала, она усложняла образ, а нарисованный поэтом персонаж – это и сам Пушкин, и некий воинственный всадник-казак, и оба они уподоблены также горцу.

Редкая у Пушкина-графика толстая контурная линия и нанесение линий одна на другую, как правило, отсутствующее в рисунке, который делается одним-двумя прикосновениями пера, выдают попытку выразить энергию нажима карандаша Орловского. Поэт использовал заливку чернилами, выразительный штрих для обозначения интенсивности цвета, игры света и тени, тех элементов, которые характерны для рисунка Орловского.

Конечно, у Пушкина не было задачи воссоздания рисунка художника, и приближение к нему – лишь намек на первообраз, который, однако, вполне узнаваем. В то же время у графика другой рисунок, ведь у Орловского нет иронии, его герой показан в динамичном движении, он сосредоточен и серьезен.

На рисунке Пушкина изображена невысокая, тщедушная животиная. А наездник сидит без стремени, нога его вытянута. Вспомним, что друзья подтрунивали над претензиями поэта выглядеть и считаться отличным ездоком. Известно, что когда в Лицее ввели верховую езду, молодой поэт увлекся ею. В одном из писем 1825 года Пушкин рассказывал, что «упал на льду не с лошади, а с лошадьё: большая разница для моего наезднического честолюбия» [7, X, с. 96]. Его ближайшие друзья – кавалеристы, в кавалерии служат генерал Раевский и его сын Николай, к лету 1829 тоже генерал. Младший Раевский много занимался лошадьёми в своем полку, где он был оставлен после получения чина.

Для нас важно, что изменение облика лошади и седока в альбомном рисунке сознательно осуществлено Пушкиным. Но чем объясняется сама возможность этих изменений? На наших глазах, когда мы, гораздо хуже, чем поэт, помнящие их основу, переводим взгляд с рисунка Орловского на шарж Пушкина, образы художника превращаются в нечто иное, сохраняя некоторые характерные черты сходства с профессиональным рисунком. Они обретают и новые черты, полемически деформирующие первообраз, от которого график отталкивается, одновременно следуя ему. К тому же, Пушкин мог внести впечатления и от другого рисунка, или даже от нескольких. Совпадения с известным и указания на него, исходящие от самого графика, существенны в связи с выявлением движения известной устойчивой формы к своему преобразованию. Здесь воочию предстает самый процесс бытийности художественной культуры, всегда живущей и оживающей по-новому путем метаморфозы состоявшегося художественного образа или сюжета.

Способность копировать образец лежит в основе любого художественного дара, но не в меньшей степени основой его является и способность изменять известное, переделывая почти до неузнаваемости, но именно почти. В основе любого совершенного образа во всех видах искусства – его первоисточники, его первоформа. Текучесть формы заложена в целостном образе, так как он природен, природна его материальность, и этой тонкой сферой его бытия владеет только творческая личность. Любой другой не видит, а если в анализе и способен дотронуться до этого свойства, то не может придать образу такое же движение, обнаружив эйдотичность формы, и явить содержащийся в образе так же переходный и так же в утверждении отменяемый миг красоты и совершенства новой, но вновь недолго устойчивой гармоничной целостности.

У Пушкина смена формы известного, какому бы времени оно ни принадлежало, нередко происходила путем комического смешения отдельных аспектов устойчивой формы, в нашем случае внешности лошади и всадника, в сторону их снижения, дегероизации. Особую роль играла и эклектика, совмещение несовместимого, например, в одежде, в облике. Все это создавало дополнительную образно-смысловую проекцию на литературный персонаж-тип, в нашем случае – на образ Дон Кихота. Она, в свою очередь, приносила иронию новой силы и содержания наряду с возможностью более широких ассоциаций, обогащавших ироничный и потому, как правило, однозначный образ, который становился в силу этого также многопланов и приспособлен для развития кем-то другим.

Из-за широты, которой наделен у Пушкина-графика ироничный образ, появлялась возможность развития и позитивного его содержания: Дон Кихот не рыцарь, но претендует на эту роль, и Пушкин не воин, но претендует на то, чтобы таковым выглядеть. В голове Дон Кихота ветер, сходный с тем, который несет идальго и его лошадей, их, почти невесомых, подхватывает крыло мельницы, вращаемое ветром. И та же стихийность видна в рисунке Пушкина, у всадника которого летят по ветру даже развившиеся кудряшки бурки. Так график создает образ ветра, стихии, и – упоения боем. Само усиленное, энергичное движение, которое есть в рисунке Орловского, утрировано поэтом, и у Пушкина оно соотносимо со стихией войны. О ней – стихотворение «Делибаш» и рассказ о битве казака с турком в «Путешествии в Арзрум...», когда для попавшего в круговорот стихии человека бесполезны предостережения и любые до-



воды разума. Донкихотство войны – тоже пушкинская мысль о ней, которую выражает его ироничный и символический рисунок. В нем на основе изменения, превращения в иное известных образов живописца показано превращение, метаморфоза человека. Его частная жизнь естественна – вне войны, и для него бой есть смещение координат, потеря востребованности (настигнув армию, поэт пытался как-то пригодиться и не находил для этого возможности: он задавался вопросом, что такое левый фланг, рвался в бой, видел нагую правду войны после боя) и нормального для человека поведения. Таким образом, тема Дон Кихота – не только самоирония, но глубокое определение и название (усиливаемое в тексте произведения о поездке) сути происходившего на Кавказе в русско-турецкую войну 1829 года.

А в рисунке Орловского показана истинная героика, и он не случайно стал основой пушкинского рисунка. Изображенный художником воин – позитивная реальность пушкинского образа, определившая его многозначность и одно из доминантных значений. Напомним в связи с этим приводившийся в журнале 1822 года рассказ о том, как Орлов-Денисов, объезжая во время военных действий 1812 года ряды казаков, призывал их мужественно и твердо стоять на своих местах. Казак Касаргин обратился к нему: «Позвольте мне из строя выехать». – «Зачем?» – спросил генерал и услышал в ответ: «Ядро оторвало мне правую ногу!» [6, с. 91–92].

Рисунок «Всадник» не был единственным произведением художника, творчески освоенным Пушкиным. В 1820-м году Орловский создал гравюру «Щеголь», где на дрожках летит по городу модный флант, рассматривающий в лорнет прохожих. Его одежда и поза, строение его лорнета, пыль из-под колес дрожек напоминают известные строки романа Пушкина. Поэт писал об Онегине: «летя в пыли на почтовых», «двойной лорнет скосясь наводит», «панталоны, фрак, жилет» [7, V, с. 8, 15, 17. – Курсив Пушкина]. Щеголь Орловского предстает предтечей и неким дагерротипом героя пушкинского романа, и мы видим вырисованные с необыкновенной точностью характерные обстоятельства быта этого героя. На гравюре представлена и смешная из-за ее мешковатости новомодная одежда, отличающаяся от изысканной мужской моды предшествующего века.

На рисунках Орловского часто показана быстрая езда («Офицер», 1820; «Проездка рысака», 1824; «Voyageurs en Été dans les

Environsde St. Petersbourg», 1826). Хорошо видная на гравюрах пыль и порыв ездока также укрупняются в повторе этих мотивов автором романа в стихах и становятся характерным приемом представления героя, который использует, вслед за художником, Пушкин. Реалии картин и рисунков Орловского явились одной из основ художественного мира поэта, графика которого дополняет литературное творчество, выявляя его метаморфизм и гармонию реального и идеального в словесном образе.

### **Цитированная литература**

1. Ацаркина Э.Н. Александр Осипович Орловский / Э.Н. Ацаркина. – М., 1971.
2. Донской народный костюм. – Ростов н/Д., 1986.
3. Урусов С. Книга о лошади : в 2 т. / С. Урусов. – М., 1952. – Т. 1.
4. Ковалевская Б.В. Конь и всадник / Б.В. Ковалевская. – М., 1977.
5. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / А.Ф. Лосев. – М., 1996.
6. Новости литературы. Прибавление к «Русскому инвалиду». – Кн. 2. – СПб., 1822.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л., 1977–1979.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 17 т. – Т. 18 (доп.). Рисунки / А.С. Пушкин. – М., 1996.
9. Рисунок, акварель. – М., 1966.

### **Аннотация**

Статья посвящена природе творческого переосмысления Пушкиным-графиком изображений, созданных А. Орловским. Метаморфизм показан как наиболее важный принцип поэтики, проясняя роль реальности в образном мире пушкинского литературного творчества.

### **Summary**

The article understood the nature of changes in Pushkin-schedule images created by Orlovsky. The metamorphism is represented as the most important principle of poetics and the role of reality in the figurative world of the artist in Pushkin's literary creativity is clarified.

## ГУСАРСКИЙ МИФ ДЕНИСА ДАВЫДОВА

Для мироощущения пушкинской эпохи характерна такая особенность – «свойственная ей грандиозность духовных устремлений предстает <...> в форме мифотворчества» [1, с. 60]. Одной из самых ярких фигур, вокруг которой складывалась новая мифология, был Денис Давыдов. Когда он пришел в литературу, существовало стойкое представление о том, что война и поэзия несовместимы. Поэты принимали «войну как роковую неизбежность, как путь к миру» [2, с. 132], эстетический восторг вызывали победы, а не будни войны. Как замечает В.А. Кошелев, «в сознании современников <...> сочетание «военной» профессии и поэтического творчества <...> ощущалось как противоестественное» [3, с. 22]. Денис Давыдов не просто совместил в своей личности и творчестве «противоестественное», несовместимое, с точки зрения современников, но создал «особенное культурологическое отношение к самому понятию «гусар». До появления его стихотворений в сознании русского человека «“гусары” (“легкоконные воины”. – Вл. Даль) ничем не отличались от “улан”, “драгун”, “кирасир” или “гренадер”» [3, с. 23]. Причем для сотворения нового культурологического мифа оказалось важным не количество стихотворений («гусарских» песен и посланий у Дениса Давыдова насчитывается всего лишь около пятнадцати [4, с. 95]), а выраженная в них система ценностей, определившая особый тип мироотношения и прочно закрепившаяся именно за гусарами.

Гусарский миф, создаваемый Денисом Давыдовым, строится на переосмыслении природы героического. Герой всегда победитель. Он смел и отважен, проходит через ряд испытаний, совершает подвиги и возможен только в условиях кризиса, конфликта, противостояния. По сути, герой устанавливает нарушенный порядок, а потому, когда в мире наступает равновесие, то исторгается обществом и временем (вспомним, как русский богатырь Илья Муромец оказывается в заточении в княжеском подвале – в условиях мира не нужны его сила и мощь). Слава героя остается прежней, его почитают, но сам он оказывается не востребованным.

В мифе Дениса Давыдова гусар прежде всего воин. Стихия войны – суть и смысл его жизни, он целен и органичен в бою («Я люб-

лю кровавый бой, / Я рожден для службы царской! / Сабля, водка, конь гусарской, / С вами век мне золотой!)), но также органичен и целен он и в ситуации мира. И еще одна важная особенность – гусар Давыдова не проходит через череду испытаний, героическим же оказывается простое, обыденное.

Как и положено герою, гусар Дениса Давыдова вызывает восторг и почитание. Но не народной массы, толпы, а круга друзей, однопольчан. Сфера проявления «отваги» для него не только поле боя, но и «поле» дружеского пира.

Героический миф персонален. Мы знаем имена героев, их биографию, то, как они преодолевают выпавшие на их долю испытания. Само имя героя воплощает те качества, которые народом воспринимаются как исключительные, героические. Герой всегда человек поступка. У Дениса Давыдова такой знаковый (эмблематический) герой есть – это «гусар гусаров» Бурцов. Собственно, со стихотворного послания Александру Петровичу Бурцову и начинается создание гусарского мифа. Но у Дениса Давыдова происходит своего рода «дегероизация» героя: он обывовляется и показывается в предельно негероических контекстах – на дружеской попойке, пирушке. Не случайно одно из посланий представляет собой «призывание на пунш». А первые аттестации героя «ёра, забияка, / Собутыльник дорогой» акцентируют сферу, в которой герой так же «успешен», как и на поле брани. Так обрисовывался особый жизненный уклад, в котором царит пир (причем и жизнь, и война воспринимаются через эту аналогию), атмосфера свободы и непринужденности, подчеркнута отсутствие привязанности к быту, который крайне скуден, лишен предметов роскоши. А аттестация героя как «спасителя людей» появляется в ироническом контексте («В благодетельном араке / Зрю спасителя людей»).

Как создается образ гусара? Во-первых, он наделен колоритной портретной деталью, которая «материализует», визуализирует образ. Эта деталь – усы (часто в единственном числе). Они «краса природы», предмет любования, не случайно эпитеты, относящиеся к владельцу усов, закрепляются за самим предметом («два любезные уса»). Это динамичный и ситуативный образ: то ус «чернобурый, в завитках», то «в белой пене» брызг вина, а в позднем творчестве, когда героем становится «старый гусар», фиксируется «проедь», появившаяся на усах.

Во-вторых, гусара отличает особое отношение к материальной стороне жизни. Гусар принципиально бездомен. Всегда подчеркивается простота быта.

В-третьих, это особая система жизненных ценностей. В гусарской среде царит культ дружбы. Характерны обращения «брат», «братцы». Но это не только военное братство, а еще и духовное единство. Лирический герой стихотворений Дениса Давыдова – носитель хорового сознания. В этой связи знаковым становится и жанр песни, который часто использует Денис Давыдов. Здесь пренебрегают чином и ценят бесшабашную удаль. У гусара особое отношение к смерти. Идеальная смерть – это смерть в бою. Страшна не опасность, а покой, бездействие, пустословие, потому в «Песне» («Я люблю кровавый бой...») появляется такая строфа: «О, как страшно смерть встречать / На постеле господином, / Ждать конца под балдахином / И всечасно умирать!». А представление об отрицательной жизненной модели можно составить на основе следующего высказывания: «Пусть не сабельным ударом / Пресечется жизнь моя! / Пусть я буду генералом, / Каких много видел я! / Пусть среди кровавых боев / Буду бледен, боязлив, / А в собрании героев / Остр, отважен, говорлив!» («Бурцову»).

Жизнь гусара динамична, наполнена движением. И дело не в том, что она кочевая. Она стремительна по духу, сути – не случайно в стихотворениях скачка на коне оказывается сродни полету: «лечу стремглав, не дую в ус», «эскадрон гусар летучих» и др.

В стихах Дениса Давыдова сформулирована система правил, норм, определяющих жизнь гусара. Среди них – «Пей, люби и веселись»; «Саблю вон – и в сечу! Вот / Пир иной нам бог дает»; «Будь, гусар, век пьян и сыт! / Понтируй, как понтируешь. / Фланкируй, как фланкируешь; / В мирных днях не унывай / И в боях качай-валяй! / Жизнь летит: не осрамясь, / Не проспи ее полет, / Пей, люби и веселись! – / Вот мой дружеский совет» и др.

Образ гусара – сквозной в лирике Дениса Давыдова. В зрелом творчестве старый гусар демонстрирует неизменность жизненных принципов, а его восприятие современной действительности становится способом ее оценки – «век богатырей» ушел, а оскудение человеческой природы очевидно именно в сопоставлении с «коренными» гусарами.

Новое восприятие войны вело к смене жанровых форм. До Дениса Давыдова батальная тема, как правило, была закреплена за жанром оды. Как замечает С.М. Скибин, «жанр батальной оды меньше других оказался приспособлен к эволюции; его статичность, способная придать мраморную величавость изображаемому, привела в конечном итоге к исчерпанности образов. Парадокс батальной оды состоял в том, что этот лирический жанр, призванный

выражать субъективное мирозерцание поэта, был обречен одновременно выражать объективное сознание всей нации. Разрушить такую зависимость в системе классицизма не представлялось возможным» [2, с. 134–135]. Мир, который Денис Давыдов воссоздает, как бы исключает саму возможность одического. Востребованными оказываются другие жанры – послания и песни. Значительное место занимает анакреонтика, в которой Денис Давыдов «решительно изменил <...> смысл и формы» [4, с. 96]. Все это жанры, приближенные к человеку и не претендующие на необходимость «выражать объективное сознание всей нации».

Таким образом, в гусарском мифе Дениса Давыдова соединились батальная героика и простота частного человеческого бытия. А героем его лирики стала абсолютно свободная личность, которая оставалась таковой в условиях жесткой регламентации. И эта свобода основывалась на законах человеческой чести и благородства.

### Цитированная литература

1. Грехнев В.А. В созвездье Пушкина / В.А. Грехнев. – Н. Новгород, 1999.
2. Скибин С.М. Батальная тема в лирике Н.М. Карамзина / С.М. Скибин // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – № 38. – 2014. – С. 131–135.
3. Кошелев В.А. «Анакреон под доломаном...»: О жизни и творчестве Дениса Давыдова / В.А. Кошелев // Литература в школе. – № 3. – 1996. – С. 21–32.
4. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. / И.М. Семенко. – М., 1970.

### Аннотация

В статье раскрываются принципы создания мифов Денисом Давыдовым. Рассматривается, как формируется новый культурологический миф о гусарах. Выявлено, что он основан на новом понимании героического, описываются основные составляющие образа.

### Summary

The article reveals the principles of Denis Davydov's creating of myths. Considered, how formed the new culturological myth about husars. Revealed, that it is based on a new understanding of the heroic, described the main components of the image.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО КОДА В ПОЭМЕ Г. ГЕЙНЕ «ГЕРМАНИЯ. ЗИМНЯЯ СКАЗКА»

Библейским мотивам в творчестве Г. Гейне уделялось до сих пор недостаточно внимания. В работах А.И. Дейча и С.П. Гиждеу библейские мотивы рассматривались преимущественно в социальном ключе [1], [2]. Между тем библейский код (образы, мотивы, тропы, стиль Ветхого и Нового завета) выполняет весьма важную смыслообразующую функцию в произведениях Гейне, в частности, в „Deutschland. Ein Wintermärchen“.

Поэма насыщена библейскими аллюзиями, которые в одних случаях выступают как параллели, усиливающие значимость происходящего в поэме, а в других явно служат материалом для ироничного переосмысления. В этом случае изначальный библейский код обрастает неожиданными обертонами, коннотациями, подтекстом.

В предисловии к поэме Гейне прибегает к коммуникативному приему галоэффекта, или отраженного восприятия: те мнения и слухи, которые ходят о нем, он использует в риторике – оправдательной по отношению к себе и обвинительной по отношению к немецким националистам. Это касается, в первую очередь, политических симпатий героя, его «французофильства», в котором обвиняют его немецкие националисты («ты <...> предатель отечества, французофил, ты хочешь отдать французам свободный Рейн!» [3, Т. 2, с. 366])<sup>\*</sup>.

В германском контексте этот пассаж косвенно выводит на проблему национальной инаковости, и прежде всего, – принадлежности к еврейству. Пророческий, полный пафоса стиль Гейне с троекратным призывом к оппонентам «успокоиться» (дважды это звучит в оригинале как *beruhigt euch* и единожды как *seid ruhig*) обращен к националистически настроенным немцам и заставляет вспомнить библейское визионерство «больших» и «малых» пророков. В этих жанровых параметрах и пророчествуется о будущем Германии. В тексте предисловия имплицитно обнаруживается и уязвимость лирического героя. Именно ею вызваны полемические

<sup>\*</sup> Здесь и далее перевод В. Левика, орфография и синтаксис перевода в статье сохранены. – И. П.-Б.

интонации человека, отстаивающего свои права на Рейн, где наряду с обвинительными выпадами заложены интенции некоторой оправдательности (здесь и далее подчеркивания наши – И. П.-Б.):

«Успокойтесь! Я люблю отечество не меньше, чем вы».

«Успокойтесь! Я никогда не уступлю французам Рейна уже по той простой причине, что Рейн принадлежит мне. Да, мне принадлежит он по неотъемлемому праву рождения, – я вольный сын свободного Рейна, но я ещё свободнее, чем он: на его берегу стояла моя колыбель (*an seinem Ufer stand meine Wiege*), и я отнюдь не считаю, что Рейн должен принадлежать кому-то другому, а не детям его берегов» [3, Т. 2, с. 366]. Заметим, что с учетом мощного библейского контекста колыбель, стоящая в метафорическом береговом пространстве, коннотирована и с такой реалией, как «корзина» (*Korb/Kästlein*), а сочетание «колыбели», «корзины» и берега в общекультурной традиции всегда связано с мотивом ребенка, отмеченного Божественным вниманием. В данном контексте мотив дитяти явно восходит к фигуре Моисея, который, как известно, во спасение был положен матерью в корзину и поставлен на берегу, в зарослях нильского тростника (в апокрифических версиях – пущен по водам реки). Таким образом, рождение лирического героя на берегу великой реки Рейна и ментально, и интенционально коррелирует с рождением Моисея на берегу великой реки Нила. Оба героя (лирический герой Гейне и библейский герой Моисей) на определённом этапе жизни осознают, что чужды тем людям, которых долгое время наивно считали своими дружественными соплеменниками. В подтексте этих настойчивых напоминаний о своем праве на Рейн как раз сквозит и осознание собственной **инаковости** (герой – еврей по национальности, изгнанник по статусу и французофил по политическим убеждениям, наконец, – поэт, то есть, абсолютный чужак в мещанской стране), и своей особой **профетической призванности**. Библейская параллель, таким образом, очевидна.

Фабула поэмы подчинена теме возвращения лирического героя на родину, в Германию, и содержит длинный ряд описаний встреч и воспоминаний, связанных с немецкой жизнью (общественной, политической, религиозной) и немецкой филистерской ментальностью. Любовь героя к родине носит противоречивый характер, что неоднократно подчеркивалось исследователями, и это придает повествованию известную парадоксальность. По отношению к родине гейневский лирический герой испытывает столь знакомое в роман-



тической традиции двойственное чувство. Уже первая глава задает тон всему произведению, предлагая основные библейские коды – **генеральные** (основные) и **субкоды** (то есть подчиненные коды, занимающие определенные ниши в том или ином генеральном коде). В интонационном и образно-смысловом плане первая глава соотнесена, на наш взгляд, с некоторыми главами книги Откровения Иоанна Богослова (в частности, гл. 5–6) [4]. Ключевые слова этих библейских глав полностью (или в смысловом эквиваленте) присутствуют и у Гейне: ангелы/ангел – *Engel*, небеса – *Himmel*, земля – *Erde*, руки – *Hände*, голос – *Stimme*, арфа – *Harfe*, новая песнь – *ein neues Lied* и др.

С библейским контекстом соотносится в поэме и **женское начало**, которое получает развитие на различных понятийно-смысловых уровнях произведения внутри генерального кода «родина – Германия». **Первый уровень** (или субкод генерального женского кода) – образ юной немецкой арфистки, *Harfenmädchen* (малютки – „die Kleine“, начало глав I и II), наивная и трогательная песнь которой встречает героя на родной земле. Благодаря таким маркерам, как «арфа» и «песнь», уже буквально с первых строф главы I начинается «вторжение» в поэму библейского смыслового ряда 5-й главы Откровения Иоанна Богослова. Кратко напомним ее содержание. Герой Откровения присутствует при том, как священный Агнец удостоивается чести взять из рук Сидящего на небесном престоле запечатанную книгу и открыть ее (снять печати). Момент получения книги сопровождается молитвой двадцати четырех старцев в белых одеждах и с золотыми венцами над головой. Молитва источает фимиам и именуется «новой песней», исполняемой под аккомпанемент арф: <...> *und sie sangen ein neues Lied* (Offn.5:9) [4]. Одним из главных опознавательных субкодов 5-й главы Откровения становится акустика: это **голос** (*Stimme*), **арфа** (*Harfe*) и **новая песнь** (*ein neues Lied*). При этом «голос» и «песнь» – главные объекты последующего гейневского переосмысления. В лютеровском переводе Откровения голос определяется эпитетом «большой», в смысле – «громкий», «мощный» («громкий голос» – *großer Stimme*) и принадлежит «Ангелу сильному» (*und ich sah einen starken Engel, der rief mit großer Stimme*), вопрошающему о том, кто достоин открыть запечатанную книгу Сидящего на небесном престоле.

У Гейне же происходит ироничная трансформация библейской кодировки, когда акценты смещаются весьма существенно. Голос

немецкой арфистки в поэме, если говорить строго, казалось бы, во-все вне атрибуции. Вместе с тем непрямая характеристика её голоса в поэме всё же присутствует: арфистка «маленькая» („*die Kleine*“), следовательно, и голосок её не силён, слаб и к тому же фальшив: поёт она с тёплым чувством и при этом – фальшивым голосом (*Sie sang mit wahrem Gefühle / Und falscher Stimme*) [5, S. 217]. Так с учетом фонового контекста книги Откровения при сопоставлении небесного и германского миров формируется вполне привычная оппозиция по принципу «сила-слабость»: горний мир предвечного, о котором поет малютка-арфистка, – велик, немецкий же слаб, потому что глуп и недалек его народ (*das Volk, den großen Lümmel*) [5, S. 218]. Однако Гейне тут же зеркально переворачивает эту оппозицию, ставя под сомнение в том числе и мир Откровения Иоанна Богослова. Трижды появляется супериорная характеристика той песни, которую, в противовес небесным гимнам, дерзко предлагает поэт: «я новую песнь, я лучшую песнь / Теперь, друзья, начинаю» (*ein neues Lied, ein besseres Lied, / O Freude, will ich euch dichten* [5, S. 218]). Эпатажным выглядит и уравнивание «ангелов» и «воробьёв», населяющих небо, и эротическое снижение иоанновского *Lob* (благословение Агнца), прозвучавшего у Гейне уже в контексте брачного мотива воссоединения «юницы-Европы» и «гения свободы», их слияния в первом поцелуе:

Die Jungfer Europa ist verlobt  
Mit dem schönen Geniuse  
Der Freiheit, sie liegen einander im Arm,  
Sie schwelgen im ersten Kusse [5, S. 219].

В переводе В. Левика: «С прекрасной Европой помолвлен теперь / Свободы прекрасный гений, – / Любовь призывает счастливец на пир, / На радостный пир наслаждений» [3, с. 370].

Попутно отметим, что библейский код присутствует в гл. I не только на имплицитном, но и на эксплицитном уровне: так, отмеченная выше фигура девочки-арфистки явно восходит к изобразительному ряду Гентского алтаря работы ван Эйка. У Гейне, кроме упомянутой арфы, появятся здесь и другие музыкальные инструменты, изображенные на Гентском триптихе: скрипка – *Geige*, и флейта – *Flöte*. Образ гейневской арфистки, таким образом, иронично двуипостасен. С одной стороны, он освящается аллюзией Гентского алтаря. Но, с другой, совершенно очевидно, соотносим с устойчивым немецким территориальным типажом, который будет представлен в гл. X. Тут возникает **второй уровень** женского суб-

кода – образ белокурой девочки-трактирщицы, потенциальной невесты (прелестной девушки – „ein hübsches Mädchen“) с ее лепечущим вестфальским акцентом (*den lispelnd westfälischen Akzent*), шелковистыми белокурыми волосами и глазами, как «лунный свет» (*Mondschein*) [5, S. 242–243]. Образ трактирщицы становится мериллом мещанской красоты и мещанской же добродетели. Недаром гл. X гейневской «сказки» завершается иронично-молитвенным обращением лирического героя к Богу с просьбой устроить жизнь вестфальских сыновей и прелестных дочерей, подкрепленной библейским пожеланием «размножиться» и благословляющим возгласом „Amen!“ Своего рода «брачный круг», который начинался в гл. I небесным единением «юной Европы» и «гения свободы», замыкается вполне мирским, расхожим библейским заимствованием благопожелания потомства: «Награди тебя небо, добрый народ, / Твои посевы утроив!» [3, с. 390].

**Третий уровень** женского субкода – материнский. Он представлен такими образами, как «**мать – родная земля**» (ср.: «Гигант, материнской коснувшись груди, / Исполнился новой силы» [3, с. 370]. – „*Der Riese hat wieder die Mutter berührt, / Und es wuchsen ihm neu die Kräfte*“ [5, S. 219]), **госпожа мать** („*Frau Mutter*“), **любимая матушка** („*lieb Mütterlein*“), **старая госпожа** („*die alte Frau*“). Сопутствующими материнскими коннотациями здесь станут любовь, заботливость (прежде всего, стремление вкусно накормить), некоторая суетливость и старомодность в манерах. Данный субкод выходит на такой оценочный уровень, как «добрая старая Германия». Об этой метафорике свидетельствует и ирреальная, сродни сказочной, временная дистанция разлуки (так, матушка признается сыну в том, что скучала по нему в течение целых 13-ти лет!), и неизменная немецкая (точнее, даже гамбургская) кухня, и расспросы – от вполне «материнского» любопытства, кто ухаживал все эти годы за сыном и умеет ли его жена вести хозяйство, до вопросов-ловушек, обличающих в, казалось бы, земной женщине (матушке) саму «мать-Германию»:

Сынок, в какой стране житье  
Всех лучше? При сравненье  
Какому народу – французам иль нам –  
Отдашь ты предпочтенье? [3, с. 410].

Или:

Ну а политикой, сынок,  
Ты занят с прежним рвением?  
В какой ты партии теперь?  
Ты тот же по убеждениям? [3, с. 410].

И, наконец, **четвёртый субкод** генерального кода «родина-Германия» – образ проститутки с улицы Дрейбан („ein hehres Weib“), которая по ходу сюжета оказывается богиней Гаммонией, покровительницей Гамбурга.

Уже в первой главе поэмы на фоне пения юной арфистки появляется определение того музыкального венчального жанра, который сопровождает мистический обряд желанного соединения «юной Европы» и «гения свободы» – Hochzeitkarmen („Ein Hochzeitkarmen ist mein Lied“ [5, S. 219]. Гейне, как видим, апеллирует здесь к горацианской жанровой характеристике (*carmina*, то есть, ода), а свадебной песне придаётся избыточно высокий статус.

Апофеозом же «венчальной линии» становится гл. XXIII (встреча с богиней-проституткой, богиней-девкой), где в полной мере осуществляется трансформация библейского кода „Das Hohelied Salomos“ (Песнь Песней Соломона). Книга свадебной лирики царя Соломона сводится, как известно, к хвалебной характеристике самого царя-жениха и его возлюбленной Суламиты. Здесь встречаем и «прекрасные ланиты» (*deine Wangen sind lieblich* <...> [4, 1:10]), и «голубиные глаза» (*deine Augen wie Taubenaugen* <...> [4, 4:1].), и алую ленту губ (*deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur* <...> [4, 4:3]), и виски под покрывалом, подобные половинкам граната (*deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe vom Granatapfel* [4, 4:3]), и «шею, как столп Давида» (*dein Hals ist wie der Turm Davids* <...> [4, 4:4]), и сосцы, «как двойни молодой серны» (*deine beide Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen* <...> [4, 4:5]) и т. д.

Мотив этот достаточно широко встречается в мировой литературе, но в поэме Гейне представлены перевертыши приведенного выше сакрального ряда. Весь облик немецкой городской богини, покровительницы Гамбурга, построен на снижении. Так, «голубиные глаза» библейской Суламиты у Гейне становятся «голубой бирюзой» (*Die Augen wie blaue Turkoasen* [5, S. 277]), что совершенно в духе немецких мещанских представлений о «прекрасном». Гордый нос библейской героини (ср.: «нос твой – башня Ливанская, обращённая к Дамаску» – Песн. П. 7:5) становится у Гаммонии по-

дозрительно красным (*Auch etwas rötlich die Nase* [5, S. 277]), потому что она не прочь выпить рому. Рот богини напоминает «вишню» (*wie Kirschen der Mund* – [Там же]), щеки – «розы» (*Die Wangen wie Rosen* – [Там же]). Портрет Гаммонии абсолютно лишен тайны и прикровенной прелести (ср. метафорику целомудрия, представленную образом покрывала – *deine Schläfen sind hinter deinem Schleie* <...>). Иронично обыгран и высокий библейский стиль: так, лексема «лик» (*Antlitz*) сопровождается банальными характеристиками жизнестойкости Гаммонии – ее «лик» «кругл» (*Ihr Antlitz war rund*) и пышет здоровьем (*kerngesund*).

Гаммония названа „hochbusiges Frauenzimmer“ («высокогрудой камеристкой / горничной») – известно, что слово „Busen“ чаще употребляется в немецком языке с пейоративным призывком, в отличие от книжной лексемы «грудь/груди» (*Brust/Brüste*). Из поэмы элиминированы также все трогательные параллели взаимоотношений влюбленных с природным миром, столь органичные в библейском контексте: отсутствуют сравнения возлюбленной с ягненком, овечкой и, напротив, усилены элементы монументализма и даже андрогинности богини:

Льняная туника вплоть до икр,  
А икры – горные склоны,  
Ноги, несущие мощный круп, –  
Дорийские колонны [3, с. 417].

В оригинале дословно: «икры являются пьедесталом для ног – двух дорических колонн». Любопытно, что гейневский текст действительно реминисцентно воспроизводит библейское описание, но в Ветхом Завете эта цитата относится вовсе не к Суламифи, а к ее возлюбленному, царю Соломону („*Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen*“ [4, 5:15]), – «голені его, как мраморные столбы, поставленные на золотых подножиях <...>» – Песн. П. 5:15). Таким образом, Гейне, совмещая в описании богини Гаммонии мужскую и женскую ипостаси, осуществляет саркастическую переадресовку. Немецкая богиня, покровительница Гамбурга, предстает у него особой вульгарной, мужеподобной, с подчеркнутой плотскостью, телесностью (*hochbusiges, Weib, übermännliche Hinterteil*), дебелий (*Antlitz... rund und kerngesund*), пошлой (вспомним самохарактеристику Гаммонии, совершенно в духе обладательниц «желтого билета»: *Ich bin eine feine, Anständige, moralische Person...*) – «я особа утонченная, приличная, нравственная...».

Или откровенно филистерское откровение, маркированное пошлым лексиконом («цветут тихие забавы, удовольствия»):

Geh nicht zurück und bleib bei uns,  
Hier herrschen noch Zucht und Sitte,  
Und manches stille Vergnügen blüht  
Auch hier, in unserer Mitte [5, S. 283].

В переводе В. Левика это звучит так:

Не уезжай, останься у нас,  
Здесь чистые, строгие нравы,  
И в нашей среде благочинно цветут  
Цветы невинной забавы [3, с. 421].

Любопытную эволюцию претерпевает и ольфакториальный (обонятельный) пласт, обеспечивающий на правах субкода женский генеральный код сквозного мотива «родина-Германия». «Розы» и «мирты» начальной главы (а роза и мирт, как известно, входят в понятийно-образный ряд рая и райских фимиамов) сменяются вначале густыми запахами немецкой национальной кухни (уровень *Geheim* – покойного самодовольства, филистерства, бытовой укорененности). Однако этот вполне благопристойный фон завершается в финале поэмы ужасными миазмами пророчества о судьбе Германии, исходящими из *Zauberkessel*, волшебного ночного сосуда богини Гаммонии.

Таким образом, внутри генерального женского кода «родина-Германия» происходит ощутимый смысловой сдвиг от инфантильной бесплотности и беспорочности *Harfenmädchen*, арфисточки, чей образ восходит к алтарной живописи ван Эйка (Гентский алтарь), к хорошенькой мещаночке (вестфальской трактирщице, „*ein hübsches Mädchen*“, потенциальной невесте, а затем и добропорядочной жене), далее – к сугубо материнской линии („*lieb Mütterlein*“) – и, наконец, к проституированной официозности и квинтэссенции пошлости, богине Гамбурга, *Гаммонии*.

Но Гейне предлагает еще один извод женского субкода с опорой на библейский материал. Так, в гл. XXV Гаммония требует, чтобы поэт поклялся ветхозаветной клятвой, прежде чем она позволит ему проникнуть в тайну *Zauberkessel* («волшебного сосуда»). Клятва эта заключается в возложении руки на чресла (стегно). В древности она связывалась с признанием данного рода (или колена) и означала готовность присягающего служить роду и способствовать его продолжению. Именно такой клятвы потребовал Авраам от слуги (согласно легенде, домоправителя Елезара), когда отправлял его на

поиски жены для своего сына Исаака [Быт. 24: 1–2]. В богине Гаммонии, таким образом, мощно проступает не столько материнское, сколько женское (точнее, «бабье» – Weib) репродуктивное начало. Несколько эротизированный перевод В. Левика («Я чресла богини обнял рукой») принципиально меняет метафорику гейневского оригинала, где важен именно ветхозаветный клятвенный ритуал рукоположения на чресла: „<...> und legte an ihre Hüften / Die Hand <...>“. Гаммония, олицетворение филистерской Германии, – примитивной, пошлой (platt, flach), вульгарной – пытается заключить союз с поэтом и, приручив его, связав ветхозаветной клятвой верности, породить себе подобных филистеров. В силу этого финал гл. XXVI не просто забавен, но по-своему драматичен: заявленный в гл. I венчальный мотив «юной Европы» и «гения свободы» оборачивается в финале вероятностным пленением гения, поэта, его погрязанием в рутине и пошлости немецкого филистерства – теперь уже брачную песнь торжествующе исполняет захмелевшая Гаммония: *Ich küsse dich, und ich fühle, wie mich / Dein Genius begeistert* [5, S. 289] – дословно: «я целую тебя, и чувствую, как меня вдохновляет твой гений». Как видим, финал поэмы полностью дискредитирует сакральный план первой главы, где осуществляется высокий союз юной Европы и гения свободы.

Ироническая интерпретация библейских мотивов встречается и в других главах поэмы, что позволяет говорить о неоднозначности библейских кодировок, которые формируют парадоксальные «пучки смыслов».

### Цитированная литература

1. Дейч А.И. Поэтический мир Генриха Гейне / А.И. Дейч. – М., 1963.
2. Гиждеу С.П. Лирика Генриха Гейне / С.П. Гиждеу. – М., 1983.
3. Гейне Г. Германия. Зимняя сказка // Собр. соч. : в 6 т. / Г. Гейне ; пер. с нем. В. Левика. – М., 1981. – Т. 2. Стихотворения. Поэмы. – С. 365–429.
4. Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. – Stuttgart, 1992.
5. Heine H. Deutschland. Ein Wintermärchen // Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen / Heinrich Heine. – Moskau, 1980. – S. 213–292.

## **Аннотация**

В статье приведены некоторые примеры трансформации библейского кода в поэме Г. Гейне „Deutschland. Ein Wintermärchen“. Выделены генеральный код и субкоды мотива «родина-Германия». Отмечена важная роль иронической интерпретации „Das Hohelied Salomos“.

## **Summary**

The present article illustrates the transformation of Biblical code in H. Heine's poem „Deutschland. Ein Wintermärchen“. The general code and the subcodes of "Motherland Germany" motif have been singled out. An important role of ironical interpretation of „Das Hohelied Salomos“ has been emphasized.



**«У МЕНЯ НЕ БЫЛО ВЛЕЧЕНИЯ К ПРОШЕДШЕМУ»:  
ПОЭТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОСОФИЯ ГОГОЛЯ**

Гоголевский интерес к истории был глубоким и профессиональным. С марта 1831 года по апрель 1835-го Гоголь преподавал всеобщую историю в Патриотическом институте благородных девиц, весной-летом 1834 года собирался занять место профессора кафедры всеобщей истории в Киевском университете, однако переезд не состоялся, и в июле 1834 года Гоголь был определен адъюнктом по кафедре истории при Императорском Санкт-Петербургском университете. Там он с сентября 1834-го по декабрь 1835-го читал среднюю и древнюю историю студентам второго курса филологического отделения. На одной из гоголевских лекций об истории аравитян (царствование Ал-Мамуна) присутствовали Жуковский и Пушкин, оценивший лекцию как «увлекательную». О серьезности гоголевских намерений на поприще исторической науки свидетельствуют его статьи «О преподавании всеобщей истории», «Взгляд на составление Малороссии», «О средних веках», «О движении народов в конце V века», «Шлецер, Миллер и Гердер», «Ал-Мамун (Историческая характеристика)», «Мысли о географии», а также подготовительные материалы к лекциям, наброски незавершенных очерков, в частности, о славянах, о единовластии и др.

Однако сам Гоголь рассматривал свое пребывание на университетском поприще как своего рода испытание и духовное взросление, обозначившее его истинное предназначение. 6 декабря 1835 года он пишет М. Погодину: «... эти полтора года – годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся – в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души» [1, Т. 9, с. 378]. Примечательно то, что к концу жизни Гоголь отказывается и от любви к самой истории. В «Авторской исповеди» он признается: «У меня не было влечения к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту» (8, 449). Парадоксальность данного высказывания тем более выразительна, что исторические темы, события и персонажи явно или скрыто пронизывают все гоголевское творчество. Отрицание «прошедшего» в пользу современности все же, надо полагать,

не является полным отказом Гоголя от историософской эссеистики, вошедшей в художественное единство сборника «Арабески». Однако уже там, как подчеркивает В.Д. Денисов, утверждалась ценность прошлого только как условия движения в исторической перспективе: «“Арабески” обоснованы современной им русской жизнью, будь то характеристика Средневековья или эволюция искусств, жизнь художников или изображение Невского проспекта» [2, с. 48] (здесь и далее курсив в цитатах авторский – О.К.). В.Д. Денисов отмечает при этом, что в «Арабесках» как исторические статьи, так и главы исторического романа – популярного в то время жанра – подчинены не воссозданию исторического целого, но выстраиванию нового синтетического единства прошлого и настоящего.

Утверждение такой подчиненной роли истории перед современностью объясняется, как нам представляется, не только творческой эволюцией Гоголя, но и его особым ракурсом и масштабом постижения истории.

Этот масштаб задан мировой тотальностью. Всемирная история и логика ее развития – вот что более всего вдохновляет Гоголя. Да, он писал в цитированном выше письме к М. Погодину: «Неузнанный взошел я на кафедру и неузнанный схожу с нее» (9, 378). Но всемирная история не ограничена для Гоголя возвышающим топосом университетской кафедры, в ней сосредоточено нечто большее, чем простой состав исторических сведений – то, что возвысило и воспитало душу в бытность его профессором: «Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня» (9, 378). Можно говорить о том, что профетический призыв «к верховной вечной красоте!» (4, 133), заключающий «Развязку “Ревизора”», порожден логикой всемирно-исторического проекта Гоголя, стремящегося перевести события действительности в особый, непрофанный план бытия.

Поэтому Гоголя интересуют крупные черты исторически становящегося миропорядка. Показательно в этом отношении его эссе «Жизнь», вошедшее в сборник «Арабески». Написанное как оригинальный отклик на одноименное стихотворение Д. Веневитинова, эссе Гоголя устанавливает ценностную точку отсчета мирового времени – Рождество, начало христианского мира. Этой точкой задается исторический вектор от смерти к возрождению: от египетских пирамид («Все пожирает смерть, все живет для смерти. <...>

Выше строй пирамиду, бедный человек...») – через чувственную радость Греции («Жизнь сотворена для жизни <...> Наслаждайся, богоподобный и гордый обладатель мира...») и римское желанье славы («Презренна жизнь народов и человека без громких подвигов. Славы, славы жаждай, человек!») – к новорожденному младенцу Палестины (8, 83). Так возникновение христианства обуславливает собою предшествующие века человеческого развития. Такой взгляд, безусловно, заслуживает критики профессионального историка, подвергая сомнению самоценность каждой отдельной культуры. Но в защиту писателя следует сказать, что подобная историософия порождена Гоголем-поэтом, творящим собственный авторский миф.

Примечательно, что с поэтических позиций Гоголь оценивает и методологию исторической науки. В статье «Шлецер, Миллер и Гердер» Гоголь ни слова не говорит о собственно научных достижениях этих «великих зодчих всеобщей истории» (8, 85). Зато он увлеченно описывает темперамент каждого из них (Шлецер – «как строгий всезрящий судия; его суждения резки, коротки и справедливы» (8, 86), Миллер – «спокойный, тихий, размышляющий» (8, 86), Гердер – глубокий и вдохновенный, как «брамин природы» (8, 88). Результат подобного сравнения предстает довольно неожиданным: складывая качества Шлецера, Миллера и Гердера в идеальный портрет историка, «который мог бы написать всеобщую историю», Гоголь полагает, что в этом коллективном портрете все равно не доставало бы главного качества – «драматического интереса всего творения», а потому «присоединяет» к нему «неодолимую увлекательность» Шиллера, «занимательность рассказа» Вальтера Скотта и «шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах» (8, 89).

В этом описании сборного облика историка Гоголь уподобляется собственной героине Агафье Тихоновне, рассуждавшей сходным образом о женихах: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича ...» (5, 37). Подобные сопоставления выявляют глубинную структуру гоголевского мышления: конструирование содержащегося в сознании идеала, невоплотимого никакой конкретной единичностью. Сама эта модель сознания вновь-таки обличает в Гоголе не-историка.

И.А. Виноградов, анализируя характер воздействия на творчество Гоголя «Истории государства российского» Н.М. Карамзина, говорит о раннем, состоявшемся еще в гимназические годы знакомстве писателя с этим фундаментальным трудом. При этом исследователь прослеживает особенности собственно гоголевского подхода к историческому материалу, отмечая, что «полемика Гоголя с историческими взглядами Карамзина касается и более общих, методологических вопросов <...>» [3, с. 96]. Остановимся на некоторых аспектах данной полемики.

Карамзин в предисловии к «Истории государства российского» возносит хвалу этой науке: «История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего» [4, Т. 1, с. IX]. Однако исследователь не сакрализирует и не поэтизирует свой предмет, утверждая, что историк обязан представлять читателю «единственно то, что сохранилось от веков в Летописях, в Архивах». Также не дело историка создавать нравоучительное повествование\*. Говоря о Мюллере, Карамзин вопрошает: «Хотел ли Мюллер, часто вставляя в рассказ нравственные *апофегмы*, уподобиться Тациту?» [4, Т. 1, с. IX]. И тут же утверждает чужеродность подобных вкраплений в историческое повествование: «... сии апофегмы бывают для основательных умов или полу-истинами, или весьма обыкновенными истинами, которые не имеют большой цены в Истории, где ищем действий и характеров» [4, Т. 1, с. XII].

В предисловии Карамзина нам видится скрытая полемика с Аристотелем, обосновывавшим в 5-ой главе «Поэтики» принцип отличия поэзии от истории: «<...> поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном. <...> историк и поэт <...> различаются тем, что первый гово-

---

\* Высочайшую оценку труду Н.М. Карамзина дал А.С. Пушкин. Изложенные в Предисловии принципы работы историка нашли одобрение и поддержку поэта: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике. Критика его состоит в ученом сличении преданий, в остроумном изыскании истины, в ясном и верном изображении событий. Нет ни единой эпохи, ни единого важного происшествия, которые не были бы удовлетворительно развиты Карамзиным. Где рассказ его не удовлетворителен, там недоставало ему источников: он их не заменял своевольными догадками. Нравственные его размышления, своею иноческою простотою, дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи. Он их употреблял как краски, но не полагал в них никакой существенной важности» [5, с. 94].

рит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться» [6, с. 67–68]. «Философичность» истории, по Карамзину, состоит не в вероятности, а в самой истине, не претендующей на славу и пользу: «Самая прекрасная выдуманная речь безобразит Историю, посвященную не славе Писателя, не удовольствию Читателей и даже не мудрости нравоучительной, но только истине, которая уже сама собою делается источником удовольствия и пользы. Как Естественная, так и Гражданская История не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть *могло*» [4, Т. 1, с. XII].

Собственно здесь, в понимании принципов исторического описания, кроется причина расхождения Гоголя с Карамзиным. Гоголь стремится узреть историю в предании, в песнях; летописи для него сухи и «черствы». Карамзин же требует деесписания, а не поэзии и красноречия: «...здравый вкус установил неизменные правила и навсегда отлучил Деесписание от Поэмы, от цветников красноречия, оставив в удел первому быть верным зеркалом минувшего...» [4, Т. 1, с. XII]. Гоголевское «зеркало» не то чтобы неверно, оно покрыто особенной амальгамой, не только отражающей минувшее, но и преломляющей его в настоящем и будущем. Не случайно зеркало из эпитафии к «Ревизору» отражает город, которого «нет во всей России», и который в то же время есть в душе каждого из нас как апокалиптический Град Божий, сходящий с небес на землю в конце времен. В подобное зеркало Гоголь рассматривал и историю своей «единственной, бедной» Украины. Именно в этом вопросе взгляды его кардинальным образом расходились с «Историей...» Карамзина. Внешнее отличие выразилось в датировке возникновения казачества. Гоголь в статье «Взгляд на составление Малороссии» определял появление казачества концом XIII – началом XIV, опираясь в своих выводах на сведения из хроники польского историка М. Стрыйковского, о которой Карамзин писал: «Сие повествование историка не весьма основательного едва ли утверждено на каких-нибудь современных или достоверных свидетельствах» [4, Т. 4, с. 129]. Однако более существенным представляется нам внутреннее различие Гоголя и Карамзина, касающееся методологических вопросов и связанное снова-таки с размышлениями Гоголя об украинской истории. Суть этих различий в том, что Гоголь, даже опираясь на данные науки, все же творит не историю, а миф собственной родины.

Мы полагаем, что мифотворчество Гоголя, наиболее ярко проявившееся в разработке украинской темы, отчетливо обозначает

сущность гоголевского историзма. Его внимание к «беспечности» и драматизму «забубенных веков» (именно так обозначено мифологическое в своей сущности время в «Наброске драмы из украинской истории», 1839 г.) вызвано не конкретно-исторической, а всеобще-исторической, вневременной по своей сути заинтересованностью. В этом выражается творческий универсализм Гоголя, писавшего в «Авторской исповеди»: «занятым моим стал не русский человек и Россия, но человек и душа человека вообще» (8, 445). Подобным образом в раннем творчестве Гоголь, изображая ведьм и русалок, Тараса Бульбу и Хому Брута, намеревается раскрыть те общечеловеческие глубины, которые не имеют ни национальной, ни исторической «прописки». Этим, должно быть, объясняется то исходное для логики нашей статьи признание Гоголя в отсутствии «влеченья к прошедшему» и сосредоточенности на современности (8, 449). Важно осознавать, что современность для Гоголя никогда не замкнута жизненной насущностью конкретного момента, но разомкнута в собственной провиденциальной перспективности. Так в письме «К близорукому приятелю» Гоголь гневно обличает мертвенность истории без Бога: «Что ссылаешься ты на историю? История для тебя мертва – и только закрытая книга. Без Бога не выведешь из нее великих выводов; выведешь одни только ничтожные и мелкие» (8, 347). Этот гоголевский постулат, возводящий историю не к факту, а к Богу, проявляя истоково-христианскую настроенность позднего Гоголя, обнажает так и не преодоленную им грань между историей и поэзией.

В. Зеньковский, размышляя о Гоголе как человеке, отмечал его личностную многогранность. По мнению исследователя, Гоголь с полным правом претендовал на звание ученого-историка: «знаний у него было достаточно». Но для этого «не было данных в складе души Гоголя» [7, с. 313]. Все это приводит нас к выводу о том, что неизбежное напряжение духовного искательства и предопределило собою специфику гоголевского поэтико-мифологического историзма.

### Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем : в 14 т. / Н.В. Гоголь. – М. ; Л., 1937–1952. В дальнейшем цитаты из текстов Н. В. Гоголя приводятся по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страницы.

2. Денисов В.Д. Наследие любомудров и раннее творчество Гоголя / В. Д. Денисов // Творчество Гоголя и русская общественная жизнь. Тринадцатые Гоголевские чтения : Сб. статей междунар. науч. конф., Москва. 31 марта – 3 апреля 2013 г. – Новосибирск, 2013. – С. 40–50.
3. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель : христианские основы мирозерцания / И.А. Виноградов. – М., 2000.
4. Карамзин Н.М. История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 1842–1844гг. : в 3 кн. / Н.М. Карамзин. – М., 1988.
5. Пушкин А.С. История русского народа : Сочинение Н. Полевого // Полн. собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин – Л., 1977–1979. – Т. 7. Критика и публицистика. – 1978. – С. 92–97.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М., 1957.
7. Зеньковский В. Н.В. Гоголь / В. Зеньковский // Гиппиус В. Гоголь ; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. – СПб., 1994. – С. 189–338.

### **Аннотация**

Статья посвящена исследованию специфики гоголевского историзма. На основе анализа исторических работ Гоголя актуализирована тенденция поэтизации истории. В статье сделан вывод о поэтико-мифологической природе гоголевского исторического нарратива.

### **Summary**

The article is devoted to study of Gogol's historicism peculiarity. Basing on analyses of historical works of Gogol the tendency towards poeticizing of history was actualized. There were also considered the aspects of Gogol's myth of Ukraine and features of Kiev as the world center. The conclusion is made that the nature of Gogol's historical narrative is poetical and mythological one.

**ИМЯ В СПИСКЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ И В ТЕКСТЕ  
ПЬЕСЫ («ВОСПИТАНИЦА» А.Н. ОСТРОВСКОГО)**

Поэтическая ономастика активно изучается в современной науке, помимо исследований, посвященных творчеству того или иного писателя или семантическому ореолу того или иного имени, существуют работы обобщающего характера, где выделяются основные типы онимов, существующих в художественном произведении, выделяются их функции. При этом исследователи подчеркивают, что в художественном произведении действуют свои закономерности. Пожалуй, главным отличием поэтонима является его включенность «в отношения и смысловые связи с текстом произведения и широким контекстом культуры. Он «бурлит» различными содержательными и интерпретативно-смысловыми возможностями и при этом способен накапливать и хранить информацию» [1, с. 86]. В то же время лингвистический комментарий должен учитываться литературоведами, поскольку художественное произведение отражает действительность, хотя и эстетически преобразованную.

Особенно важно учитывать лингвистические данные при анализе произведений, относящихся к реалистическому направлению, где всегда так или иначе писатели стремились соответствовать (или хотя бы не противоречить) реальной антропонимической норме. Имя персонажа в художественном произведении всегда выполняет не только идентифицирующую, но и в той или иной мере характеризующую функцию, поскольку в литературе нет имен «неговорящих». Однако семантика далеко не всегда легко выявляется читателем. По выражению, А.Б. Пеньковского, есть имена «кричащие», «говорящие» и «шепчущие» [2]. В последнем случае читатель должен приложить усилия, чтобы дешифровать тот или иной антропоним. В драме, по сравнению, с эпосом гораздо чаще встречаются семантически значимые имена, причем их семантика обычно обыгрывается писателем. И среди них гораздо больше «говорящих» и «кричащих», чем в эпосе. Это объясняется спецификой драмы как рода литературы. У драматурга намного меньше средств для раскрытия характеров героев, у зрителя в отличие от читателя нет возможности вернуться к тем или иным фрагментам текста. В то же



время в драме персонажи заранее известны зрителю / читателю из афиши, программки / списка действующих лиц. Благодаря этому у драматурга появляется возможность создать у зрителя / читателя нужную ему установку восприятия характеров героев, сюжета и прочее. По ходу пьесы эта установка может как подтвердиться, так и опровергнуться. Нередко список действующих лиц, по крайней мере в дочеховской драме, создается таким образом, что номинации персонажей раскрывают, конкретизируют семантический потенциал того или иного имени.

Островский всегда тщательно выбирал имена и фамилии своим персонажам, стремился обыграть их семантику. Фамилии часто образованы от диалектных слов. В этом проявляется ориентация драматурга на простого зрителя / читателя. Стоит отметить стремление Островского давать фамилии своим персонажам либо реально существующие, либо потенциально возможные. Пьеса «Воспитанница» интересна тем, что здесь впервые в творчестве драматурга появляется персонаж, носитель «азиатского» (восточного) начала, и, следовательно, фигурирует восточная фамилия *Уланбекова*. В списке действующих лиц указаны всего две фамилии, причем вторая *Неглигентов* звучит еще более экзотично для русского уха. Однако тенденция, характерная для всего предшествующего творчества, сохраняется и в этой пьесе. Фамилия *Уланбекова* – реальная, русифицированная монгольская или татарская фамилия, в целом, довольно распространенная в восточных районах России. Фамилия *Неглигентов* потенциально возможная, семинаристская.

Островский обыгрывает семантику обеих фамилий. О фамилии *Неглигентов* мы уже писали [3, с. 32–34], поэтому обратимся ко второй фамилии *Уланбекова*. *Улан* в переводе с тюркского (оглан / олан) означает *сын, юноша*, так назывались члены ханской семьи, не восходящие на престол. Помимо этого, в монгольском языке существует слово *улан* – *красный*, то есть героический, воинственный. Компонент *улан* часто встречается в топонимах (наиболее известные Улан-Удэ, Улан-Батор). Тюркское слово наверняка было известно Островскому, но имел ли он представление о монгольских языках, сложно сказать. Но доподлинно известно, что драматург внимательно прочитывал «Этнографические сборники», откуда можно было почерпнуть сведения о народах Сибири и Дальнего Востока. Во всяком случае в «Грозе», написанной в тот же год, что и «Воспитанница», упоминается Тяхта, маленький поселок на Ал-

тае недалеко от границы, куда отправляет Дикой Бориса (герой сам говорит, что едет «в Тяхту к китайцам»). Слово *бек* также тюркского происхождения, основное его значение – «властитель, господин», у тюркских народов также и титул земледельца. В списке действующих лиц отмечается, что Уланбекова владеет 2000 душ, вполне возможно это самая богатая помещица в губернии или, по крайней мере, одна из самых богатых. Это единственный случай во всем творчестве Островского, когда отмечается размер поместья героя. Таким образом, читателю / зрителю сразу дается «расшифровка» фамилии. Кроме того, *бек* часто является вторым компонентом сложного мужского имени: *Давлятбек, Шабданбек, Тагайбек, Аманбек, Элимбек, Байрамбек, Чоюнбек* и др. От имен могли образовываться фамилии, например: *Аманбеков, Шабданбеков, Элимбеков* и т.д. Итак, фамилия свидетельствует о татарском происхождении помещицы. В России существовала так называемая татарская аристократия, которая при Екатерине II получила возможность пользоваться всеми правами российского дворянства. Однако в обществе далеко не одинаково относились к русской и татарской аристократии. Кроме того, существовал стереотип, что среди азиатских народов гораздо чаще встречается тирания, причем она носит неприкрытый, жестокий характер.

Это все обыгрывается Островским при создании образа Уланбековой. Уже в номинациях, фигурирующих в списке действующих лиц, подчеркивается азиатское начало помещицы: «тип лица восточный, небольшие усы». Последняя деталь может иметь символическое значение: героиня ведет себя скорее как мужчина, чем как женщина. В своих поступках она руководствуется исключительно собственными желаниями, которые открыто выражает. В предшествующем творчестве Островского так себя вели мужчины: Большов («Свои люди – сочтемся!»), Гордей Торцов («Бедность не порок»), Брусков («В чужом пиру похмелье»). Показательно, что Кабаниха («Гроза») все-таки не просто приказывает, а всегда мотивирует свое поведение традиционными нормами морали. В отличие, например, от Дикого, она старается соблюсти хотя бы видимость приличий. Между образами Дикого и Уланбековой есть ряд очевидных сходств: оба не знают удержу в своих желаниях, гнева обоих боятся домашние, стараются в эти моменты не попадаться им на глаза.

Этой властной женщине фактически подчиняются все как в поместье, так и за его пределами. Желая показать свою власть, героиня

ня отдает своих воспитанниц за пьяниц приказных, и никто не может ее остановить. Потапыч, старый лакей барыни, так рассказывает об этом: «Уж очень все льстятся на наших воспитанниц, потому что барыня сейчас свою протекцию оказывают. Теперь, которых отдали за приказных, так уж мужьям-то жить хорошо; потому, если его выгнать хотят из суда или и вовсе выгнали, он сейчас к барыне к нашей с жалобой, и они уж за него горой, даже самого губернатора беспокоят. И уж этот приказный в те поры может и пьянствовать, и все; и уж никого не боится; только разве когда сами поругают или уж проворуется очень...». Очевидно, что никто не решается противоречить Уланбековой, и губернатор не решается отказать ей в просьбе. Она фактически олицетворяет неограниченную, ханскую власть. Стремление Уланбековой выдавать своих воспитанниц замуж за таких женихов может объясняться несколькими причинами, но одна из них, несомненно – стремление найти очередного человека, который ей будет всем обязан, над которым она всегда будет чувствовать свою власть.

Как и всегда в пьесах Островского, в «Воспитаннице» учитывается и круг ассоциаций, возникающих у широкого зрителя. Вряд ли драматург рассчитывал, что зритель / читатель знаком с татарским словом *улан*, хотя это значение и указано в словаре В.И. Даля – «ханский чиновник в татарщину» [4, с. 487]. Но другое значение слова явно было известно зрителю / читателю: «конный воин, в обтяжной одежде особого покроя, с копьём, на котором значок, флюгарка». Уланбекова, действительно, напоминает солдафона в юбке: раздражается по любому поводу, грубо разговаривает со всеми, даже мысли не допускает, что кто-то может ей не подчиниться. Вряд ли случайно, что Уланбекова мечтала о военной карьере для своего сына. Известие, что он по здоровью не может быть принят на военную службу, очень опечалило ее, ведь военная служба, по ее мнению, – знак принадлежности к дворянскому сословию. Особенно она выделяет кавалерию, в которой «все чины благородны» (ведь уланы, о которых напоминает фамилия героини, один из родов кавалерии).

Уланбекова – единственный персонаж в творчестве Островского благородного происхождения, имя которой остается неизвестным зрителю / читателю. В списке действующих лиц фигурирует только фамилия. Это ярчайший контраст со всем творчеством драматурга, особенно с предшествующим, где явно прослеживалась тенденция

давать героям трехчленные антропонимы, причем это распространялось и на богатых и на бедных персонажей (см., напр., «В чужом пиру похмелье»). У героев, находящихся в зависимом положении, могла не указываться фамилия или вообще использоваться только имя (в первую очередь это касается слуг). В «Воспитаннице», наоборот, впервые в творчестве Островского (если не считать народную драму «Не так живи, как хочется») ни у одного персонажа нет трехчленного антропонима.

Уланбекова лишена имени, во-первых, потому что так драматург хотел подчеркнуть крайнюю степень ограниченности ее духовного мира, отсутствие личностного начала: ее характер полностью исчерпывается фамилией, то есть родовым началом. Заметим, что Леонид в будущем, скорее всего, станет таким, как мать: ведь уже сейчас он мечтает о том, как его будут все бояться, когда он станет «виц-губернатором или предводителем». Отсутствие имени также прием, позволяющий снизить образ героини, подчеркнуть ее сомнительное происхождение. Ведь представители татарской аристократии за редким исключением всегда воспринимались в России как люди второго сорта.

В пьесе есть еще один персонаж, лишенный имени, – Неглигентов, за которого Уланбекова выдает замуж Надю (все остальные персонажи названы по именам, а пожилые по отчеству). Таким образом, персонажи, положение которых в обществе несопоставимо, неожиданно составляют своего рода пару. Оба они глупы и необразованны, оба хотели бы занимать высокое положение, оба ценят богатство, лишены морально-нравственных ориентиров. Сходство персонажей можно заметить и на визуальном уровне. «Воспитанница» – единственная пьеса Островского, где указывается цвет одежды у многих персонажей. Неглигентов грязен, Уланбекова одета в черное (видимо, знак траура по мужу). На Василисе Перегриновне желтая шаль, на Лизе светлое платье, Надя одета как барышня, то есть явно не в черное. Таким образом, Уланбекова и Неглигентов – два темных «пятна» на сцене как в прямом, так и в переносном смысле.

Обращаясь к Уланбековой, герои никогда не называют ее по имени. Островский использует систему номинаций: для Василисы Перегриновны Уланбекова *благодетельница* (39 раз), для всех остальных *барыня* (всего 25 раз), иногда используется обращение *сударыня* (11 раз). Надя тоже называет Уланбекову *барыней*, но только

дважды, то есть она предпочитает разговаривать с помещицей, никак не обращаясь. Девушка, очевидно, сравнивает Уланбекову с прежней барыней, с которой ей весело жилось в Петербурге и Москве. Ее она называет *барыней* 4 раза в трех репликах. Таким образом, Уланбекова – олицетворение власти, образ, лишенный человеческого, личностного начала. Вряд ли случайно, что обращение *сударыня* появляется в конце пьесы (в начале только *барыня*), когда уже у зрителя / читателя сложился образ Уланбековой. Леонид называет героиню *матушкой*. В середине XIX века в дворянской среде такое обращение имеет оттенок простонародности, нейтральным считается *тата*. В устах Леонида такое обращение особенно показательно, ведь он учится в Петербурге, но, видимо, это никак не влияет на его речь и манеры.

Сын Уланбековой носит имя Леонид (греч. «потомок льва, подобный льву») [6, с. 74], которое может считаться символическим, ведь лев – царь зверей. Имя соотносится с компонентом – *улан* в фамилии Уланбекова. Так Островский подчеркивает властное начало в характере героя. Ведь он один решается противоречить матери, и вначале ему даже удается защитить Надю и насолить Василисе Перегриновне. Однако в критический момент Леонид предпочитает не вмешиваться в ситуацию, бросая Надю на произвол судьбы, хотя только что клялся ей в любви. При этом в списке действующих лиц Островский отмечает, что он «немного похож на мать», к тому же «учится в Петербурге», то есть если мать воплощает азиатское начало, то он – европейское. Но в действительности, принципиальной разницы нет между ними, что становится ясно по ходу пьесы. Имя содержит намек на звериное начало в характере персонажа: Леонид живет инстинктами, что ярко проявляется в его взаимоотношениях с девушками, в действительности ему все равно, за кем ухаживать, он легко расстается с Надей, скорее всего, больше никогда о ней не вспомнит.

Леонид в пьесе ни разу не назван ни по фамилии, ни по имени, отчество его остается неизвестным. Как и у Уланбековой, имя заменяет система номинаций: *барин, сударь, голубчик, батюшка, мой друг*. Номинация *барин* самая нейтральная, звучит в устах почти всех персонажей. Особенно значимо отсутствие имени в устах Нади: он для нее остается *барин*ом. Она не испытывает никаких чувств к Леониду: он для нее соломинка, единственный шанс на спасение от ненавистного брака с Неглигентовым. Оставшись на-

едине с Леонидом, она называет его *голубчиком*. Надя понимает, что жизнь ее будет загублена, счастья ей никогда не увидеть, никому не сказать нежных слов, а потребность в этом есть у нее. Если она не скажет этого Леониду, то уже больше никому. Таким образом, Надя произносит слово *голубчик* не столько для Леонида, сколько для себя. На его месте мог оказаться любой. Слово употреблено 4 раза и только 1 раз – самостоятельно, во всех остальных случаях в паре со словом *барин*, то есть отношения между героями выстраиваются по модели барин / служанка. Этим может объясняться и то, что она ни разу в течение этой сцены не назвала его по имени, тогда как Леонид назвал ее *Надей* (6 раз), *Наденькой* (3 раза). Обращение *батьюшка* звучит 1 раз, когда Гавриловна благодарит Леонида за то, что он защитил их от гнева матери, то есть эта номинация ситуативно обусловлена.

Потапыч, в отличие от всех остальных, Леонида называет *барин* только 3 раза, он для него просто *сударь* (16 раз). Причем во всех случаях, когда Потапыч использует номинацию *барин*, подчеркивается благородное происхождение Леонида, иная номинация была бы неуместна. Видимо, Потапыч чувствует, что Леонид все-таки подчиняется матери, поэтому пока еще не заслуживает того уважения, какое испытывает к своей барыне.

Уланбекова обращается к сыну *мой друг*. С одной стороны, это типичное нейтральное обращение в дворянской среде (оно звучит и в речах бывшей помещицы Василисы Перегриновны, но обращено к слугам; так Островский подчеркивает, что она оказалась на одном уровне с ними), с другой – в устах матери оно может быть знаком холодности в отношениях с сыном.

Если Уланбекова лишена имени, то Василиса *Перегриновна* – фамилии. Так в творчестве Островского часто обозначаются персонажи, потерявшие свой некогда высокий социальный статус, в том числе и разорившиеся дворяне, как и героиня данной пьесы, которой ничего не остается, как идти в приживалки к Уланбековой. Однако Василиса Перегриновна сохранила барские замашки. Она пресмыкается перед Уланбековой, но вспоминает, как раньше наслаждалась властью.

Имя и отчество героини семантически значимы: Василиса (от греч. «царица» [6, 79]) Перегриновна («странница» [6, 225]), то есть перед нами властная женщина, вынужденная жить в чужом доме, в любой момент ее могут выгнать. Положение героини усугубляется

тем, что она девица, при этом невероятно некрасивая, нездоровая, что отмечено уже в списке действующих лиц «волос мало», «страдает зубами, «желтая шаль около самого горла заколото булавкой» (постоянно простужается?). Учитывая интерес Островского к фольклору, можно предположить, что героиня своего рода анти-Василиса. Сказочную Василису обычно называют «прекрасной» или «премудрой», она всегда завидная невеста, с добрым, но твердым характером. Снижению образа способствует и комичное отчество. Вряд ли случайно, что за Василисой Перегриновной в списке действующих лиц следует *Потапыч*, отчество персонажа вполне может отсылать к сказочному медведю *Михайлу Потапычу*, тем более, что сам лакей старый, важный. Образ медведя в сказках многогранен, но одна из его ипостасей – грубая сила, в некоторых сказках его называют *всем пригнетыми* или *всех давши*. Потапыч, не задумываясь, поднимает руку на Надю, когда ему кажется, что это понравится Уланбековой.

Отталкивающее впечатление, которое производит Василиса Перегриновна поддерживается и на фонетическом уровне: здесь явно прослеживается ассонанс на *и* *ВасИлИса ПЕ(И)рЕ(И)грИновна*, что придает имени пронзительное звучание. Хотя имя звучит в пьесе всего трижды, оно, скорее всего, запомнится зрителю, поскольку ритмически организовано: имени и отчестве ударным является третий слог. Вообще звук *и* часто оказывается ударным в именах персонажей, их больше половины: *Гавриловна*, *Гриша*, *Лиза*, что, возможно, способствует нагнетанию напряженной атмосферы в пьесе.

В то же время наличие отчества указывает на особый статус Василисы Перегриновны в доме Уланбековой: в конечном счете она настояла на своем, отомстила и Леониду, и Наде. Неслучайно Василису Перегриновну боятся почти так же, как и Уланбекову.

В пьесе учитывается социально-знаковая функция имени, которая проявляется в первую очередь в употреблении полной или сокращенной формы имени. *Леонид*, *Василиса Перегриновна* названы полными именами, это знак их принадлежности к дворянскому сословию; *Надя*, *Лиза*, *Гриша* – сокращенными, так подчеркнута их полная зависимость от воли господ; *Гавриловна*, *Потапыч* – по отчеству, так как они пожилые слуги.

Имя *Надя* можно считать символическим: героиня надеется, что ей удастся устроить свою жизнь, выйти замуж за благородного человека, стать счастливой. Она уверена, что Уланбекова любит ее.

Первый раз полная форма имени звучит, когда появляется надежда, что Наде удастся избежать брака с Неглигентовым: «Уланбекова. Лиза! поди скажи Надежде, чтоб она не плакала, что я прогнала ее жениха». Но мечтам героини не суждено исполниться. И именно в тот момент, когда героиня осознает всю иллюзорность своих надежд, снова звучит полная форма имени (5 раз) как бы в насмешку над героиней (разумеется, полная форма имени может рассматриваться и как ситуативно обусловленная, это в целом официальные ситуации общения, хотя и не единственные в пьесе). Судьба Нади, видимо, будет трагичной, неслучайно она говорит в отчаянии: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!», то есть Надя повторит судьбу бедной Лизы Карамзина, с которой в русском сознании прочно связывались образы самоубийства, пруда.

Лизин пруд, как замечает Топоров был любимым местом прогулок москвичей вплоть до начала XX века [5, с. 103–111]. Представляется, что имя *Надя*, *Надежда* может содержать аллюзию на *Лизу* Карамзина, которая, провожая Эраста на войну, надеялась, что возлюбленный останется в живых и вернется к ней (слова с корнем *наде-* появляются только в этом эпизоде, предшествующим страшной развязке). Надежды Лизы, как и надежды героини Островского, оказались иллюзиями.

В этой связи кажется неслучайным имя служанки *Лиза*, которое, с одной стороны, поддерживает связь с повестью Карамзина, а с другой – намекает на героиню пьесы Грибоедова «Горе от ума». Обе героини – служанки, обе оказываются в одной ситуации: помогают госпоже устроить свидание с возлюбленным ночью, караулят. Но если грибоедовской Лизе удастся фактически прогнать Фамусова, что помогло сохранить свидание Софьи и Молчалина в тайне, то Лизе Островского не удастся остановить Василису Перегриновну. Любопытно, что с обеими Лизами заигрывали господа: Фамусов и Леонид соответственно.

Итак, антропонимы в пьесе «Воспитанница» выполняют несколько функций. Во-первых, намекают на черты характера их носителей. Островский чаще ориентируется на этимологию имени, но если имя или его компонент вызывают стойкую ассоциацию у русского человека, драматург в большей степени учитывает ее. В то же время все имена, а также их формы соответствуют реальной антропонимической норме. В пьесе обыгрывается социально-знаковая функция имени. С одной стороны, форма имени и тип антропонима



указывают на положение персонажа в обществе. Но на этом фоне выделяются Уланбекова и Леонид, имеющие одночленный антропоним, тогда как у Василисы Перегриновны он двучленный. Видимо, таким образом Островский хотел, с одной стороны, намекнуть на сомнительное происхождение этой семьи, а с другой – подчеркнуть, что оба героя олицетворяют власть, которая безлика по своей природе, не случайно имена фигурируют только в списке действующих лиц, в самой пьесе используется система номинаций для обозначения каждого персонажа. В некоторых случаях имя персонажа может отсылать к литературной традиции, причем как прямо (Лиза), так и косвенно (Надя).

### Цитированная литература

1. Калинин В.М. От литературной ономастики к поэтонимологии / В.М. Калинин // Λογος ονομαστικῆ (Ономастичні науки). – 2006. – № 1. – С. 81–88.
2. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы XIX века в лингвистическом освещении / А.Б. Пеньковский. – М., 2003.
3. Исакова И.Н. Латинский след в фамилиях персонажей А.Н. Островского / И.Н. Исакова // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия : Литературоведение. Журналистика. – 2014. – № 4. – С. 30-37.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. – СПб., 1996. – Т. 4.
5. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтени / В.Н. Топоров. – М., 1995.
6. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен / Н.А. Петровский. – М., 2005.

### Аннотация

Выбор имен и фамилий для своих героев А.Н. Островский («Воспитанница») связан со стремлением сделать их семантически значимыми и понятными для широкой аудитории. Имена были соотнесены с общеупотребительными словами. Наиболее значимый антропоним Уланбекова намекает на властный характер жестокой героини. Героиня лишена имени и отчества, что подчеркивает от-

существование личностного начала. Список действующих лиц создает у читателя / зрителя нужную автору установку восприятия.

### **Summary**

Choosing the names and surnames for their characters A.N. Ostrovsky ("Pupil") sought to make their semantically significant, and their were to be clear by a wide audience. Names were correlated with similar-sounding common words. The most meaningful anthroponym Ulanbekova underlining overbearing brutal character of the heroine. Name and patronymic are missing – character devoid of individual, personal principle. The list of character forms reader's / spectator's keynote of perception.

**ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ПОВЕСТИ  
Н.С. ЛЕСКОВА «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»**

Н.С. Лесков, наряду с Ф.М. Достоевским, принадлежит к самым «литературным» авторам 19-ого века. Для его произведений характерны «обнажение» межтекстовых связей» [3, с. 227], широкое использование прямого и скрытого цитирования (развернутые и «точечные» цитаты), активное функционирование «чужого текста». Источники, к которым обращается Лесков, очень разнородны и разнообразны. Это Священное Писание, жития, апокрифы, фольклор, древнерусская литература, русская и мировая классика, философские труды, публицистика. Системный анализ поэтики Лескова сегодня невозможен без учета интертекстуальной природы его произведений, поскольку это напрямую связано с существеннейшими сторонами художественного мышления писателя. Я имею в виду те качества, на которые в свое время очень точно указывал Д.С. Лихачев, – стремление к «сокрытию личности автора» и «стыдливость формы» [1, с. 13], желание представить созданное как бы и вовсе не литературой, тем, что литературой будто бы и не является. А отсылки к «чужим текстам» в произведениях писателя можно воспринимать как своеобразный знак «присутствия» «настоящей» литературы.

Обратимся к одному из наиболее показательных произведений художника – повести «Леди Макбет Мценского уезда». Эта повесть 1865 года относится к первому этапу его художественного творчества. Тем поучительнее опыт писателя, уже самим заголовком акцентирующего здесь свою «интертекстуальную» интенцию и задающего соответствующее читательское восприятие.

Известно, что в качестве исходного материала Лесков использовал мценские впечатления, в частности, воспоминание детства о том, как «соседу старику, который «зажился» за семьдесят годов и пошел в летний день отдохнуть под куст черной смородины, нетерпеливая невестка влила в ухо кипящий сургуч...» [2, с. 495–496]. Документальность или, точнее, достоверность рассказанной истории автор постарался подчеркнуть как указанием места, так и жанровой номинацией – «очерк». В реальности произведение, конечно

же, перерастает рамки указанного в подзаголовке жанра, развертывается в подлинную повесть жизни. Вместе с тем жанровой номинацией еще и оговаривается повествовательная манера, будто изначально не претендующая на какие-либо обобщения, предполагающая «небрежение» художественным языком, художественным образом. Сделан акцент на бытовой стороне жизни купеческой среды. Рассказ повествователя включает просторечные выражения и формы, несет на себе отпечаток речи человека, близкого тому миру, о котором рассказывает, знающего его изнутри во всех повседневных подробностях и, безусловно, далекого от литературной среды. Конечно, это все «качества» «коварной манеры» писателя, элементы его литературной игры с читателем.

Однако вернемся к «чужому тексту» и «чужому слову». Любопытно то, что в одном произведении, как будто и не имеющем прямого отношения к художественной литературе, автор сводит в диалоге два шедевра мировой и отечественной драматургии – шекспировский «Макбет» и «Грозу» А.Н. Островского. Как это возможно? Своеобразную подсказку дает трагедия Шекспира, которая (в переводе Ю. Корнеева) начинается следующим образом: «Пустошь. Гроза. Входят три ведьмы. Первая ведьма: *«Когда при молниях, под гром / Мы в дождь сойдемся вновь втроем?»* Первая ведьма: *«Кот мяукнул. – Нам пора!»* Все ведьмы (вместе): *«Жаба укнула. – Летим! Грань меж добром и злом, сотрись». Сквозь пар гнилой помчимся ввысь».* (Исчезают.)» [7, с. 548–549].

Гроза – постоянный атрибут фона происходящих в пьесе страшных и трагических событий. Грозу автор связывает с ведьминскими плясками, в которые втянуты герои и которые символизируют наступление темной силы на человеческий мир. Как считают исследователи, в пьесе отразилась шекспировская демонология [7, с. 666]. Любопытно, что здесь упомянут *кот* как знак этой темной силы, как обязательная составляющая представления о ведьме в культуре. В повести Лескова именно кошачья тема, которая последовательно проведена через весь текст, призвана не только акцентировать физиологический аспект отношений героев, но и подчеркнуть реальное присутствие демонического в человеческом мире и его разрушительное влияние на души людей: «<...> вдруг словно демоны с цепи сорвались, и разом осели ее прежние мысли о том, сколько зла причиняет ей этот мальчик и как бы хорошо было, если бы его не было» [2, с. 273]. Коты при этом не только герои снов-

наваждений Катерины Измайловой. Чтобы читатель не заблуждался относительно рассказанного, автор даже самую поэтичную сцену повести – сцену свидания при луне на фоне цветущих яблонь – завершает подчеркнуто натуралистически – упоминанием о кошачьей свадьбе: «С кухонной крыши раздался пронзительный кошачий дуэт; потом слышались плевков, сердитое фырканье, и вслед за тем два или три кота, оборвавшись, с шумом покатались по приставленному к крыше пуку теса» [2, с. 262]. В шекспировском прологе манифестируется и главная тема характера и поведения героев – «грань меж добром и злом, сотрись». Утраченная (а, возможно, отсутствовавшая) способность различать добро и зло превращает лесковскую Катерину в жестокую преступницу, которая, подобно героине Шекспира, становится инициатором и организатором страшных деяний. Ведя эту тему, Лесков в ряде случаев прямо отсылает нас к шекспировскому тексту. Так, герой Шекспира не может закончить молитву: «Что не дало мне вымолвить «аминь»? Молитвы я алкал, но комом в горле «Аминь» застрял» [7, с. 573]. Сравните: «Катерина Львовна хочет припомнить молитву и шевелит губами, а губы ее шепчут: «как мы с тобой погуливали, осенние долгие ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали» [2, с. 289]. В том и другом случае так акцентируется именно ценностный аспект – отпадение от Бога. Напоминает нам о Шекспире и введенный Лесковым мотив властолюбия, честолюбия и сребролюбия («Ну вот ты теперь и купец», – сказала она, положив Сергею на плечи свои белые руки» [2, с. 269].

Вместе с тем повесть Лескова все же не о стремлении к власти и честолюбию, а о преступной любовной страсти. И здесь читатель попадает в поле другого текста – драмы А.Н. Островского. Неоднократно отмечалось сюжетное и персонажное сходство произведений Лескова и Островского. В самом деле, очевидна отсылка автора к своему предшественнику. Она проявляется, в том числе, и в прямых текстовых переключках, которые связывают произведения двух художников. У Лескова в первой же главе обнаруживаем своего рода концентрацию «чужого текста» – подчеркнутое «присутствие» текста Островского: «*Бездетность* (здесь и далее курсив мой – Н.П.) эта очень много огорчала Зиновия Борисыча, и не то что одного Зиновия Борисыча, а и старика Бориса Тимофеича, да даже и самое Катерину Львовну это очень печалило. Раз, что *скука* непомерная в запертом купеческом терему с высоким забором и спущенными

цепными собаками не раз наводила на молодую купчиху тоску, доходящую до одури, и она рада бы, бог весть как рада бы она была понычаться с деточкой <...>. При всем довольстве и добре житье Катерины Львовны в свекровом доме было самое скучное. В гости она езжала мало, да и то если и поедет она с мужем по своему купечеству, так тоже не на радость. Народ все строгий: наблюдают, как она сядет, да как пройдет, как встанет; а у Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку прохожего молодца подсолнечною лузгою; а тут все иначе. Встанут свекор с мужем ранехонько, напьются в шесть часов утра чаю, да и по своим делам, а она одна слоняет слоны из комнаты в комнату. Везде чисто, везде тихо и пусто, лампы сияют перед образами, а нигде по дому ни звука живого, ни голоса человеческого <...> опять та же скука русская, скука купеческого дома, от которой весело, говорят, даже удавиться. Читать Катерина Львовна была не охотница, да и книг к тому же, окромя Киевского патерика, в доме их не было» [2, с. 248].

Как тут не вспомнить монологи из «Грозы»: «Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю. Знаешь, как я жила в девушках?... Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полью [4, с. 235–236]; Такая уж я зародилась горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять! [4, с. 242]; Ну, теперь тишина у нас в доме воцарится. Ах, какая скука! Хоть бы дети чьи-нибудь! Эко горе! Деток-то у меня нет: все бы я и сидела с ними да забавляла их. Люблю очень с детьми разговаривать – ангелы ведь это» [4, с. 250].

При этом цитаты из реплик героини Островского в лесковском тексте практически полностью «уходят» в зону повествователя. И это закономерно, ведь «читать Катерина Львовна была не охотница», где уж ей знать о своей предшественнице. Очевидно, что Лесков во много раз усиливает мотив скуки жизни в купеческой среде. Этот мотив становится почти по-модернистски навязчивым: в не-

большом фрагменте слова «скука», «скучный» повторяются 7 (!) раз, подчеркнутые контекстом тоски, отсутствия живых голосов и проч. Слово повествователя становится основным способом организации интертекстуального диалога и средством «переписывания» прецедентного текста. Так, многие реплики героев, особенно Катерины, читаются в речи повествователя. В «Грозе» Катерина признается: «В первую же ночь я ушла из дому... И все-то десять ночей я гуляла <...> с Борисом Григорьевичем» [4, с. 274]. У Лескова: «Зиновий Борисыч еще неделю не бывал домой, и всю эту неделю жена его, что ночь, до самого бела света гуляла с Сергеем» [4, с. 254]. Кулигин: «Очень хорошо, сударь, гулять теперь. Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...» [4, с. 256]. У Лескова: «В воздухе стояло тихо; только легонький теплый ветерочек <...> разносил тонкий аромат цветущих трав и деревьев» [2, с. 258]. И дальше у Островского ключевая сцена свидания: ремарка: «Ночь. Овраг, покрытый кустами; наверху забор сада Кабановых и калитка; сверху тропинка», затем вступает Кудряш: «Да со скуки песенку споем. (Поет)» [4, с. 258]. У Лескова: «Золотая ночь! Тишина... Далеко за оврагом, позади сада кто-то завел звучную песню; под забором в густом черемушнике щелкнул и громко заколотил соловей...» [2, с. 258–259]. Вместе с тем совпадают и некоторые реплики героинь: «(с испугом, не подымая глаз) «Не трогай, не трогай меня <...> «Зачем ты пришел? Зачем ты пришел, погубитель мой?» [4, с. 262]; «Ты чего? Чего? Чего ты пришел ко мне? Я за окно брошусь», – говорила Катерина Львовна, чувствуя себя под несносною властью неопишуемого страха» [2, с. 252].

Другими словами, можно говорить не только о типологическом сходстве сюжетов. Речь идет о прямой отсылке к предшественнику-драматургу. Читатель должен «узнать», но прочесть при этом совершенно другое. Лесков «переписывает», если воспользоваться выражением Ю.М. Лотмана, и характер главной героини, и сюжет ее жизни. Имена – сфера авторской компетенции, и следует отметить не столько идентичность имен главных героинь, сколько игру их отчествами: Петровна – Львовна. В первом подчеркивается неизблемость ценностных ориентиров, во втором – хищническое начало характера. Эта тема получает завершение в финале сравнением Катерины Львовны с «сильной щукой». При «переписывании» важны детали: Катерина Островского на свидании «тихо сходит по тропинке, покрытая *большим белым платком*, потупив глаза в зем-

лю. Молчание» – (трагическая ремарка, в которой символически запечатлено все, что случится с героиней) [4, с. 261]. У Лескова: «Катерина Львовна медленно, словно разбитая, приподнимаясь с ковра, и как лежала в одной рубашке да *белых юбках*, так и пошла по тихому, до *мертвенности тихому* купеческому двору» [2, с. 262]. Сходство и узнаваемость оборачиваются контрастом, ярко очерчивающим позицию каждого художника. Обе героини совершают самоубийство, обе – в «бредовом» состоянии сознания, и место самоубийства совпадает (обе кинулись в Волгу). Однако Катерина Островского уходит из жизни как трагическая героиня, потрясенная сначала переживанием совершенного греха, несущая в себе, как и подобает трагическому герою, чувство собственной вины за происшедшее, а потом, в финале, открывшая невозможность жить дальше (напрашивается сравнение с героиней повести «Кроткая»). Катерина Львовна – не раскаялась в содеянном, она идет на самоубийство-убийство, раздавленная изменой и желанием отомстить.

Самое страшное ее преступление – убийство мальчика Феда. Он при этом читает житие своего ангела святого Феодора Стратилата – так заострена тема мученической смерти и верности христианским идеалам. Святой был распят язычниками, снят ангелом со креста и исцелен, многие язычники после этого воскрешения перешли в христианство. Затем он добровольно принял смерть. Преклонил голову под меч. Федя в повести Лескова разбивает лед – аллюзия на житийный сюжет, известно, что Ф. Стратилат разбил золотых идолов и кусочки отдал бедным [6, с. 95–96]. Убивая мальчика, Сергей схватил его за руки и за ноги – в этом очевидна аллюзия на распятие (символ мученической смерти Христа). Так подчеркивается религиозное бесчувствие героев. Более того, убийство отрока совершено в церковный праздник – Введение во Храм Пресвятой Богородицы, что является знаковым событием повести. Это особый праздник для христиан. Он связан с приведением Пресвятой Богородицы Ее родителями в Иерусалимский храм для посвящения Богу. Праздником отмечена исключительная роль Марии в судьбе человечества. Наиболее полное богословское толкование этого События христианской истории дано у Григория Паламы в его слове «На Введение во храм Пресвятой Богородицы». В нем святитель рассказывает историю праздника и в заключение объясняет причину Ее введения в Святая Святых Иерусалимского храма: «<...> почему *Избранная с начала века среди избранных оказалась Святою из*



*святых. Имевшая Своё тело чище самих очищенных добродетелью духов, так что оно могло принять Само Ипостасное Слово Пребывающего Отца, – Приснодева Мария, как Сокровище Божие, по достоянию ныне помещена была во Святое святых, чтобы в надлежащее время, как и было, послужить к обогащению и к премирному украшению» [5].*

Сюжеты христианской истории, символически соединившие Мать и Сына, великомучеников, тему преступления и Божественной чистоты («тело чище самих очищенных добродетелью духов») становятся своеобразными подтекстом и критерием оценки страшных поступков героев. Они позволяют автору, избегая дидактизма и тенденциозности, расставить точные и жесткие ценностные акценты, не оставляя читателю никаких иллюзий. Лесков показывает героев, «переступивших черту» с каким-то полным (уже за пределами человеческой природы) нравственным бесчувствием и безразличием. Они для автора – «по ту сторону добра и зла», погубившие свои души. Не случайно лейтмотивной деталью их облика становятся «мертвая бледность», «бледность». И хотя по масштабу характеры Катерины Львовны и Сергея несоизмеримы (в этом, кстати, тоже сходство с драмой Островского), автор, как мне кажется, не только Сергею отказывает в способности любить (исходя из его личностных качеств – примитивности, ординарности). Он лишает всякой поэзии и страсть героини, разоблачая ее страшную силу, страшную – в своей одержимости и безнравственности. Перед нами одержимость темной страстью. Известное суждение, которое обычно трактуется «в пользу» Измайловой: «Они равны!.. подвластная первому случаю Фиона и совершающая драму любви Катерина Львовна» [2, с. 286] – прочитывается в подобном контексте – во многом иначе, с горькой иронией.

Закономерно поэтому, что функцию «завершающей смысловой интенции текста» выполняет неточная цитата из Ветхого Завета: «Ветер то стонет, то злится, то воеет и ревет. В этих адских, душу раздирающих звуках, которые довершают весь ужас картины, звучат советы жены библейского Иова: «Прокляни день твоего рождения и умри» [2, с. 287]. Определенность и жесткость цитаты как подведение итога. При этом подчеркивается именно однозначность итога такой жизни.

Таким образом, на примере «Леди Макбет Мценского уезда» мы видим, как Лесков экспериментирует с чужими текстами. Сведя

в повести, именуемой «очерком», две трагедии, он как будто отделил настоящую реальность от литературы, нисколько не умалив при этом значение последней. Трансформировав драматургическую структуру в повествовательную, художник средствами самой формы блистательно продемонстрировал, что русская жизнь, взятая в ее повседневном, бытовом течении, изобилует страшными драмами и загадками. Прибегая к «чужому тексту», играя на сходстве-контрасте, Лесков заострил свое видение характеров и проблемы. Диалог с предшественниками явился для художника основной и стилизованных преобразований. Сам характер обращения с чужим словом, на мой взгляд, предвосхищает многие открытия модернизма и постмодернизма. Не случайно Лесков становится таким читаемым на рубеже 19–20 веков.

### Цитированная литература

1. Лихачев Д.С. Особенности поэтики произведений Н.С. Лескова / Д.С. Лихачев // В мире Н.С. Лескова : сб. статей. – М., 1983. – С. 12–21.
2. Лесков Н.С. Леди Макбет Мценского уезда / Н.С. Лесков // Собр. соч. : в 12 т. – М., 1989. – Т. 5.
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2003.
4. Островский А.Н. Гроза // Собр. соч. : в 10 т. / А.Н. Островский. – М., 1959. – Т. 2.
5. Палама Г. Слово на Введение во храм Пресвятой Богородицы / Г. Палама. – Режим доступа : [titel\\_grigorij\\_palama.\\_slovo\\_na\\_vvedenie\\_vo\\_xram\\_presvyatoj\\_bog\\_orodiczyi.html](http://titel_grigorij_palama._slovo_na_vvedenie_vo_xram_presvyatoj_bog_orodiczyi.html)
6. Филарет Преосв. Жития святых / Преосв. Филарет. – М., 2008.
7. Шекспир В. Макбет / пер. с англ. Ю. Корнеева // Комедии. Хроники. Трагедии : в 2 т. / В. Шекспир. – М., 1989. – Т. 2.

### Аннотация

В статье исследуется интертекстуальный компонент повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Показано, что автор сознательно направляет читателя к двум мировым шедеврам «Макбету» Шекспира и «Грозе» Островского. Прибегая к «чужому» тек-

сту, художник обратил свое внимание прежде всего на персонажей и сюжет. Интертекстуальность становится также основой преобразования стиля. Преобразуя драматическую структуру в повествование, Н.С. Лесков показал, что русская жизнь в её повседневном проявлении полна страшных драм и загадок.

### **Summary**

The article investigates the intertextual component of N.S. Leskov's novel "Lady Macbeth of the Mtsensk District". It is shown that the author consciously directs the reader to the two world-class masterpieces Shakespeare's "Macbeth" and Ostrovsky's "The Storm". Resorting to "alien text", the artist drew his vision of the characters and the plot. Intertextuality also has become the basis of the style transformations. Transforming the dramatic structure of the narrative, N.S. Leskov by means of the forms showed that Russian life in its everyday manifestation is full of terrible dramas and mysteries.

**ПРИЕМЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНО-  
КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО  
(СТАТЬЯ «СУВОРИН И ЧЕХОВ»)**

Проблема мифологизма творческого мышления Мережковского довольно широко озвучена и по большей части воспринимается как очевидность. Однако, как и всякую проблему, ее следует анализировать, причем необходима оговорка относительно того, что мифологизм, как и символизм, не воплощается системно в текстах – художественных, философских, литературно-критических, но является особым аспектом интеллектуально-творческой индивидуальности Мережковского.

Основопологающей категорией его культурологии и эстетики является феноменологическая категория сознания. Поэтому личность писателя всегда интересует критика особо, при том, что писательский талант понимается как некая данность, абсолютно имманентная субстанция, чистое сознание, прямо направленное на мир, что означает, что феномен искусства и феномен писательской личности есть тайна, открывающаяся другому сознанию: целостность открывается целостно другой целостности. Это путь свободного мифотворческого интерпретаторства, когда аналитика и объективность уступают место интуиции, субъективному ощущению и чувству, воображению, насыщенному культурной памятью. В феноменологической ситуации мир не познается, но переживается как онтологическая целостность, как бытие.

Однако тайна не открывается как истина навсегда, что, собственно, и доказывают все работы Мережковского о русской классической литературе. Русский философ С. Франк, представляющий феноменологическое направление в русской философии, писал о «непостижимости» объективной истины, поскольку она открывается лишь как «горизонт трансцендентального единства» [1, с. 316]. Миф в органически-чувственной целостности и иррациональности именно и представляет идеальный образ феномена. Мифологизм, таким образом, – метод, открывающий свободный выход к субъективности универсального типа.

Обратимся к мифопоэтическим текстам критика, к ним относится, в частности, статья «Суворин и Чехов». Здесь миф формиру-

ется в процессе развертывания повествовательного плана – на персональном, сюжетном, речевом уровнях. Феномен любовной дружбы Суворина и Чехова представлялся загадкой не только для светского литературоведения, но даже и для современного писателя: получалось так, что политическая репутация Суворина как реакционера и охранителя не имела какого-либо значения для Чехова. Эта загадка творческой фантазии Мережковского рождает миф о демонизме Суворина и его мистической власти над личностью великого писателя, который, однако, ощущает эту власть как «сладкий» плен любви. Идея «пленения» благодаря контексту образа болота, символическая семантика которого, закреплённая в культурной традиции, связана с представлением о тайной погубительной власти над человеком инфернальных сил, выводит к образу лешего: «Плесень болотная – в нее-то и тянет, засасывает его Леший, Суворин. И Чехов знает, что нет спасения... Какое-то наваждение, злая чара, колдовство...» [2, с. 289]. Далее появляется идентичный образу Лешего образ Лесного царя. Так текст баллады Гете – Жуковского вводится в текст Мережковского, но не ради иллюстрации. Баллада, разбитая на стихи, органически как бы врастает в чужой текст и поглощается текстом автора. Так выстраивается ряд Суворин – Леший – Лесной царь, в котором одно имя перетекает в другое – и здесь задача автора не в том, чтобы мотивировать этот прием, а в том, чтобы, мифологизируя своего персонажа, придать ему символическое значение мирового зла. В связи с этим уместно привести высказывание В.Н. Топорова о том, что в целостно-универсальном мире всякого рода смысловые трансформации и различные превращения не нуждаются в логической обусловленности. Он пишет, что в «мифологическом тексте» возможно, например, «изменение границ между именем собственным и нарицательным – вплоть до перехода одного в другое» [3, с. 208].

Мифологическая концепция Мережковского конструируется как бы поверх документов, каковыми являются письма Чехова и тексты Суворина. Но автора вовсе не заботит их объективное значение. Для него это материал, из которого вырастает авторский миф. Автор самовластно вторгается в интимный мир писателя, осмысляя его в соответствии с заданной установкой на воплощение идеи всепобеждающего позитивистского зла.

Трансформация документов-писем осуществляется в двух направлениях:

1. Материал отбирается тенденциозно-прихотливо и цитируются главным образом наиболее интимные фрагменты чеховских писем, где писатель признается в своем исключительно сердечном отношении к адресату. Например, только что возвратившись из поездки на Сахалин, Чехов пишет: «Никого не хочу, кроме Вас, ибо с Вами только и можно говорить» [2, с. 187]. Или: «Мне страстно хочется поговорить с Вами. Душа у меня кипит» [2, с. 288].

2. Вольное комментирование писем, запрограммированное смыслом мифа, порой вопиюще не соотносится с первоисточником. Формы комментирования достаточно разнообразны, но в общем плане это каждый раз акт вчувствования, вживания в чужое сознание. Одна из форм такого вживания-понимания – это как бы повтор чеховских слов, но в таком случае происходит следующее: автор препарирует текст, стремясь извлечь из обыденных событий и обычных слов некие сверхсмыслы, для чего он подменяет разговорную лексику писем лексикой иного рода, переводя бытовой материал в иную систему координат, вследствие чего обыденные вещи приобретают экзистенциальное значение. Например, Чехов жалуется на тоску одинокой жизни на Малой Дмитровке: «в четырех стенах», «без людей, без природы, без здоровья и аппетита». Комментарий: «Бесконечная покинутость, отверженность, отброшенность, одиночество...» [2, с. 289].

Нужно указать и на такую форму комментирования, как гипотетическое развертывание дискурса «героя» (Чехова). Например, Чехов пишет: «Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы, и не деликатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он – тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь» [2, с. 287]. Далее идет фраза Мережковского: «Толстой – невежда, варвар, деспот, а Суворин человек свободный, просвещенный» [2, с. 287]. Или: Чехов, жалуясь на нестабильность своих отношений с издательствами, пишет: «Ах, как я завертелся...». Мережковский комментирует: «Завертелся, запутался, но ясно одно в этой путанице: любовь к Суворину <...> верно, что он поддержит, спасет, распутает...» [2, с. 287]. Характерно, что автор-повествователь всегда остается как бы в речевом дискурсе персонажа, его тематическом и интонационном модуле, не

обнажая, однако, не уточняя и не развивая запечатленных в нем мыслей – но заостряет, утрирует, гиперболизирует их, снова и снова подводя к абсолютному пределу. Нередко автором создается также и самостоятельный текст со своей интонацией, хотя в параметрах заданной темы, когда он как бы «подхватывает» слово цитаты. Например: Чехов пишет: «Ах, поскорей бы сделаться старичком и сидеть за большим столом» [2, с. 286]; Мережковский: «Ах, поскорей бы сделаться Сувориным» [2, с. 286].

Мифотворческий процесс в анализируемой работе Мережковского движется энергией слова, которым автор владеет виртуозно, максимально используя его функционально-семантические значения, нужные автору для того, чтобы создать целостный концептуально-стильный текст. Замечательна, в частности, аранжировка повествовательного многоголосия. Так, в тексте работы «Суворин и Чехов» звучат «голоса» Чехова (его письма), Суворина (цитаты из документов), персонажей баллады Жуковского, голос публики, безликого субъекта, незримо присутствующего в тексте автора-повествователя. То есть дискурсивный диапазон в работе необычайно широк, что «работает» на масштабность события, положенного в основу сюжета. При этом все «голоса» распределяются как бы между двумя уровнями: уровень морально-бытовой, психологический, и уровень метафизический, который сущностно, онтологически осмысляет первый уровень. «Миф, – пишет современный исследователь, – является тем уникальным в своем роде средством, которое позволяет связать универсальное и индивидуальное как общее и частное, не противопоставляя их друг другу, ввести человека в контекст общечеловеческой культуры и космического бытия» [4, с. 405].

Сам образ автора-повествователя не персонифицирован, неуловим, и как бы «растворяется» в других «голосах» – таким образом устраняется опасный и недопустимый в мифе диктат автора. Собственно автор появляется в конце повествования с иного рода текстом, публицистическим, что совсем не вяжется с мифологизированным в работе образом трагического Чехова.

Любимый Мережковским диадический диалектический принцип и в этой работе – «Суворин и Чехов» – развернут на всех уровнях, что частично было описано выше в связи с анализом сюжета, композиции, персонажной системы, повествовательной структуры.

Этот принцип заложен и в речевой структуре текста. Здесь обращает на себя внимание обилие парадоксов и афоризмов, которые

встраиваются в конструкцию текста, поддерживают драматическое напряжение разворачивающегося в нем события в силу своей полифонической семантики, совмещающей диадически противоречивые начала, что характерно для всех мифологических систем.

В качестве обобщения можно предложить следующее.

Мифологический метод Мережковского, реализующийся в исследованиях о русской литературе, позволяет воссоздать ценностно-феноменологический образ зла, перевести в бытийно-апокалиптическую плоскость размышления о трагедии человеческого духа, а мифотворческая система приемов критика формирует специфический интерпретационный текст.

### **Цитированная литература**

1. Франк С. Сочинения / С. Франк – М., 1990.
2. Мережковский Д. Акрополь / Д. Мережковский. – М., 1991.
3. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. / В.Н. Топоров. – М., 1995.
4. Мироненко Е.А. К вопросу об архетипической природе мифологического образа / Мироненко В.А. // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации. – Кемерово ; Спб., 2009.

### **Аннотация**

В статье Житковой Л.Н. «Приемы мифологизации в литературно-критических работах Д.С. Мережковского» автор рассматривает особенности мифологического метода (на примере эссе «Суворин и Чехов»), которые формируют специфику восприятия структуры литературно-критического текста.

### **Summary**

In the article of Zhitkova L.N. "Methods of mythologizing in the literary-critical works of D.S. Merezhkovskii" the author examines techniques of the mythological method of D.S. Merezhkovsky (through the essay "Suvorin and Chekhov" by an example) that form a specific interpretative structure of the literary-critical text.



## ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Художественный перевод требует не только правильной передачи авторских мыслей и идей средствами другого языка, но и сохранения образности и фигуративности оригинального текста. Несмотря на то, что сформулированная в начале XX века «теория непереводимости» себя не оправдала\*, формула известного американского поэта Роберта Фроста «Поэзия – это и есть то, что теряется при переводе» (“Poetry is what gets lost in translation”) содержит рациональное зерно. Слово не существует в языке как независимый элемент смысла, а со-существует в формальных (фонетических, графических) и содержательных (лексических, семантических, этимологических) системных связях. Эта «живая жизнь» слова (и поэтического в том числе) отражает языковую картину мира народа, его ментальность и историю. По-русски мы не скажем, например, «муха стоит на стене» (у нас она «сидит»), тогда как по-английски дословно эта фраза будет звучать именно так: “a fly stands on the wall”. Иностранцу, изучающему русский язык, кажутся странными фразы «Вам идет это платье» или «я слышу запах хороших духов», ведь платье не может «идти», а слышать можно звук, но никак не запах, который можно нюхать или ощутить органом обоняния. Сам язык как система знаков обладает образностью и метафоричностью, которую не всегда могут внятно объяснить даже его носители, а в поэзии как особой форме речи эти имманентно заложенные в языке свойства преломляются и отражаются через авторское сознание.

Ниже представлена попытка интерпретации стихотворения англоязычного поэта Айзека Розенберга «Солдат: двадцатый век»\*\*.

Исаак (Айзек, Isaac) Розенберг (Роузенберг, Rosenberg) (1890–

---

\* «Теория непереводимости» была предложена В. Гумбольдтом и вызвала интерес в среде художников-модернистов. Ее несостоятельность объясняется успешным применением в переводческой практике методов компенсации, описания, комментария, благодаря чему мы имеем прекрасные образцы перевода классической зарубежной литературы и при этом ничто не вызывает сомнений в правильности или целесообразности русских вариантов.

\*\* Автор выражает благодарность директору центра иностранных языков “Агрі” Г.В. Мерхелевичу за помощь в переводе стихотворения на русский язык и ценные комментарии, а также Дж. Ульвелин (Julia Ulveling) за пересказ главной идеи произведения.

1918) – английский поэт и художник-экспрессионист. Вместе с З. Сассуном (Siegfried Sassoon) и У. Оуэном (Wilfred Owen) его относят к так называемым «окопным поэтам», видевшим и передавшим войну изнутри и, как следствие, отнюдь не в патриотических и героических тонах. На русский язык некоторые стихотворения А. Розенберга переведены совсем недавно, к 100-летию начала первой мировой войны (сборник «Рассвет в окопах» в переводе Е.В. Лукина).

Поэзия А. Розенберга сюжетно сложна. Элементы экспрессионистического видения реальности отразились в языке его лирики: это изощренные метафоры, повторы, аллегии, созданные включением в сюжет мифологического и религиозного пространств. А. Зверев говорит, что «... религиозные ассоциации, вызываемые творчеством Розенберга, не случайны: он <...>, не довольствуясь точным воссозданием повседневного ужаса войны, делает акцент прежде всего на этических коллизиях, обостренных этой трагедией. Для Розенберга война – это катастрофа для всех вовлеченных в нее» [3, с. 358].

В стихотворении «Солдат: двадцатый век» (“Soldier: Twentieth Century”) создан мифологизированный образ *Титана-солдата*, порожденного стихией хаоса и войны.

Знак двоеточия в названии между словом *солдат* и словосочетанием *двадцатый век* указывает на разъяснение: выражение *двадцатый век* предидируется атрибутивом *солдату* и входит в его семантическое поле. Название стихотворения – контаминация двух смыслов, заложенных в слове *солдат* и словосочетании *двадцатый век*. Для русского читателя такая контаминация не нова: вспомним стихотворение О. Мандельштама «Век», написанное в 1922 году («Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки»). Схожесть мироощущения людей, живших в эпоху общественных потрясений, делает совпадение образов «двадцатый век – солдат» и «двадцатый век – зверь» не случайным.

Стихотворение начинается экспрессивным признанием и вопросом лирического «Я»:

*I love you, great new Titan!\**

*Я преклоняюсь пред тобою, великий  
и новый Титан!*

*Am I not you?*

*Я узнаю себя в тебе.*

Обращаясь к *Титану*, автор соотносит себя с ним. В английском

\* Стихи цитируются по [6].

языке, как и в русском, слово *titan* (*Titan*) вошло в употребление как синоним слова «гигант», «великан» не только по отношению к мифическому существу, но и по отношению к реальному человеку, обладающему невероятной силой. Вот толкование слова *titan* в английском толковом словаре: *titan* – *a very strong or important person, syn. giant* [4, p. 1855]. Потому не случайно, что при пересказе стихотворения носитель языка Джулия Ульвелин заменила слово *titan* на *giant*.

Соотношение образов *Титан-солдат* – не единичное явление в лирике А. Розенберга (см., например, стихотворение “*Girl To a Soldier On Leave*”). *Титан* – это и есть сам автор, лирическое «Я», тот самый *солдат двадцатого века*, которому и посвящено стихотворение. С этой точки зрения кажется неважным, с кем автор соотносит себя – с титаном, великаном или богатырем – важно лишь то, что он соотносит себя с каким-то великим, храбрым и сильным существом.

Однако переводчик Е.В. Лукин предпочел сохранить авторское сравнение: «*Тебе любовь моя. Титан! / Ужели ты – не я?*» [2]. Синонимичная замена «*титан – великан*» или «*титан – гигант*» возможна, но только если не принимать во внимание семантическую основу слова. *Титан* – образ, заимствованный из греческой мифологии; в отличие от великанов или гигантов, которые являются мифическими существами, наделенными огромной физической силой, титаны – это архаические боги, которых олимпийцы свергли в Тартар после поражения в войне (титаномахия). Образ титана глубже, чем образ великана или гиганта. Сравнивая титана с солдатом, А. Розенберг наделяет последнего качествами не только грубой физической, но и духовной силы, и одновременно создает пространство для мифологизации, которое позволяет представить *Титана-солдата* и как реальное лицо, и как стихию, определяющую ход войны. Г.Э. Ионкис пишет, что «в последних вещах Роузенберга обнаружилась тяга к мифотворчеству, на путь которого в 20-е годы встанут Элиот и Йетс» [1, с. 40].

*Napoleon or Caesar*  
*Out of you grew.*

*Наполеон и Цезарь*  
*Выросли из тебя.*

*Вариант: Из таких, как ты,*  
*Вырастают наполеоны и цезари.*

*Титан* – не только авторская номинация солдата, но и олицетворение внутренних качеств: духовной силы, мужества, героизма – всего того, что свойственно великим личностям (полководцам). Ес-

ли рассматривать собственные имена *Наполеон* и *Цезарь* лишь как иллюстрацию идеи храбрости, смелости и силы, присущей известным правителям, вариант замены собственных имен нарицательными представляется по смыслу оправданным, несмотря на форму прошедшего времени глагола *grow*.

*Out of the unthinkable torture, Из невысказанной пытки, которую*  
*Eyes kissed by death, ты испытал,*  
*Won back to the world again, Стоя на волосок от смерти,*  
*Lost and won in a breath Ты <они> снова вернулся <вернулся> в мир,*  
*Проигравшим<и> и победителем<ями> в одночасье*

Вторая строфа начинается с предложной конструкции *out of*, имеющей несколько значений, среди которых: 1. Made of something: used to say what substance or materials a particular thing is made of; 2. Reason: because of a particular feeling that you have [4, p. 1237]. И в первой, и во второй строфе *out of* употребляется в первом значении (как субстанция, идея, из которой «вырастают» такие люди, как *Наполеон* или *Цезарь*). В таком случае речь во второй строфе идет о солдате: стоя на волосок от смерти, он возвращается к жизни (в мир), будучи одновременно и проигравшим (поскольку солдат – жертва, инструмент игры тех самых *Наполеонов* или *Цезарей*), и победителем (поскольку солдат выживает). С таким толкованием согласилась и Джулия Ульвелин.

Строка “*Eyes kissed by death*” содержит метафору, которую дословно можно перевести как «Из глаз, поцелованных смертью». В одном из англо-английских словарей приводится идиома “eyes of death”, означающая “the kiss with which Judas betrayed Jesus” [5, p. 689], то есть «поцелуй Иуды». Сложно сказать, стремился ли автор отразить смысл этой идиомы в стихотворении, но имманентно мотив предательства в нем присутствует: судьба солдата, каждый раз воскресающего и проходящего через «невысказанную пытку» (через которую, кстати, прошел и библейский Иисус), подчинена действиям и желаниям «власть имущих».

Однако стоит все же отметить, что композиция и грамматическое построение второй строфы позволяет интерпретировать ее по-другому: *Наполеон* и *Цезарь* – символы сильных и жестоких военачальников, которые в двадцатом веке снова «возвращаются» в мир, то есть воплощаются в новых полководцах. Именно благодаря солдатам, их борьбе и их страданиям, которые они переносят ради чу-

жих целей, «воплощение» новых «Наполеонов» становится возможным. Именно так интерпретировал вторую строфу Е.В. Лукин: «Из страждущих очей твоих, / Что целовала смерть, / Они явились в этот мир / Сих малых не жалеть» [2].

А. Розенберг не пишет, кто «возвращается» в мир – они (*Наполеон* и *Цезарь*) или он (*солдат*). Отсюда и возникает двусмысленность, которую можно воспринимать как ошибку автора, а можно посмотреть на нее как на элемент художественного вымысла, оставляющий читателю пространство для мысли.

*Cruel men are made immortal,  
Out of your pain born.  
They have stolen the sun's power  
With their feet on your shoulders  
worn.*

*Ценой твоей боли  
Тираны <жестокие люди> обрели  
бессмертие.  
Ценой твоего подвига  
Они овладели миром.  
Вариант: Они присвоили твою силу,  
Стоя на твоих плечах.*

Словосочетание *cruel men* здесь относится к военачальникам и потому может быть переведено как «тираны». Предложная конструкция *out of* в этой строфе употребляется во втором значении: именно по причине боли, которую чувствует каждый солдат, по причине страданий, которые он выносит, его командиры обретают власть, славу и почет – обретают бессмертие. Два метафорических образа: “*sun's power*” и “*to wear sb's feet on sb's shoulder*” могут интерпретироваться так: подвиг солдата присваивается его военачальниками, которых солдат «несет на своих плечах», подобно тому, как можно нести несмолкающую душевную боль или бремя ответственности за чьи-то действия.

*Let them shrink from your girth,  
That has outgrown the pallid days,  
When you slept like Circe's swine,  
Or a word in the brain's way.*

*Так пусть они устроятся твоей  
мощи и силы твоего духа,  
Которую ты не растерял в минуты  
лишений,  
Когда к тебе относились так, буд-  
то ты свинья Цирцеи  
Или пешка в игре королей.*

Интерпретация последней строфы вызывает определенные трудности. Слово “*girth*” буквально означает «обхват руками», допустим перевод «объятия», хотя он неточен. Метафору можно интерпретировать так: стоя на плечах *Титана* (*солдата*), присвоив его достижения, подвиг, его славу, военачальники должны опасаться

быть сброшенными вниз. Несмотря на жалкое существование *soldat* обретает духовную силу во сне, когда он спит, как свинья Цирцеи, – как греческий воин, который должен снова превратиться в человека, если разрушатся злые чары. И эта духовная сила позволяет *soldatu* преодолеть унижительное положение, в котором он находится в своей реальной серой жизни (*the pallid days*). В последней строке слово *word* означает какой-либо небольшой элемент в целом потоке мышления – *brain's way*. То есть речь идет о чем-то незначительном, невыявленном, что входит в состав большой структуры. Это сам солдат, который является частью большой игры «в войну». Такой интерпретацией и обоснован представленный выше описательный перевод последней строки.

При интерпретации стихотворения А. Розенберга «Солдат: двадцатый век» именно описательный перевод позволяет отразить (описать) смысл произведения. А. Розенберг создает мифологизированный образ солдата, который является одновременно и автором (лирическим «Я»), и каждым солдатом двадцатого века (на что указывает и название стихотворения), и той стихией боли, пытки и силы, которая господствует на войне и порождает победителей и побежденных. Последнее достигается благодаря метафорам, допускающим возможность как фигурального, так и прямого прочтения. «Двойное прочтение» (прямое и фигуративное) при литературном переводе чрезвычайно трудно передать, а подстрочный перевод здесь не только не передаст смысл, но и уничтожит художественность текста. Дословно-подстрочный перевод этого стихотворения на русский язык в сознании русского читателя не будет вызывать тех ассоциативных связей, которые содержатся в оригинальном англоязычном тексте.

### Цитированная литература

1. Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века (1917–1945) : учеб. пособие для пед. ин-тов / Г.Э. Ионкис. – М., 1980.
2. Розенберг А. Рассвет в окопах / А. Розенберг; пер. Е.В. Лукин. – Режим доступа : <http://coollib.com/b/305964>
3. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М., 2005.
4. *Longman Dictionary of Contemporary English*. – 6<sup>th</sup> Printing. Pearson Education Limited, 2012.

5. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. – 11<sup>th</sup> edition. Springfield, Massachusetts, 2003.
6. Rosenberg Isaac. Poems / Isaac Rosenberg. – Режим доступа : <http://www.poemhunter.com/isaac-rosenberg/>

### **Аннотация**

*В статье представлен анализ англоязычного стихотворения в переводоведческом аспекте. Уделено внимание трудностям, возникающим при его переводе на русский язык. Рассмотрены пути мифологизации главного образа стихотворения – образа солдата.*

### **Summary**

The paper deals with the analysis of English poem and difficulties due to its translation into Russian. The author has considered the image of soldier which is compared with Titan. Methods of poetry's mythologizing have been shown.

## ДИАЛОГ С ПУШКИНЫМ В СТИХОТВОРЕНИИ ВЛАДИМИРА СОКОЛОВА «Я УСТАЛ ОТ ДВАДЦАТОГО ВЕКА...»

Тема обращенности лирики Владимира Соколова к русской поэзии XIX столетия, диалога с классикой, который воплотился в его стихотворениях, уже стала общим местом для исследований, посвященных творчеству этого поэта. «Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Блок были для Соколова не декларативными, но истинными учителями, – не в школярском, но в высоком смысле: вслушиваясь в неслышную для обычного человека музыку их стихов, он, как по камертону, настраивал душу на нужный лад, на нужную «волну», – справедливо отмечает А. Высоков [1]. Вспомним хотя бы хрестоматийное:

Вдали от всех парнасов,  
От мелочных сует  
Со мной опять Некрасов  
И Афанасий Фет...

Но подхваченный мотив и даже точно повторенное слово собеседника в поэтическом диалоге приобретает в устах другого поэта иной, зачастую удвоенный смысл. И естественно говорить о Владимире Соколове как об авторе, сочетающем установки «классической» поэзии и современности с ее переосмыслением «классического» идеала. В лирике Соколова смена классической поэтической парадигмы\*, происходящая во второй половине XX века, воплощена рельефно и драматично.

О двойственном характере поэзии этого автора, обусловленном творчеством на границе поэтических эпох, писали практически все исследователи его творчества: А. Архангельский: «Идея жизни в паузе между двумя поэтическими эпохами сложилась у Соколова

---

\* Приведем созвучную этому мысль. В статье «С того берега» известный литературовед А.В. Михайлов пунктирно очерчивает некую культурную перспективу, можно сказать, формулирует гуманитарную интуицию. По его мнению, в настоящее время «происходит радикальная переориентация с прошлого на будущее. Переориентация истории как развития уходящего и уводящего в прошлое (существенно иное, чем *наше настоящее*) на историю как сосуществование и *одновременность всего когда-либо существующего* <...>. Переориентация на другой конец истории, абсолютное будущее, <...> самый резкий поворот во всей известной нам культурной истории» [2, с. 98].



раз и навсегда <...>. Отсюда удвоение временных планов; промежуточность состояний; зыбкость «духовного вещества», из которого сотворен мир» [3, с. 58]; С. Страшнов: «Стремление к классической гармонии и невозможность её полного осуществления сообщают поэзии Соколова раздвоенность» [4, с. 20].

Итак, в лирике Соколова присутствуют два начала: с одной стороны – «что-то новое возникает в себе самом и постоянно требует иного слова» (В. Соколов [5, с. 207]), а с другой стороны – существует «невольная цель возможно дольше удержать уходящую гармонию» (С. Рассадин о нем [6, с. 210]).

Обращенность лирики Соколова к Пушкину, к поэту, наиболее полно в русской литературе воплотившему «классический» идеал гармонии, может составить тему большого исследования. Дело даже не в том, что для некоторых произведений Соколова Пушкин, его судьба и творчество становится темой (например, «Натали, Наталья, Ната...» (1965), а в других пушкинские строки стоят в качестве эпиграфа («Все чернила вышли, вся бумага...» (1968). Пушкинский дух, некое его присутствие более или менее явственно ощутимы в ряде знаковых стихотворений Соколова: «Пластинка должна быть хрипящей...» (1967), «Когда я после смерти вышел в город...» (1974), «Я устал от двадцатого века...» (1988) и др. Присмотримся к последнему стихотворению внимательнее и попробуем проникнуть в смысл этого поэтического диалога:

Я устал от двадцатого века,  
От его окровавленных рек.  
И не надо мне прав человека,  
Я давно уже не человек.

Я давно уже ангел, наверно.  
Потому что, печалью томим,  
Не прошу, чтоб меня легковерно  
От земли, что так выглядит скверно,  
Шестикрылый унес серафим.

В первой строфе лирический герой предстает уставшим от бытия, от тревожной эпохи. Образ века мрачен – это «окровавленные реки» (войны, социальные катастрофы) – окрашен суетностью притязаний человека, которые герой отталкивает от себя резким и фатальным жестом: «Я давно уже не человек». Строка ярко выделена ритмическим курсивом (единственная, где есть пропуск ударения на сильном месте и при этом есть ударение сверх метрической схемы) и является безусловным смысловым центром стихотворения, ключом к его пониманию.

В одном из своих интервью Владимир Соколов признавался, что, когда к нему пришло это стихотворение (а явилось оно «как-то сразу и целиком»), он долго не решался записать эту строчку. «Перенести на бумагу строку «Я давно уже не человек» – сразу мне было страшно», – говорит поэт [5, с. 217]. Какую же смысловую нагрузку она несет и почему «страшная»?

Первое, что приходит на ум, – мысль о бесчеловечности, жестокости людской натуры, обнажившейся с такой силой в XX веке. Лирический герой ощущает в себе дух времени, принимает нравственную ответственность века, его породившего. Это «я» носит скорее обобщенно-личный характер, а высказывание в такой перспективе – только художественное преувеличение, призванное выразительнее передать внутреннее состояние героя.

Однако помимо переносного (в данном случае гиперболического) значения, когда речь идет только о риторическом аспекте высказывания, языковой выразительности, возможно и буквальное толкование смысла строки. Тогда вдруг обнаруживается, что субъект сознания и речи – «не человек», а существо другой онтологии. В этом случае можно говорить не просто об аспекте высказывания, а об изменении характера художественной условности, то есть о трансформации самой художественной реальности стихотворения. Резкая смена онтологической природы, сущности лирического субъекта в этом произведении, ведет к преобразованию художественного мира, восприятия этого мира (художественной оптики) и, наконец, к качественному изменению свойств речи: человеческое слово становится как бы «нечеловеческим».

На смену человеческому сознанию приходит иное, которое открывается в стихотворении паузой\*, обозначенной по смыслу и интонационно (конец предложения и смыслового отрезка текста), а также графически (конец строфы). Смолкает один и начинает говорить «другой».

---

\* Пауза в поэтике Владимира Соколова обладает особой смысловой содержательностью. На важность этого элемента художественной системы в лирике поэта указывает, например, А. Архангельский в статье «В предчувствии мига»: «Высшая ценность для него (Владимира Соколова. – О.М.) – пауза, пронизанная и напоенная дыханием только что стихнувшего звука» [3, с. 55]. Вспомним и поэтические признания самого поэта: *Перед стихом наполнить паузу / Уже значительным молчаньем («Пауза»); Даже в самой наполненной строчке / Безвоздушные паузы есть («Февраль»)*. «Язык поэтический включает в себе не только слова, но и паузы, расстояния между словами, иногда даже строчками», – говорил Владимир Соколов в интервью [5, с. 212].

Вторая часть стихотворения уже проникнута видением, чувствованием этого иного существа «не человека», и художественный мир стихотворения – это уже не мир социальных потрясений и жалоб на век, шествующий «путем своим железным» (Е. Баратынский). Это возможность заглянуть за пределы человеческого опыта, подняться выше, художественно пережить через интуицию поэта существование «ангела, наверно». Соколову удастся поэтически угадать и прочувствовать эту родственность человеческого и небесного, божественного в человеке и предоставить такую возможность читателю.

Все, что было явлено в первой части, обретает в свете этого нового видения другие очертания. «Я устал от двадцатого века» звучит так, как будто лирический герой существовал и за много веков до этого века, и будет существовать после; двадцатый век становится персонафицированным образом времени, с которым можно вступить в диалог. «Окровавленные реки» в этой логике можно представить своеобразными «окровавленными» речами (ср. «изрекать» – произносить), которые изматывают собеседника. «Права человека», о которых твердит двадцатый век, из суетных межчеловеческих отношений (в старой оптике) становятся правами человека по отношению к «нечеловеческому», небесному – правами земли по отношению к небу. Открывается совершенно иной горизонт смысла. Субъект сознания и речи переходит в качественно иное состояние, и теперь все смыслы отсчитываются с иной нулевой точки.

Событие подобного превращения человека в «не человека» мы наблюдаем в программном пушкинском стихотворении, к которому отсылает последняя строка «Шестикрылый унес серафим», стихотворении «Пророк» (1826). Отсылкой можно считать и слова «печалью томим», совершенно пушкинские по стилю (ср. начало «Пророка» – «Духовной жаждою томим...»). В этих маркерах ясно ощущается, что стихотворение Владимира Соколова – некоторая реплика в диалоге, ответ на пушкинского «Пророка». Естественно сопоставить ситуации двух стихотворений и таким образом попробовать проникнуть в суть реплики поэта двадцатого века в этом диалоге с классиком.

Стихотворение «Пророк» являет превращение человека, земного существа, «томимого» «духовной жаждой», в пророка – пограничное существо. Он связан с небом, озвучивает его волю на земле. Но пророк существо земное, в отличие от ангела (из «Я устал от

двадцатого века...»), который, будучи также некоторым посредником между человеком и Богом, все же существо небесное. Отказавшись от идеи подробного анализа пушкинского стихотворения, укажем только на значимые в контексте наших размышлений его особенности.

Все творческие усилия автора в этом стихотворении направлены на произведение человека в новый чин – в статус пророка, что окончательно достигается в конце. Состояние «духовной жажды», которым охвачен будущий пророк в начале стихотворения, сменяется вполне физическими, точнее, конкретными телесными преобразованиями – огненным воздействием некоего сверхсущества («серафим» от древне-еврейского «сараф» – пылающий).

Каждое действие шестикрылого серафима, знаменующее такое преобразование, ритмически выделено в стихотворении полноударной строкой на фоне различных ритмических вариаций 4-стопного ямба с пропусками ударений («Моих зениц коснулся он...», «Моих ушей коснулся он...», «И он мне грудь рассек мечом...»). Самым же звучным (насыщенным полноударными строками) фрагментом оказывается финальные строки стихотворения (последние шесть).

Здесь эти превращения плоти соединяются с духом в некое нераздельное единство: преображенный пророк оказывается в состоянии буквально «жечь глаголом», т.е. физически воздействовать словом, становится орудием Слова (с большой буквы) и таким образом утоляет свою «духовную жажду».

В завершающих четырех строчках стихотворения звучит «божий глас», слова бога, которые передает сам пророк, лирическое «я». Здесь телесное, земное существо окончательно становится пророком: божественная речь (Слово), которая и вдыхает в пророка жизнь, делая его самим собой, звучит одновременно с речью пророка, через нее, сквозь нее.

Особо отметим характерное свойство пушкинской поэзии, проявившееся в «Пророке», – принципиальную «воплотимость» ее в слове, «выразимость» того, что кажется невыразимым. Эта поэзия предельно материальна, конкретна, физически ощутима. Слово полностью вмещает предмет, а не просто называет его или дает его в ощущении. Пушкинское слово максимально «плотно», оно обладает своеобразной «полнокровностью», отсюда и болезненные те-

лесные ощущения превращающегося пророка в произведении\*.

При этом текст стихотворения перенасыщен старославянской лексикой (старославянских слов больше, чем собственно русских) которая, в общем-то, присуща темам духовным, возвышенным, метафизическим, то есть, уводящим от конкретики предметного мира и телесности человека. Но сила пушкинской поэзии такова, что «метафизические» старославянизмы опредмечиваются, становятся материалом выражения телесных ощущений пророка. Однако и эта телесность в финале становится духом, «божьем гласом».

От вполне аллегорических образов «духовной жажды» и «перепутья» в начале стихотворения лирический сюжет поворачивается к телесно ощущаемому воплощению мира в слове (возможность аллегорической и символической интерпретаций остается, но преобладает именно «плотность» слова). В финале же в соединенности тела и духа, человеческого и небесного видна решительная устремленность лирического «я» к небу, вернее, прямое и окончательное вторжение неба на землю, явление божественного в телесном человеке. То, к чему пророка вела его духовная жажда, к чему он был устремлен изначально, реализуется как вторжение небесного в земное бытие.

Слово у Владимира Соколова качественно отличается от пушкинского. Оно не столь предметно: не вмещает предмет и, более того, даже не вполне указывает на него. Дело даже не в том, что в противовес «Пророку», насыщенному существительными, именными конкретными, а не абстрактными предметами, в стихотворении «Я устал от двадцатого века» таковых имен существительных мало. К ним относятся только слова река и земля (еще есть человек и ангел, но смысл этих имен иного, скажем, духовно-символического порядка; они качественно и категориально отличаются от таких слов, как персты или зеницы). Поэтическое слово у Соколова рефлексивного характера, оно больше говорит о самом субъекте речи, чем о том, что называет. Превращение в ангела в стихотворении «Я устал от двадцатого века» происходит в большей степени в воображении самого субъекта сознания и речи. Шестикрылый серафим появится в финале в отрицательном смысле – как нежелательный воображаемый гость. Можно сказать – это какое-то апофатическое (отрицательное) богоявление.

Там, где Пушкин полновластный хозяин и творец, Соколов только

---

\* Эту специфическую особенность поэзии Пушкина подробно описывает в своей книге «Божественный глагол» Е.Г. Эткинд [7].

робкий зритель, приоткрывающий завесу пророческой (или ангельской) тайны. Он лишь на мгновение в самом финале в своем воображении становится этим серафимом, но даже этого короткого мига оказывается достаточно. Серафим является и, несмотря на нежелание «поэта-ангела», все же уносит его последней строкой (ведь основная единица членения речи, единица смысла в стихотворении – строка, стих, а не предложение): «Шестикрылый унес серафим». Несмотря на скромность прикосновения к этой тонкой материи в стихотворении Владимира Соколова, бесспорно, встреча с пушкинским серафимом все же состоялась. А большего поэту двадцатого века и не надо – его поэтическая ситуация и цели его как художника другие.

Печальный ангел у Владимира Соколова как будто прикипел душой к грешной земле, «что так выглядит скверно» (созвучно слову «скверна» – грех и вообще все нечистое и в духовном и в телесно-физическом смысле), возлюбил ее в ее несовершенстве. Пушкинский серафим уносит лирического героя как бы против его воли, но все его помыслы с любимой им грешной землей, покинуть которую он не хочет. Неизбежность пути пушкинского пророка – вторжение неба на землю, эта финальная строка проговаривается с какой-то горечью и смиренным приятием, далеким, однако, от внутреннего согласия. И здесь слышится голос Владимира Соколова, в этом суть его реплики в диалоге с Пушкиным.

Из классической пушкинской гармонии рождается новая, совсем не гармония по классическим меркам: «Соколов из прошлого перекидывает мост к самому себе, может быть, первому поэту нового времени» [8, с. 200], – пишет исследовательница Л. Васильева.

Лирический субъект поэзии Владимира Соколова – «дитя земли», однако он причастен и гармонии, превосходящей земное, человеческое. Помимо описанного стихотворения подобная картина мира реализуется в ряде поздних произведений поэта. Например, «Дай мне бог побольше жизни...», «Наконец-то я молод...», «Сегодня день под Рождество...» и др.

...Он отдыхает невдали  
И шепчет между тем:  
«О, не спеши дитя земли  
В обещанный Эдем»  
(«Сегодня день под Рождество...»).

Я еще человечность  
И любовь берегу.  
Эту мертвую вечность  
Я понять не могу...  
(«Наконец-то я молод...»).

В творчестве Владимира Соколова разыгрывается поэтическая драма: устанавливаются сложные противоречивые отношения между человеческими ценностями и началом, превосходящим человеческое, присутствующим в поэзии. Или, перефразируя слова Пушкина, возникает спор между «правдой земли» и правдой неба. И оказывается – у «земли» тоже есть своя поэтическая правда. Цитируя пушкинское «Цель поэзии – поэзия», поэт второй половины XX века прибавляет: «она растворена в жизни...» [9, с. 211].

У Соколова в этой драме лирический субъект всегда выбирает «земное», «человеческое», но благодаря именно этому выбору парадоксальным образом оказывается возможной подлинная поэзия, напрямую причастная идеалу, превосходящему человеческое, подлинная гармония и полнота бытия, являемая в искусстве слова. В поэзии Владимира Соколова воплощается вечное возвращение к классическому идеалу и его неизбежное обновление, переосмысление, что реализовалось и в стихотворении «Я устал о двадцатого века».

### Цитированная литература

1. Высокосов А. Поэт Владимир Соколов / А. Высокосов // Крещатик. – 2007. – № 36. – Режим доступа : <http://www.kreschatik.nm.ru/36/27.htm>
2. Михайлов А.В. С другого берега / А.В. Михайлов // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 93–100.
3. Архангельский А.В. Предчувствии мига / А. Архангельский // Литературное обозрение. – 1987. – № 7. – С. 55–59.
4. Страшнов С.Л. «Светловолосые мы не седем...» : мир детства в поэзии Владимира Соколова / С.Л. Страшнов // Детская литература. – 1991. – № 8. – С. 17–20.
5. Соколов В.Н. Главная тема : мужество быть самим собой / В.Н. Соколов // Дружба народов. – 1996. – № 9. – С. 218–220.
6. Рассадин С. Грань: портрет поэта на фоне поэзии / С. Рассадин // Дружба народов. – 1996. – № 9. – С. 203–217.
7. Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции / Е.Г. Эткинд. – М., 1999.

8. Васильева Л. Сын зимы / Л. Васильева // Москва. – 1987. – № 7. – С. 199–201.
9. Соколов В.Н. «Когда-нибудь, когда меня не будет...» / В.Н. Соколов ; беседу вела Л. Константинова // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С. 207–219.

#### **Аннотация**

В статье освещена тема диалога с классической поэтической традицией, в частности, с творчеством А.С. Пушкина, который происходит в лирике В.Н. Соколова. Детальному анализу подвергается стихотворение «Я устал от XX века...» (1988) в его обращении к пушкинскому «Пророку» (1828). Анализируется специфика художественного слова и художественно-философская картина мира, которые воплощены в двух стихотворениях.

#### **Summary**

This article regarded the theme of the dialogue with the classical tradition, in particular the work of Alexander Pushkin, which is embodied in the lyrics Vladimir Sokolov. A detailed analysis of exposed poem "I'm tired of the twentieth century..." (1987) in his address to Pushkin's "The Prophet" (1828). Analyses the specific character of artistic expression, artistic and philosophical world view, which is embodied in these poem.



## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОНЯТИЯ «ТОПОС» (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ Л. АРОНЗОНА)

Понятие «топос», впервые упомянутое Аристотелем в книгах «Тописка» и «Риторика» [1], стало активно распространяться и переосмысляться благодаря компаративистике второй половины XX века, которая рассматривала культурные практики сквозь устойчивые комплексные образы-схемы, объединяющие мысль и выражение в единое целое. Именно в компаративистском дискурсе был произведен «вывод» понятия «топ» за рамки риторической терминологии, где ему отводилась роль эвристической категории [2]. В работе Э. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» топос предстает уже не как *sedes argumentorum* «место, где лежат аргументы», но как имперсональная величина, воспроизводящая глубинные уровни вневременной континуальности европейской культуры [3, с. 20]. Топос, характеризующийся анонимностью, отсылает нас к своеобразному символическому единству, из которого литература извлекает готовые формулы. Тем самым Э. Курциус стремился установить проницаемость европейской культуры, представив хронологически разрозненные элементы в духовном единстве.

В то же время, за последнее десятилетие термин «топос» стал употребляться в значении «места», участка пространства, в котором могут осуществляться уникальные процессы и события. Неклассическая рациональность стала оперативно подбирать топологические параметры и контексты к любой мысли – философской, литературной, политической, с целью охарактеризовать разрывы и нарушения, которые происходят в историческом движении. Так, «Археология знания» М. Фуко для Ж. Делёза – это общая «топология мысли», ищущей места перераспределения видимого и высказываемого [4, с. 155]. В. Савчук, современный философ, предложил ввести термин «топологическая рефлексия» с целью включения в процесс мышления телесных характеристик, которые сообщают не об абстрактной субъективности, но о присутствии «неметризируемой структуры» конкретного человека, имеющего почву под ногами [5, с. 153]. Таким образом, мы имеем дело с двумя различными пониманиями топоса. В одном случае топос становится транслятором традиции и основанием для куль-

турной непрерывности, в другом случае он связывается с уникальными стихиями события, в котором акт мысли сопряжен с уникальностью «своего», индивидуального «места на земле». Так или иначе, у каждого сообщества, будь то литературное поколение, или поэты-парнасцы, вырабатываются свои художественные доминанты, в которых мы сможем обнаружить признаки и «locus communis» и, собственно, топологию «единственности», или *genius loci*. Взаимосвязь этих топосов обнаружится, если мы, представ перед поэтическим высказыванием, зададимся вопросами, кто это говорит и откуда, из какого места обращены к нам эти слова?

Вопрос о местоположении поэтического сознания должен стать определяющим. Если обратиться к Л. Аронзону, то мы увидим, что в его текстах разрабатывалась своя, личная топологическая модель, основными признаками которой следует считать семантическую и стилистическую амбивалентность, которая может быть определена как постоянная необходимость *иного*, как нужда в противоположности. Так, если поэт поет «деву», то обязательно в натуралистичном, эротическом тоне, который подчеркивает физиологичность его желаний. Если он говорит о райском саде, то этот сад специфичен, его семантическая широта намеренно сужается. «Сад» может быть забыт кем-то, валяться в углу, или висеть на стене в виде теней. Сакральное пространство монтируется с бытовыми подробностями и превращается в синтетическое место, где проживает свои эмоции лирический герой. С одной стороны, Аронзон не чужд повторений расхожих мотивов «петербургского текста», и в то же время он стремится их нейтрализовать, перевести в иронический модус. Топос, как схема мысли, становится рамкой для внешней жизненной конкретики, доведенной «до символических доминант поэтики» [6].

У Аронзона образ сада соединяется с бытовым контекстом, редуцирующим возвышенную семантику «райского места», но не с целью снижения его значимости. Сад возникает, когда герой видит свою жену, напоминающую о Еве. Это взаимосвязанные образы, которые выполняют роль библейской аллюзии, собирающей воедино и аронзоновский мотив памяти, и пра-памяти и воспевание первозданности, чистой телесности, украшенной эротикой. Объединение этих мотивов происходит именно в этом топологическом образе, который никогда не называется напрямую «Эдемом». Он словно не может быть увиден отчетливо, поэтому видению сада у Аронзона чаще всего сопутствуют тени.

В то же время, сад оказывается доступен зрению героя в момент его бессонницы, когда он находится в комнате, как это происходит в стихотворении «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»:

Однако ночь творит полураспад  
В углу валяется забытый кем-то сад [7, с. 157].

В этом стихотворении обнаруживает себя мотив экзистенциальной тоски, перекликающийся с кафкианскими идеями абсурдности и одиночества человека. Сон становится универсальной категорией, проводником в ирреальное, как это происходит в других стихотворениях Аронсона:

В рай допущенный заочно  
Я летал в него во сне (1, с. 127).

С одной стороны, сновидческая логика намекает на то, что герой покинул реальность радикально, но следует учитывать, что автор стихотворения не изображает сад – он изображает видение сада, включая позицию субъекта и сам процесс зрительной акции в структуру лирического высказывания. Так, поэтическая воспроизводимость зрительных образов, в стихотворении «Что явит лот, который брошен в небо?» свертывается в единую точку, где субъект смотрит на картину и на себя:

Себя в траве лежать оставив,  
смотрю, как падает вода.

Процесс «видения» связывается с отделением от самой личности не просто наблюдателя, но самого наблюдения, обретающего самостоятельную сущность и абсолютную процессуальность, которая подчеркивается синтаксической конструкцией пассива:

Река, приподнята плотиной,  
красиво в воздухе висит,  
где я, стреноженный картиной,  
смотреньем на нее красив (1, с.156).

Здесь обнаруживается родство визуальной тематики со стихотворением о бессоннице. Граница между дневным и ночным стирается, из-за чего свойства сновидения переносятся на саму реальность – сон и явь прорастают друг в друге и становятся единым состоянием «бодрствования во сне». Это не состояние на границе миров, а некий синтез, протекающий в пределах единого топоса. В рамках этого синтеза поэт организует *множество*: хор голосов, объектов и их значений, положений и точек зрений. Данный топос регулируется довольно устойчивым набором образов, которые ак-

туализируются в сознании героя всякий раз, когда он находится в замкнутом пространстве комнаты. Так, во многих стихотворениях встречается кресло, которое придает телу героя определенную позу: «Но я, гонимый без погони, / сидел, ослабнув в кресле дельты...» (1, с. 74); «И только поза в мягком кресле / была б чертой извечной, если б...» (1, с. 78).

Уже упоминалось о том, что в лирической медитации Аронзона синтезируется мысль и топос. Сад, валяющийся в углу, упоминается в ряду с другими предметами и образами, следовательно, он вписан в последовательность объектов. Инвариантная по сути ситуация нахождения в саду в данном случае реализуется при помощи подключения к различным слоям памяти, образующим интертекстуальную структуру, в которой сад становится частью насыщенного литературными ассоциациями мира. Так в стихотворении возникает отсылка к повести Пушкина «Пиковая дама», которая встраивается в поток визионерского описания, выполняя тем самым функцию словесной эмблемы «состояния сна»:

Старинное бюро, свеча, кровать,  
тяжелый стол, и двери, и за ними  
в пустом гробу лежит старуха винни –  
я к ней иду, чтоб в лоб поцеловать (1, с. 157).

Смещенный угол зрения весьма подвижен – субъект, входящий в интертекстуальное поле, меняет оптику сновидения на оптику подглядывания, которая характерна для Германна. Именно с персонажем Пушкина отождествляет себя герой, совершающий незаметный переход из одного пространства в другое. У субъекта появляется вымышленная цель в этом воображаемом мире, связанная с похоронами, и тут же эта цель нейтрализуется, так как в гробу никого нет, следовательно, «старуха вини» – это лишь одно из наименований пустоты, небытия, посреди которого так часто оказывается лирический субъект Аронзона:

Таким образом, пространство стихотворения неоднородно. Интертекстуальность создает несколько измерений аронзоновской визии. Пушкинская тема угасает, оставляя место новой коллизии – валяющемуся в углу саду, который тоже можно считать позаимствованным, но уже из более близких источников. Аронзон пользуется образом С. Красовицкого из стихотворения «Астры»:

И в этот миг виденьем сада  
Намного мир и вещь и зрим.  
И мы в тиши полураспада  
На стульях маленьких сидим [8].

Соединение акустического образа («в тиши», «свет из окна приобретает шорох») и визуального указывает и в случае Аронсона, и в случае Красовицкого на осознанное выстраивание в тексте последовательного опыта познания предметности, вещественности мира, который освобождается от возвышенной семантики Эдема и становится частью бытового интерьера.

Исходя из направления поэтической мысли, двигающейся вдоль интертекстуальных ассоциаций, невозможно зафиксировать в какой-то единой точке сознание героя, испытывающее томление от того, что «падает паук». «Полураспад» дискурсивного мышления трансформируется в саму плоскость художественного высказывания, пронизывает ее языковую форму. Заключительные строки, построенные по принципу инверсии, намеренно усиливают негативную конструкцию предложения: «Лицо жены моей повернуто на юг / и всё – в печали, нет уже которой».

Тема отрицания, алогического соединения противоположностей возникает в стихотворении два раза, словно поддерживая бинарную конструкцию мысли и образуя, тем самым, концептуальную рифму. Гроб, в котором лежит старуха, – пуст, и точно так же «все» погружено в печаль, которой нет. Остается лишь «лицо жены», на котором блуждающий взгляд героя останавливается и которое существует реально, в отличие от сомнамбулической старухи. В то же время, «лицо», обращенное на юг, вводит в пространственное описание географический элемент, не образующий никакой оппозиции в самом тексте. Сад в данном случае не соотносится с «райским местом», не актуализирует мотив священной географии. Он выполняет функцию границы, отделяющей героя и внешний мир.

Казалось бы, весь текст построен на штампах, аллюзиях, призванных актуализировать в сознании читателя эффект предельной узнаваемости. Но, уже исходя из финальных строк, становится понятно, что авторское сознание, организующее текст как *множество* общих мест, пронизано энергией опустошения риторической топки. И эта угадываемая энергия покрывает дефицит оригинальности. Все исчезает по мере приближения к объектам, которые томят сознание. Исчезают, деформируются и сами клишированные схемы. Телесность, топологически развернутая в позе неподвижно сидяще-

го в кресле человека, вступает в соотношение с движением воображения вдоль литературных интертекстов и клише. Данную ситуацию можно охарактеризовать словами А. Компаньона: «посредственности воспроизводят штампы, а гении их создают, или хотя бы обновляют» [9, с. 7], они способны «быть на высоте общего места».

### Цитированная литература

1. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторики. – М., 1978.
2. Махов А. «Историческая топика»: область риторики или компаративистики? / А. Махов. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html>
3. Curtius E.R. European literature and the latin middle ages/ Ernst Robert Curtius; translated by Willard R. Trask. – New York, 1953.
4. Делёз Ж. Фуко / Ж. Делёз ; пер. с франц. Е.В. Семиной. – М, 1998.
5. Савчук В. Топологическая рефлексия / В. Савчук. – М., 2012.
6. Степанов А. Главы о поэтике Аронсона / А. Степанов. – Режим доступа : <http://alestep.narod.ru/critique>
7. Аронзон Л. Собр. произведений: в 2 т. / Л. Аронзон; сост., подг. текстов П. Казарновского, И. Кукуя, В. Эрля. – СПб., 2006. В дальнейшем цитаты из стихотворений Л. Аронсона приводятся по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страницы
8. Антология новейшей русской поэзии : У голубой лагуны : в 5 т. / сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. – Т. 1. – Режим доступа : <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom1/krasovitsky.htm>
9. Компаньон А. Теория общего места / А. Компаньон // Транслит. – 2012. – № 12.

### Аннотация

Статья посвящена вопросу теоретических аспектов понятия «топос», которое активно переосмысливается в современных компаративистских исследованиях, а также в различных трансформациях, открывающих экзистенциальный аспект топоса. Исследуется опыт таких топологических превращений в лирике Л. Аронсона.

## **Summary**

The article is devoted to the problem of theoretical concept topos, which was rethinking in modern comparative studies. The rhetorical type of topos transformed in existential notion. In the lyrics Aronzon investigated poetical experience of such transformation.

## РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ

Кораблев А.А.

**TERRA PHILOLOGIA:**  
стендрама научной конференции  
«Актуальные проблемы филологии»  
Донецкий национальный университет  
14–15 мая 2015 года

*Нас было ~~мало~~ много на челне...*

### ДЕНЬ ПЕРВЫЙ

**А.А. Кораблев.** Лет сто тому назад, живя в глухом селе, вдали от больших городов и посреди гражданской войны, Михаил Булгаков вспоминал историю об одном английском офицере, который, оказавшись на необитаемом острове, каждое утро начинал с того, что брился. Наверное, это очень важно: не изменять своим привычкам. Что бы ни случилось, делать свое дело. Быть сильнее обстоятельств. В сущности, этим приходится заниматься и нам, господа офицеры...

**Л.П. Квашина.** Вместо эпитафии – из переписки накануне конференции:

*13.05.2015, 23:26. У нас начался обстрел. Если все обойдется, программе пришлю завтра. АК.*

*14.05.2015, 8:17. Доброе утро, коллеги! Впрочем, не такое уж добро – опять начинается. Пока есть связь, отправляю то, что выстроилось. АК.*

### Секция 1. Онтология и поэтика

**В.В. ФЕДОРОВ:**

#### *Филология и литературоведение*

- Из названия доклада уже ясно, что филология – это не литературоведение, а литературоведение – это не филология. Но (я обращаюсь к слабонервным) это гипотеза. То, что я буду сейчас говорить, всего-навсего гипотеза, и она может быть несостоятельной.

Если литературоведение и филология – разные формы знания, то встает несколько вопросов, и первый из них: что является предметом литературоведения и что является предметом филологии? Я на этот вопрос отвечаю (пред-



варительно, конечно) следующим образом: предметом литературоведения является произведение, а предметом филологии является автор как субъект бытия, то есть автор в онтологической перспективе, а не в перспективе деятельности. Результатом деятельности автора как деятеля является произведение, а что является результатом бытия автора – вот это является проблемой филологии. У литературоведения такой проблемы нет (в чем заключается цель автора, если эта цель – не произведение), то есть литературоведение не имеет подходов к этой проблеме.

Если предметом филологии является автор как субъект бытия, возникает проблема существования такого предмета. Мы знаем, что Пушкин написал «Евгения Онегина», маленькие трагедии и т.д., но то, что он написал произведения, никак не задевает проблему онтологии. Мы думаем (или у нас впечатление складывается), что автор остается в том же самом онтологическом статусе, в каком он был и раньше, то есть что он нисколько бытийно не изменяется оттого, что пишет произведения и осуществляет свое поэтическое (авторское, творческое) бытие, – мы предполагаем, что это одно и то же существование.

Так вот, между автором как субъектом деятельности и автором как субъектом бытия такая же разница, как между литературоведением и филологией.

.....

**А.А. Кораблев.** Литературоведение – это наука; а что такое филология?

**В.В. Федоров.** Ну, для того, чтобы поработать на эффект, я скажу, что филология – это или сверхнаука, или постнаука (как сейчас модно говорить). А если по существу, я скажу, что это другая форма знания. Это тоже форма исследования, но она отличается от науки.

Наука, вопреки своему престижу, ограничена, в общем-то, довольно узкой сферой исследования, потому что она изучает только непосредственно телесные предметы и их соотношения. Конечно, это могут быть очень сложные отношения, но их сложность – тектоническая, то есть однопланная. Она подлежит научному знанию. А любое высказывание – двупланное. Чтобы высказаться, я должен занять позицию венаходимости по отношению к тому предмету, о котором я говорю. Следовательно, я становлюсь двупланным существом, и наука меня изучать уже не может. Я не могу стать предметом научного внимания, потому что я двупланное существо, архитектонически организованное, а наука ограничена именно однопланным типом бытия и однопланной структурой. Поэтому если мы принимаем формулу, что наука исследует непосредственно телесные существования в самых разных, в том числе и очень слож-

ных организациях, то то, что изучает филология, должно быть вне-научным (или постнаучным).

**В.И. Теркулов.** Владимир Викторович, я, как доктор все-таки *филологических наук*, спрошу вас как доктора филологических наук: куда лингвистику дели?

**В.В. Федоров.** Отвечая на этот вопрос, начинаю с оговорки. Я вообще должен был начать с оговорки, но лучше поздно, чем никогда. Дело в том, что филологии, хотя у нее репутация очень старой науки, еще не было. Было литературоведение, была лингвистика и т.д., которые почему-то назывались филологией. Поэтому этот вопрос еще будет поставлен, и еще много копий будет поломано.

Я хочу напомнить, что Волошинов (Бахтин) предлагал такую схему: лингвистика изучает предложения, металингвистика изучает высказывания, а литературоведение изучает *поэтические* высказывания. У них один общий предмет – язык. Но лингвистика изучает язык как форму речевой деятельности, а язык как онтологическая форма – изучается филологией.

**В.М. Калинин.** Земную жизнь пройдя едва не до кончины, я очутился в сумрачном лесу... Я хотел бы спросить Владимира Викторовича, в общем-то, о простой вещи. Вот вы говорите: «вневременность», «внепространственность»... Я хочу спросить у вас, как вы можете пояснить людям, привыкшим жить в пространстве и во времени, эту вашу вневременность и внепространственность – «нигдежность» и «никогдажность»? Где это и что это? И вообще, как это можно помыслить?

**В.В. Федоров.** Валерий Михайлович, я на этот вопрос уже ответил. Повторяю. Дело в том, что осуществляются такие вещи, как, например, говорение или воображение, которые не могут осуществляться в пространстве и времени. Но раз они осуществляются, значит, существует другая сфера, сверхвременная и сверхпространственная. И существует субъект, который во внепространственной и вневременной сфере пребывает.

**В.М. Калинин.** Ну как он может существовать? Где он существует? В чем?

**В.В. Федоров.** Так... Раз уж я начал вас огорчать, я продолжаю. Тот субъект, который существует во времени и в пространстве, человеком *не является*. Он является субъектом жизненного, или животного, существования. А человек (собственно человек) существует вне времени и вне пространства. Вневременная и внепространст-

венная сфера осуществляется в двух формах – в языковой и в словесной. Словесная форма является высшей формой бытия. Начало всего – Слово. Это Слово существовало тогда, когда не было ни времени, ни пространства. Это бытие является первичным по отношению к временно-пространственному, которое является несамостоятельной сферой. Время и пространство появляются потому, что Слово (первичный субъект бытия) оказывается превращенным, то есть в недолжном состоянии. А поскольку словесное бытие осуществляется через непосредственно телесное существо, то возникают пространство и время. Пространственно-временная сфера не является самобытной, у нее нет своей причины, она существует потому, что Слово находится в превращенном состоянии. Если мы начинаем с пространства-времени, у нас нет выхода во внепространственность и вневременность. Нас смущают такие вещи, которые, как мы думаем, мы делаем в пространстве-времени. У нас нет доказательств, что большую часть того, что мы делаем, осуществляется вне пространства и вне времени. Но и в пространстве и времени это осуществляться не может по причине тектонической организации этого времени-пространства.

**О.Р. Миннуллин.** У меня вопрос короткий, но дерзкий. *(Смех.)* В чем научная новизна вашего доклада? Чем Федоров 10-летней давности отличается от сегодняшнего? *(Смех.)*

**В.В. Федоров.** Отличается только тем, что стал на 10 лет старше.

**О.Р. Миннуллин.** Какие новые ключевые вопросы вы ставите? Куда вы движетесь?

**В.И. Теркулов.** Камо грядеши?

**В.В. Федоров.** Я грязжу... я бреду к последнему вопросу: в чем цель человека? В чем состоит цель человеческого бытия?

Цель человеческого бытия распадается на две цели: на онтологическую и ценностную. Онтологическая цель состоит в том, чтобы преодолеть свою превращенность и стать субъектом непосредственно словесного бытия и, тем самым, как бы совпасть со Словом, которое было в начале...

**О.Р. Миннуллин.** Будучи студентом, эту цель сформулированной я уже слышал. А я уже не студент... *(Смех.)*

**В.В. Федоров.** Ну как вам сказать... Одно дело – поставить цель, а другое дело – эту цель достигнуть. Между той точкой, в которой я находился 10 лет тому назад, и той, в которой я нахожусь сейчас, большая разница. Но по сравнению с той целью, которая

является моей окончательной целью, разница в десятилетие никакого значения не имеет. Так что можно сказать, что я остался на том же самом месте.

**К.В. Першина.** У меня вопросы к Владимиру Викторовичу не иссякают... Первый вопрос, в общем-то, о той же пространственно-временной действительности, которая нас так смущает. Я попробую его схоластически сформулировать. Допустим, мы поняли и усвоили, что словесное бытие является условием пространственно-временной действительности, причиной его. Насколько взаимным условием является эта пространственно-временная действительность? Насколько они взаимообусловлены? Рождение человека – это благо? Если изначально нет этой пространственно-временной действительности, что может осуществиться? Это первый вопрос.

А второй вопрос связан с методологией. Вы говорили, что литературоведение занимается производением, а филология – автором. Диалогическая поэтика изучает как раз эту архитектонику – бытийное отношение. Насколько коррелируют диалогическая поэтика и филология?

**В.В. Федоров.** В начале было Слово. Слово было всегда как данность, как наличность. Но оно (я говорю как бы от имени Слова, но любой человек является словесным существом – это еще древнерусские авторы говорили)... Так вот, Слово не соглашается со своей наличностью – оно хочет своим бытием овладеть. Оно хочет стать субъектом, а не просто некой данностью. А овладеть собой можно, только если отменить свое бытие и сотворить себя снова. Это событие – самотворение Слова – совершалось и совершается до сегодняшней ситуации, включая и нашу конференцию. Это все элементы (мгновения) ситуации этого существования.

А что значит отменить свое существование? Отменить себя как непосредственно существующего словесного субъекта и принять опосредованное состояние (превращенное, недолжное). А это состояние реализуется тем, что появляются пространство и время.

В начале Слово существовало через то, во что оно себя превратило: оно превратило себя в пространство и время. Время и пространство появились с самого начала, как только стало быть все, что начало быть, по Иоанну, что прежде не начало быть. Эта телесная действительность усложнялась и, наконец, стала такой сложной, какой мы ее сейчас находим, но, тем не менее, это превращенное состояние осталось актуальным, наличным. И намерение Слова

завершить свое творение самого себя, это самотворение, можно будет считать законченным, завершенным, когда оно себя в своем превращенном состоянии преодолеет.

И тут главную, основную роль играет человек (собственно человек). Но собственно человек бывает в разных формах, в разной степени своего потенциала. Например, ученые – это самый маленький потенциал собственно человека, поэты – самый большой. Дело не в том, что поэт умеет написать стихи и т.д., поэт – это самое мощное в онтологическом отношении существо, которое может преодолеть свое превращенное состояние и, следовательно, преодолеть превращенное состояние Слова. Вот в этом его цель.

Что касается диалога... Тут я, к большому сожалению, расхожусь с Бахтиным. И схожусь с Пушкиным.

Вот относительно Тютчева иногда высказывают сомнения, дескать, поэт он или не поэт. Я тоже нахожусь в этом смущенном состоянии и отвечаю на этот вопрос так: когда Тютчев говорит: «...как слово наше отзовется» – он не поэт, это совершенно прозаический вопрос; а когда он говорит: «В час тоски невыносимой все во мне и я во всем...» – он поэт, потому что это именно поэтическое состояние. Потому что с этим надо что-то делать. А что именно – это знают только поэты. И Тютчев знает – как поэт, потому что для него этот вопрос, в общем-то, риторический. Поэт – один, он не может находиться в диалогическом состоянии ни с кем, потому что ничего другого нет.

А как же читатель? Читатель, который должен воспринимать поэта? Так вот, читатель поэта не воспринимает. Можно, конечно, сказать, что «воспринимает», но поставить это слово в кавычки, потому что *восприятие* как бы заключается в том, что читатель отождествляется с поэтом, он становится тоже субъектом словесного по типу бытия. Когда читатель отдает себе отчет в том, что он пережил, он отделяется от поэта, но когда он читает, просто читает стихотворение, его форма, его бытие совпадает с поэтической формой бытия Пушкина или Гоголя. Там двух субъектов нет – есть один.

**В.В. Стамати.** Этот вопрос я уже задавал вам многократно и хочу задать еще раз – для полного удовлетворения. Вопрос конкретный и глупый. Пушкин, когда ставит автограф под «Евгением Онегиным», это Пушкин в каком состоянии? Какому Пушкину принадлежит этот жест? Пушкину как поэтическому субъекту или Пушкину как телесному поэту?

**В.В. Федоров.** Отвечаю на этот вопрос, но не окончательно, потому что, я думаю, вы мне его еще не раз зададите. Ответ такой. Когда вы читаете Пушкина, вы знаете, что за этим стоит, кто за этим стоит и каков круг ассоциаций. Следовательно, это пишет Пушкин-поэт – как субъект бытия. Но вы видите только внешнее произведение, то есть некоторую совокупность штрихов и линий, которые складываются в нечто понятное именно Пушкину, и ассоциации, которые оно вызывают. В телесной действительности вы прочесть ничего не можете, потому что там нечего читать – там только штрихи и линии. Можно сказать, что это некоторый кентавр – сочетание телесного и внетелесного, так же, как сам Пушкин (как целый Пушкин). Сейчас я могу на этот вопрос ответить только так, как ответил.

**С.А. Белоконь.** Возвращаясь к вневременности и внепространственности. Скажите, пожалуйста, нельзя ли их рассматривать как высшую форму существования времени и пространства? Поскольку это такое значимое отсутствие...

**В.В. Федоров.** Я не знаю... Это, наверное, зависит от воли, от произвола – можно, нельзя... Вот у Бальзака в одном произведении есть такая характеристика героини: «Она блистала своим отсутствием». То же можно сказать про вневременное и пространственное.

**А. Легерх.** Возвращаясь к герою. Герой обладает определенной волей и может быть независим от автора. Возможно ли такое, чтобы герой стремился преодолеть время и пространство произведения и насколько это возможно?

**В.В. Федоров.** Мало того, что герой стремится преодолеть свой мир, он это делает. Поскольку герой – это *целый* герой. Фабульный персонаж пребывает в фабульной (пространственно-временной) действительности, а сфера бытия героя совпадает со сферой бытия поэта. И поскольку целое героя тоже является некоторой онтологической ненормальностью, недолжностью, потому что он превращенное существо, он стремится преодолеть эту превращенность. А преодолеть эту превращенность он может только тогда, когда содержанием его бытия является высшая ценность – любовь.

Пушкин дважды преодолевал эту превращенность. Первый раз – в «Медном всаднике», второй раз – в «Капитанской дочке». «Маленькие трагедии» я не считаю законченным произведением, потому что там он оставляет своих героев – так же, как он оставил Онегина «в минуту злую для него».

**О.Р. Миннуллин.** А в лирике?

**В.В. Федоров.** В лирике я швах, мало что соображаю и даже не обещаю, что начну соображать, поэтому этот вопрос я завещаю потомству. *(Смех.)*

**О.А. Кравченко.** У меня технический вопрос. А что нужно сделать, чтобы из жизненно-прозаического человека стать автором? Ну, чтобы оказаться в этом онтологическом статусе? Для этого нужны какие-то усилия?

**В.В. Федоров.** Конечно. Вот, например, вы, задавая мне вопрос, были автором. Но автором не высказывания, а того предмета, о котором мы говорим. Например: «Волга впадает в Каспийское море». Когда я говорю об этом, я себя воображаю и превращаю во все эти предметы. Можно, конечно, возразить: дескать, Волга и Каспийское море – это ого-го, а я маленький такой, шупленький, стою за кафедрой и т.д. Но во мне как бы есть и Волга, и Каспийское море, и т.д.

Дело в том, что собственно человек является сверхтелесным, а вне времени и вне пространства нет таких категорий, как близко и далеко, как много и мало и прочее. Любое сверхтелесное существо может вообразить себя во Вселенную, и у него еще будет место для чего-то другого. Собственно человек, будучи внетелесным, не может существовать прямо – он все время превращает себя в кого-то, он воображает кого-то. А следовательно, если он выражает себя в кого-то, он является автором этого кого-то. Или чего-то. Собственно человеку не надо прилагать никаких усилий для этого, его превращенное, то есть авторское, состояние является для него обычным, но не нормальным, потому что он стремится его побороть.

**К.В. Першина.** А чтобы стать поэтом? Можно ли воспитать в себе поэта?

**В.В. Федоров.** Нет.

**В.И. Теркулов.** Профессор сказал «нет» – значит, нет!

**В.В. Федоров.** Сейчас я вторгаюсь не в свою парафию, но, как говорится, Библию я не читал, но свое мнение имею. Дело в том, что поэт – это субъект словесного бытия, а словесное бытие ему ни вымолить, ни выпросить нельзя. Тут нужно вдохновение. А вдохновение посылается свыше. Если вдохновения нет, одним умением ничего не сделаешь. Таких умельцев масса, огромное количество, а поэтов... По крайней мере, в русской литературе есть два настоящих поэта: Пушкин и отчасти Гоголь. И всё!

## **В.М. КАЛИНКИН:**

### ***Поэтонимология и литературоведение***

- Я уверен, что мне не будут задавать так много вопросов, по той простой причине, что я не литературовед. А поскольку я не литературовед, никаких таких завихрений у меня нет, все очень просто, примитивно и даже тривиально. Но для меня очень важно понять отношения между поэтонимологией (это такая наука, которая занимается исследованием собственных имен в художественных произведениях) и литературоведением.

Почему так важно изучать собственное имя в художественном произведении? Знаете, когда ученые выбирали, на чем исследовать генетику, они сразу поняли, что если брать для этого человека, то понадобится для 100 поколений примерно 2 тысячи лет. А если брать мушку-дрозофилу, то для 100 поколений понадобится всего 400 дней. Так вот, собственное имя в художественном произведении – это своего рода мушка-дрозофила.

.....

**О.А. Кравченко.** Насколько значима для поэтонимологии философия имени?

**В.М. Калинин.** Философия имени, представленная в работах А.Ф. Лосева, отца П. Флоренского, отца С. Булгакова, является, если угодно, одним из краеугольных камней теории поэтонимологии...

**О.Р. Миннуллин.** Как интерпретировать реальное имя, которое включено в художественное произведение (например, «Наполеон»)? В контексте произведения оно может приобретать другие связи, взаимодействовать, пересоздаваться, но ведь оно и реально?

**В.М. Калинин.** Вам кажется, что это реальное имя, но на самом деле оно никакое не реальное – это имя персонажа. Когда у Л.Н. Толстого спросили относительно имен, которые употреблены в «Войне и мире», он ответил, что ни Друбецкой, ни Болконский суть не Трубецкой и не Волконский, у него просто не хватило фантазии придумать им оригинальные имена.

**О.Р. Миннуллин.** Где тогда встреча лингвистики и литературоведения на территории поэтонимологии?

**В.М. Калинин.** Мир имен разделен на две части: в одной – имена, которые обозначают реальные вещи, они называются онимами; в другой – имена, которые обслуживают художественные миры, они называются поэтонимами. Между ними непроходимой границы нет, потому что поэтонимы появляются из онимии, но при этом они не становятся именами реальных объектов.



**Л.П. Квашина.** Если бы Пушкин в «Евгении Онегине» выбрал для Татьяны другие имена, например, «Наталья» или «Ольга», это был бы другой роман?

И второй вопрос: почему Пушкин не называл свои произведения женскими именами (только косвенно: «Капитанская дочка» или парно: «Руслан и Людмила»)?

**В.М. Калинин.** Я проблемами гендерной лингвистики не занимаюсь. Почему Пушкин сделал так или иначе? Потому что он Пушкин. Это у него надо спросить.

У имени нет значения, у имени есть обязанность. Оно должно нести на себе весь груз ответственности за персонажа.

**В.В. Федоров.** Дело в том, что Пушкин в названиях совершенно точен. Если его поэма называется «Медный всадник», то независимо от того, какую там роль играет Евгений, фундаментальное значение имеет именно статуя Петра Первого. То же самое относится и к «Капитанской дочке»: Гринев затмевает Машу количеством своих появлений, но именно она является фокусом всего произведения.

## **А.А. КОРАБЛЕВ:**

### ***Филология земли: принципы и перспективы геопоэтики***

- Термин «геопоэтика» возник на исходе XX века и очень скоро стал весьма востребованным и даже популярным, что уже само по себе заслуживает рассмотрения и осмысления. Автор термина – Кеннет Уайт (р. 1936), поэт, прозаик, эссеист, переводчик, преподаватель, путешественник, а еще, что тоже значимо для понимания его концепции, уроженец Шотландии, поселившийся на атлантическом побережье Франции, но время от времени отпавляющийся в какую-нибудь точку земного шара. Личная топография, как он сам признает, является источником его умозрений, а также, добавим, основанием его личной мифологии. Свою фамилию (White, «белый») он соотносит с древним названием своей родины (Alba, «белая») и с теми местами, где ему довелось жить: городок Аубтерр (Aubeterre, от Albaterra), местечко Le Champ Blanc и деревня Clarté недалеко от его дома в Бретани. «Это – моя география, мой ментальный пейзаж», – заключает Уайт. В кельтской культуре ему встретилось понятие gwenved – «белый мир», которое осмыслил как пространство «наивысшего напряжения», свободное от ложных связей и представлений, порожденных историей. «География всегда больше истории», – полагает Уайт и провозглашает иной, «белый путь», который может вывести человечество из лабиринтов и помрачений современного сознания.

.....

**О.Р. Миннуллин.** Где же, собственно, территория самой геопоэтики? Если мы говорим о названиях городов – это поэтонимология, если говорим о текстах – это авторская мифопоэтика... Где располагается геопоэтика, если она не входит в состав других поэтик?

**А.А. Кораблев.** Это сотворчество автора с землей, с тем пространством, где осуществляется творчество. Это пространственные параметры, которые формируют авторство. Если мы сумеем образно описать Донецк – это будет литература, если мы составим описание этого места на земле – это будет география, если опишем его изменения – это будет история... Во всех этих случаях предполагается, что субъект один – писатель, географ или историк. Но если предположить, что сам Донецк тоже как-то участвует в этом процессе, – то это и будет геопоэтика.

**К.В. Першина.** Можно ли сказать, что это реанимация мифологического подхода, какая-то его редакция? Поскольку это пространство, которое интегрирует в себя всё – и слово, и человека, и время...

**А.А. Кораблев.** Я бы сказал, что это не возвращение мифа, а реабилитация мимесиса. Античное представление о творчестве как подражании природе с некоторых пор стало восприниматься слишком снисходительно. Быть подражателем – это же как-то приземленно, другое дело – быть избранником небес. Сложилась традиция противопоставления двух типов творчества – технического и вдохновенного и, соответственно, двух творческих способностей – таланта и гения. Но у нас есть основания думать, что это не два вида творчества, а одно, только в двух проявлениях – опосредованном, через природу, и непосредственном, через дух. Талант – то, что заложено в природе человека, гений – то, что находит его (находит на него) в любой, даже самый неподходящий момент. И эти творческие возможности присущи не отдельным избранникам, а каждому человеку – в той или иной степени. В творчестве человек преодолевает собственную раздвоенность на природное и духовное существо, и формируется такой треугольник творческих соотношений: искусство – природа – дух.

**К.В. Першина.** Спасибо за ответ, но хотелось бы понять, что отличает мифологический и геопоэтический подходы. Потому что на слух кажется, что они идентичны или похожи.

**А.А. Кораблев.** Для начала нужно уточнить, какой смысл вкладывается в понятие «мифологический». Если это иллюзорность...

**К.В. Першина.** Нет.

**А.А. Кораблев.** Если это синкретизм...

**К.В. Першина.** Да.

**А.А. Кораблев.** Я не уверен, что мифологическое мышление синкретично, как утверждают мифологи. Я даже допускаю, что это не так. Но если принять эту гипотезу, полагая, что мифологический синкретизм аналогичен мышлению ребенка в возрасте примерно до года, тогда геопэтика – это взрослое, осознанное возвращение к природе, к ее тайным интенциям.

**О.Р. Миннуллин.** Во всем этом слышится Ипполит Тэн: раса, среда, момент. Позитивизм какой-то...

**А.А. Кораблев.** Любая литературоведческая категория может быть понята как позитивистски, так и онтологически. Можно рассматривать факторы влияния, анализируя следы их воздействия, а можно исследовать само влияние, испытывая на себе их воздействие. В обоих случаях проявляется единство человека с природой, но различается позиция исследователя.

**В.М. Калинин.** Я все время пытался понять, что же такое геопэтика. Это идеология? Это наука? Это музыка? Или музыкальная критика?

**А.А. Кораблев.** Пафос геопэтики – быть вне идеологий и вне научных определенностей. Так что можно сказать, что геопэтика – это шотландская версия того, что говорит профессор Федоров. Только Владимир Викторович говорит о внепространственности, а здесь – реабилитация пространственности: не антитеза миру, а его инобытие.

**В.М. Калинин.** Геопэтика – это наука? Это инструмент? Или это теория?.. Вот поэтику Аристотеля я могу применить к реальному анализу, а геопэтику?

**А.А. Кораблев.** Если мы геопэтические интенции выразим на языке понятий, выстроим их доказательно и отфильтруем то, что не соответствует научным критериям, – мы получим научную проекцию геопэтики. Если мы эти интенции выразим образно и не злоупотребляя понятийностью – получится художественная проекция. В обоих случаях мы учитываем место, породившее концепцию, научную или художественную. В обоих случаях мы строим *на земле*. Недаром сказано: чтобы понять автора, надо поехать на его родину. Одна моя знакомая, польская исследовательница, чтобы понять Виктора Астафьева, поехала в Сибирь, в Овсянку. Спрашиваю: «Ну и как?» – «Поняла!» Удивительно. Отчего такое ощущение? Это

происходит мимо ума. Вроде всё знаешь о писателе – и вдруг он становится понятным. Если попытаться это объяснить, обосновать – получится наука. Но можно этого и не делать. Понимание – это же тоже форма знания.

**В.В. Федоров.** У меня не вопрос, а скорее любопытство. Пока я слушал, мне вспомнились три имени: Василий Великий, Петр Вайль и Гете. Они, наверное, где-то рядом стоят?

**А.А. Кораблев.** Конечно. Это же Гете советовал: «Хочешь понять поэта, отправляйся на его родину». А Вайль написал книгу «Гений места», где попытался на конкретных примерах рассмотреть влияние местности на творчество. *Genius loci* – это важнейший гео-поэтический концепт, еще недостаточно осмысленный. Когда мы говорим, что земля «творит», это воспринимается как метафора, потому что ну как земля может творить? Если кто-то и соучаствует в творчестве поэта, то некий дух, вызывающий в нем вдохновение. Так вот, «гений места» – это и есть такой дух, только локализованный в определенном пространстве.

**О.Р. Миннуллин.** А как соотносится геопоэтика с национальными картинами мира? Взять Донецк: «Спят курганы темные...» и «Де б я не був, а все ж думками лечу в Донеччину свою». Место одно, а картины мира разные.

**А.А. Кораблев.** А как вы хотели – чтобы было одинаково? Или вы сомневаетесь, что земля влияет на человека? О том, что земля формирует народ – предопределяет его характер, привычки, воззрения и т.д., известно давно. Это уже, можно сказать, общее место. Удивительнее другое – земля форматирует и отдельного человека. Это значит, что это влияние происходит гораздо скорее и сильнее, чем мы думаем. Человек, переехавший на новое место, через некоторое время становится чем-то похож на местных жителей, даже внешне!

Художник, в силу своей натуры, по-разному реагирует на эти влияния: кто-то – глух к ним, кто-то – чуток, кто-то – стремится их уловить и выразить, кто-то – старается их преодолеть, кто-то ощущает себя патриотом и почвенником, кто-то – гражданином мира. К тому же эти влияния преломляются через творческую личность и через обстоятельства личной жизни. Так что разнообразие поэтов, живущих в одном пространстве, так же естественно, как и их сходство.

Чтобы яснее представить и лучше понять, в чем сходство и почему различия, нужно составлять антологии региональных авторов, сопоставлять их по разным параметрам – тогда можно будет говорить об этом более определенно.

**Л.П. Квашина.** А можно предположить, что есть какие-то полигеопоэтические авторы? Например, Пушкин в Москве, Пушкин в Петербурге, Пушкин в Болдино и в Михайловском...

**А.А. Кораблев.** Это интересный материал для сопоставления, особенно если поэт чуток к геопоэтическим интенциям. Интересно посмотреть, как меняется (и меняется ли) поэтика от перемещения в пространстве.

**С.А. Белоконь.** Чем можно это описать? Имеется ли особый терминологический аппарат геопоэтики?

**А.А. Кораблев.** Формально это те же понятия, но содержательно – более емкие, более, так сказать, онтологичные. Если понятием «текст» мы определяем и природу, и жизнь, тогда так же расширительно мы должны понимать и текстовые характеристики – «композицию», «структуру» и т.д.

**К.В. Першина.** Мне вспомнился Хайдеггер, который тоже считал, что художник творит не индивидуально, что через него творит бытие. Но у него творчество и земля противопоставлены как несокрытость и сокрытость. Земля для него – тайна, которая покрывает смыслы...

**А.А. Кораблев.** То же можно сказать и о литературном произведении: в нем художник и выражает себя, и скрывает. Литература, как и земля, это хранилище тайных смыслов, и намного более глубокое, чем мы обыкновенно думаем, потому что в ней выражается не только художник, но и его двуединая природа – телесная и духовная. Бытует представление, что телесное – это что-то низшее, унижающее человека. Но зачем-то же нам даны способности реагировать на видимый мир. Не является ли это частью общего замысла?

**В.М. Калинин.** Геопоэт – это что-то такое хтоническое...

**А.А. Кораблев.** Да, как словесное продолжение природы...

**М.Н. Панчихина.** «Белый путь», о котором вы говорили, это ведь не пространственный путь?

**А.А. Кораблев.** Да, но и пространственный тоже. Для геопэта жизненные перемещения, поскольку в них проявляется закономерность и предопределенность, становятся и актами смыслопроявления. Например, переезд Гоголя в Петербург или Набокова в Америку. А «белый путь» Кеннета Уайта – это еще и топологизация имени. Это именная маркировка судьбы, которую проживает человек по фамилии «Уайт». Но точно так же каждый может и свою фамилию

осмыслить как жизненную программу. Интересно было бы сравнить топологию жизненного пути Кеннета Уайта и Андрея Белого.

**В.В. Федоров.** И Белоконь. *(Смех.)*

**С.А. Белоконь.** Бахтин писал, что в хронотопе ведущее значение имеет время, а не пространство. А как в геопэтике?

**А.А. Кораблев.** После работ Бахтина о хронотопе утвердилось правило изучать время и пространство нераздельно. Но, как это обычно бывает, в противоположность этому утверждению, стали появляться работы, в которых пространство рассматривалось в отрыве от времени. Оказывается, можно и так. А в геопэтике пространство не только первично, но и, в некотором смысле, аналогично вечности.

**А. Акулов.** Петербург 1812 года чем-то отличается от Петербурга 2012 года или дух города существует вне этих различий?

**А.А. Кораблев.** Внешне, конечно, они разные. Вы хотите знать, тождественны ли они внутренне? Это философский вопрос. Можно спросить и о человеке: меняется ли он в течение своей жизни? На первый взгляд – конечно же! Но если посмотреть глубоко и еще глубже, то, можно увидеть, что человек, может, совсем не меняется или меняется не так, как мы себе представляем. То же можно сказать о городе, о стране, о земле.

**Л.П. Квашина.** Особенно показательно это было бы по отношению к Москве 1812 и 2012 годов.

**О.А. Кравченко.** Я приведу пример, а вы скажите, это геопэтика? Стихотворение о Макеевке:

Не крест, не плаха и не дыба  
Мне в жизни подведут черту,  
Но этот город-забулдыга  
Меня толкает в темноту.

**А.А. Кораблев.** Чтобы ответить на этот вопрос, я должен жить в Макеевке или прочитать стихи и других макеевских поэтов, чтобы проникнуться духом этого города. Но и в этом случае будет непросто отличить, это смыслопроявление или стилизация.

**В.М. Калинин.** У донецкого поэта Владимира Труханова есть такие строчки: «– Ты видал Жигули? / – Я видал Жигулевские горы. / Как похоже на них терриконы в Донбассе цветут!..» Это геопэтика?

**А.А. Кораблев.** Само по себе упоминание терриконов и других примет местности еще не делает произведение геопэтическим. Существеннее принципы, которые нужно искать на других, более глубоких уровнях. Для этого должна быть проделана соответ-

вующая работа. Вот соберем антологию, проанализируем, проведем читательские опросы – тогда, может быть, что-то прояснится.

**О.А. Кравченко.** Можно уточнение? Я думала, что вы сразу согласитесь с моим примером, потому что в стихотворении о Макеевке присутствует не внешняя атрибутика, а связанность с судьбой, с нутром города. И мне кажется, что это внутреннее ощущение часто передается как тоска от отсутствия чего-то. Я помню, как на конференции в Брно кто-то прочитал стихотворение Цветаевой о Чехии, где говорится: «Есть у чехов горе: нет у чехов моря». Вот эта недостаточность – геопозитична? Она ведь тоже определяет понимание Чехии. Выходит, всё, что происходит в Чехии, окрашено состоянием грусти по морю, которого нет.

**А.А. Кораблев.** Хорошо бы спросить чехов, согласны ли они с таким пониманием.

**О.А. Кравченко.** Я помню, в ответ было сказано, что в Чехии, тем не менее, есть министерство морских сообщений... (Смех.)

### **С.А. БЕЛОКОНЬ:**

#### ***Игровой характер отношений в триаде автор-герой-читатель в индивидуально-авторскую эпоху***

- Начать свой доклад я хочу с цитаты из М.М. Гиршмана:

«Автор – герой – читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостоинных, равно и взаимно-необходимых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий. Такой подход позволяет на единой основе объяснить и развить в специальных исследованиях систему уникальных свойств-отношений автора – героя – читателя. Во-первых, это сочетание единой сущности и триединой личности, несводимой ни к одному и тому же личностному содержанию, ни к трем разным индивидам – это единство человечества, народа и уникальной индивидуальности в превышающей все их отдельные реализации внутренней, личностной взаимосвязи. Во-вторых, необходимо осмыслить сочетание совместного и нераздельного существования автора – героя – читателя с обособлением и взаимодействием их внутренне разделяющихся и обращенных друг к другу позиций, образующих субъектную организацию литературного произведения».

Это высказывание было для меня основополагающим в размышлениях над отношениями автора, героя и читателя в индивидуально-авторскую эпоху.

.....

**М.Н. Панчихина.** Может ли профессиональный читатель быть наивным?

**С.А. Белоконь.** Тогда он должен быть профессионально наивным. Если он это сам в себе допустит.

**А. Легерх.** Если профессиональный читатель постоянно помнит об авторе, не означает ли это, что он просто плохо погружен в произведение?

**С.А. Белоконь.** Профессиональный читатель тоже погружается в произведение, но при этом все равно обращается к автору. Принципиальное различие вот в чем: наивный читатель не может подняться на уровень автора, а профессиональный может находиться как на уровне автора, так и на уровне героя. Он сознает, что должен пережить произведение, иначе не сможет его проанализировать.

**О.Р. Миннуллин.** Мы говорим об игре автора, об игре читателя. А герой, если у него есть своя воля, может ли играть с автором и героем?

**С.А. Белоконь.** Герой не может играть со своим творцом.

**О.Р. Миннуллин.** А как же Татьяна Ларина, которая «удрала штуку» с Пушкиным?

**С.А. Белоконь.** Все равно это во власти автора-творца. Все, что ни происходит с героем, уже запрограммировано автором.

**О.Р. Миннуллин.** Но тогда героя как бы и нет. Просто функция автора.

**С.А. Белоконь.** Герой все равно пассивен по отношению к автору. В украинской интеллектуальной прозе начала XX века встречаются ситуации, когда автор обращается герою, а герой обращается к автору, но совершенно понятно, что все это придумано самим автором как сюжетный или нарративный ход. С моей точки зрения, герой не может влиять на автора-творца, он только объект, который влияет на читателя.

**А.А. Кораблев.** В какую игру они играют? (*Смех.*)

**С.А. Белоконь.** Есть произведения, где они играют открыто...

**А.А. Кораблев.** Где открыто – там понятно. А если мы возьмем какое-нибудь серьезное произведение? «Жди меня, и я вернусь...» Кто с кем играет? Уместно ли здесь само понятие игры, не перечеркивает ли оно все стихотворение? Но это частности, а вопрос вот в чем: насколько универсальна ваша концепция?

**С.А. Белоконь.** Я считаю, что это универсальный принцип, только нужно переосмыслить понятие игры как чего-то несерьезного. Игра амбивалентна. Игровыми я называю любые взаимоотношения, не обязательно сниженные.

**М.Н. Панчихина.** Вы можете дать определение, что для вас игра?



**С.А. Белоконь.** Игру я понимаю как способ интеллектуального взаимодействия между участниками этого триединого диалога.

**М.Н. Панчихина.** Можно ли подобрать для этого интеллектуального взаимодействия какие-нибудь синонимы (например, «сотворчество»)? Игра для вас – это принципиальное обозначение или просто удобная маркировка?

**С.А. Белоконь.** Для этого придется объяснить, что я вкладываю в понятие игры...

**Е.С. Рубинская.** А не стоило ли взять менее нагруженный термин, чтобы потом не объяснять, что вы в него вкладываете?

**С.А. Белоконь.** Мне просто понравилось, как игровая концепция объясняет постмодернизм. Потом увидела, что она приложима и в модернизме... Но в любом случае нужно обосновывать, почему игра и что это за игра.

**О.А. Кравченко.** Все вопросы были уточняющие, а я хочу сказать, что не согласна с этой концепцией полностью. Я считаю, что никаким образом через игру как некую сходную с эстетической деятельностью реальностью нельзя ничего объяснить в отношениях автора, героя и читателя. Как может быть внеаходимость в игре?

**С.А. Белоконь.** Я прекрасно чувствую напряженность и зазор между понятиями «внеаходимость» и «игра», но допускаю возможность, где может эта игра состояться. Это область, где автор-творец мыслит своего героя: в своем сознании он преодолевает свою внеаходимость. Игра, конечно, предполагает участие, но если бы между автором и героем не было возможности участия, тогда автор не смог бы создать своего героя. Чтобы создать героя, автору нужно в нем участвовать. Но при этом находясь за его пределами.

## **Секция 2. Поэтика и аналитика**

**О.А. КРАВЧЕНКО:**

***«У меня не было влечения к прошедшему»:  
поэтическая историософия Гоголя***

- Гоголевский интерес к истории был глубоким и профессиональным. С марта 1831 года по апрель 1835-го Гоголь преподавал всеобщую историю в Патриотическом институте благородных девиц, весной-летом 1834 года собирався занять место профессора кафедры всеобщей истории в Киевском университете, однако переезд не состоялся, и в июле 1834 года Гоголь был определен адъюнктом по кафедре истории при Императорском Санкт-

Петербургском университете. Там он с сентября 1834-го по декабрь 1835-го читал среднюю и древнюю историю студентам второго курса филологического отделения. На одной из гоголевских лекций об истории аравитян (царствование Ал-Мамуна) присутствовали Жуковский и Пушкин, оценивший лекцию как «увлекательную».

.....

**А.А. Кораблев.** Можно ли считать, что «Тарас Бульба», «Мертвые души», «Рим» – произведения не только художественные, но и историософские?

**О.А. Кравченко.** Да, можно. Как мне представляется, всё, что пишет Гоголь в связи с Римом, открывает дорогу в Град Божий.

**В.В. Федоров.** «Развязка Ревизора» – о внутреннем душевном городе – это явно отсылка к Августину. Но у Гоголя это второй град, земной, негативный, отрицательный – что в «Ревизоре», что в «Мертвых душах». Не является ли история компенсацией этому отрицательному граду? Историю Гоголя нельзя называть наукой, это, скорее, какие-то откровения, прозрения и т.д. Можно ли это рассматривать как открытие на земле града Божьего, по Августину?

**О.А. Кравченко.** Мне всегда казалось, что Гоголь через негативное дает представление о должном. Например, в «Мертвых душах», когда речь идет о губернаторе и вице-губернаторе, упоминаются Гог и Магог – предводители сатанинского воинства. Получается, что чиновники губернского города – это сатанинское воинство, препятствующее утверждению идеального града, но через это препятствие дающее представление о том, что он есть.

**А.А. Кораблев.** А можно по-другому ответить? Если не факты и не события, то, может, история для Гоголя – это обнаружение божественной воли?

**О.А. Кравченко.** Конечно. И, скорее всего, Гоголь так и понимал, но он нигде не изобразил идеальное воплощение.

**А.А. Кораблев.** Ну как же, а в третьем томе?.. *(Смех.)*

**К.В. Першина.** Эстетическое отношение подразумевает дистанцию. Можно ли предположить, что Гоголь ощущал историческую дистанцию в качестве эстетической?

**О.А. Кравченко.** Мне кажется, Гоголь всегда обращал историческое в эстетическое. Взять хотя бы его лекцию об Ал-Мамуне, на которой присутствовали Жуковский и Пушкин. Один из студентов потом вспоминал, что эта лекция была совершенно вне учебного плана – до этого Гоголь ничего не читал об аравитянах. Она была

лишена исторической связи, исторической проблематики, она вся была посвящена воспеванию этого Ал-Мамуна как удивительного правителя, который своей тенденцией внести просвещение разрушил арабский пафос – пафос дикой арабской души. И, по-видимому, лекция давала основания для того, чтобы Пушкин назвал ее увлекательной. Даже выходя за кафедру, Гоголь преследовал эстетическую задачу. Правда, тот же слушатель утверждал, что после этого в течение года Гоголь ничего подобного не исполнял. Все дальнейшее было скучно и сухо.

**А.А. Кораблев.** Может, это был театр одного актера для двух зрителей?

**О.А. Кравченко.** Мне кажется, для Гоголя вообще было характерно стремление к эстетизации исторического события. В отличие от Карамзина, который, как писал о нем Пушкин, в тех случаях, когда ему не доставало источников, не заменял их своими догадками, Гоголь поступал совершенно наоборот: все, что можно было довообразить, он представлял себе и изображал как исторический портрет.

#### **Л.П. КВАШИНА:**

#### ***О «возможном сюжете» в «Евгении Онегине»: между текстом и черновиком.***

- Исследователи сюжета «Евгения Онегина» сталкиваются с парадоксальной проблемой: «ни одно из возможных осмыслений сюжета не мотивирует всего сюжетного материала». «Смысловая и сюжетная неисследимость» – так определил Ю.Н. Чумаков эту качественную особенность пушкинского романа в стихах. За этой формулой – не просто констатация неутешительного, в общем-то, для филолога вывода («неисследимость»), но стремление прямо обозначить проблему и, главное, – суммируя усилия по изучению романа не одного поколения пушкинистов, наметить ключевые аспекты поэтической организации, которая и порождает эту «неисследимость».

.....

**В.В. Федоров.** Скажите, считаете ли вы важным то обстоятельство, что когда Онегин говорит: «Когда б я был, как ты, поэт», читатель уже знает, что Онегин не поэт, потому что он не мог ямба от хоря отличить?

**Л.П. Квашина.** Он не поэт, но возможность занять поэтическую позицию у него сохраняется, хотя и оказывается недостижимой. Вспомним, в момент настоящей, глубокой влюбленности он

едва не сделался поэтом: «Как походил он на поэта, / Когда в углу сидел один, / И перед ним пылал камин...». Кстати сказать, после разговора с Ленским в следующей строфе (в черновой рукописи) он тоже занимает поэтическую позицию, хотя и достаточно условную: «В постеле лежа, наш Евгений / Глазами Байрона читал...». Эта фраза – «глазами Байрона» – амбивалентна, двойственна: с одной стороны, это метонимия – герой читает книгу своего кумира (как Ленский – Шиллера), а с другой, ее можно прочесть и как метонимическую метафору – через Байрона, с его позиций. Через эту призму Онегин смотрит на складывающуюся ситуацию.

**О.А. Кравченко.** А мне кажется, глаза – в Байрона, а сам думал о другом. Глазами читал, не душой.

**О.Р. Миннуллин.** Мне тоже так показалось.

**Л.П. Квашина.** Но дальше это имеет смысловое продолжение – в черновой рукописи он начинает себя вести, в общем-то, как байронист.

**В.В. Федоров.** Скажите, а вот этот комплимент, который Онегин говорит Ленскому («как ты, поэт»), – он ведь сомнительный. Мы ведь знаем, что Ленский – плохой поэт. Надо учесть, что сравнение «как Светлана» Пушкин передал Ленскому, потому что это романтический штамп, такой же, как прохлада тихого ручья и т.д.

**А.А. Кораблев.** Мне кажется, в этой парадоксальной фразе высказывается мысль, что на самом деле поэтом является Онегин, а не Ленский, потому что это он *поэтически* воспринял Татьяну. А то, что он стихи не писал, то, согласно концепции Владимира Викторovichа, чтобы быть поэтом, совсем не обязательно писать стихи.

**В.В. Федоров.** «Блажен, кто молча был поэт...»

**Л.П. Квашина.** Мне трудно представить Онегина поэтом, хотя бы потому, что эта фраза следует после его же ремарки: «Боюсь: брусничная вода / Мне не наделала б вреда».

**А.А. Кораблев.** Так это, наоборот, подтверждение! Когда Сальери называет Моцарта божественным, тот в ответ говорит: «божество мое проголодалось».

**Л.П. Квашина.** Для меня эта ситуация парадоксальна тем, что поэтический Ленский выбирает «глупую луну на этом глупом небосклоне», а непоэтический Онегин способен оценить поэтическую Татьяну.

**В.В. Федоров.** Татьяна в это время тоже не была поэтической.

**Л.П. Квашина.** Тоже?

**В.В. Федоров.** Конечно.

**О.А. Кравченко.** Мне кажется, это какая-то риторическая фигура – какое-то двойное сослагательное наклонение: «выбрал бы...», «когда бы был...» То есть не выбрал бы никогда. *(Смех.)*

**Л.П. Квашина.** У Виролайнен есть интересная статья о психологических особенностях пушкинского времени, о том, что в эту эпоху, рационалистическую в основе своей, самоопределение личности происходит через ориентацию на общее, на готовое. По этой модели выстроена и онегинская фраза: высказать себя через другого – психологически это совершенно естественный культурный жест. Я скажу тебе понятно, как бы я поступил, когда б я был на твоём месте – не занимая это место и не претендуя на него. Так что поэтическая парадигма психологически и культурно мотивирована, она как бы задана адресатом высказывания. Но в тоже время «Когда б я был, как ты поэт» – это идеальная ипостась Онегина. И это важно. Именно на этом выстраивается «возможный сюжет».

**К.В. Першина.** Вот это предпочтение Татьяны Ольге, которая, как «глупая луна на этом глупом небосклоне», заставляет вспомнить строки, предшествующие письму Татьяны: там луна упоминается раз шесть и совершенно иначе – как образ любви, романтизма, чувств и т.д. Выходит, что сравнение, которое дало возможность предпочтения, эту возможность и убирает...

**Л.П. Квашина.** Очень интересное наблюдение, спасибо.

**А.А. Кораблев.** Мне подумалось, что одна из главных, если не самая главная тема в романе, это онтология возможности. Это роман о судьбе, а судьба – это реализация одной из жизненных возможностей. Предопределенная или произвольная – это вопрос. Это постоянный, на протяжении всего романа, предмет авторских размышлений. То он перебирает варианты судьбы Ленского, то говорит, что счастье было «так возможно, так близко». Он показывает, как сложилось, но рассказывает и о поле возможностей. Это размышления о судьбе и свободе воли. И, похоже, так же строится и сам текст: беловик – осуществление судьбы, а черновики – нереализованные возможности.

**Л.П. Квашина.** В том-то и дело, что и беловик удерживает в себе план возможной судьбы, и читатель интуитивно это ощущает как особый объем пушкинского изображения.

**С.А. Белоконь.** Наверное, чем талантливее поэт, тем важнее его черновики...

**Л.П. Квашина.** Не помню, кому принадлежит замечание, что

Пушкин не мог видеть написанный им текст спокойно – он тут же начинал его править. Поэтому его черновики – это что-то совершенно невероятное: правка на правке через правку... Что-то им двигало. Тут же ситуация такая: после тех набросков, которые я процитировала, дальше все страницы в тетради вырваны. Фомичев посчитал, что там могло быть до 18 строф. И они утрачены. Это было. Скорее всего, другое развитие сюжета.

**А.А. Кораблев.** Но почему-то другие оставлены!

**Л.П. Квашина.** По-моему, маловероятно, что Пушкин оставил их для нас, чтобы мы с ними работали. Хотя черновики он сохранял. Для меня это движение замысла к необходимым решениям. Я глубоко уверена, что Пушкин до определенного момента не знал, чем закончится роман и как себя поведет Татьяна. Даже в беловом варианте рукописи знаменитые финальные слова Татьяны «Но я другому отдана...» имели совершенно другой вид и смысл: «Я вас и видеть не хочу». Пушкин как бы двигался сам за телеологией сюжета. И черновики сохранили для нас это движение.

**А.А. Кораблев.** Так почему Татьяна вышла замуж? Ведь этот поступок переломил сюжет. В чем заключалась телеология?

**Л.П. Квашина.** Для меня перелом сюжета произошел не в финале, а именно в третьей главе, когда возможные благостные для героев отношения автор перевел в идеальный план.

**О.Р. Миннуллин.** А были хоть какие-то возможности happy end'а?

**О.А. Кравченко.** Второй том!

**Л.П. Квашина.** Только в идеале. Они созданы друг для друга, но никогда не будут вместе.

**О.Р. Миннуллин.** Почему она не может уйти от своего генерала?

**Л.П. Квашина.** Бочаров по этому поводу говорит очень эмоционально. Он говорит, что любой другой финал – это совершенно «невозможный» для романа сюжет, причем не только для «Евгения Онегина», но и для всей русской литературы. Вся русская литература пошла бы совершенно другим путем. Татьяна своим поступком решает судьбу русской литературы.

**К.В. Першина.** Это и есть наш happy end. *(Смех.)*

**В.В. Федоров.** Если бы Татьяна ушла к Онегину, то получился бы роман «Анна Каренина». *(Смех.)*

**О.А. Кравченко.** Можно еще реплику? Мне всегда было обидно, что после смерти Пушкина Наталья Гончарова вышла замуж и была страшно счастлива...

## О.Р. МИННУЛЛИН:

### Диалог с Пушкиным в лирике В. Соколова

- Тема обращенности лирики Владимира Соколова к русской поэзии XIX столетия, диалога с классикой, который воплотился в его стихотворениях, уже стала общим местом для исследований, посвященных творчеству этого поэта. «Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Блок были для Соколова не декларативными, но истинными учителями, – не в школярском, но в высоком смысле: вслушиваясь в неслышную для обычного человека музыку их стихов, он, как по камертону, настраивал душу на нужный лад, на нужную «волну», – справедливо отмечает А. Высоков. <...>

.....

**А.А. Кораблев.** Если это диалог, то в чем смысл реплики Соколова?

**О.Р. Миннуллин.** Думаю, что это ценности земли – главная соколовская тема. Ощущение уходящего момента («пластинка должна быть хрипящей»). Стремление задержаться на земном. И, видимо, он отвечал не тому Пушкину, в котором всё-всё-всё, а Пушкину как поэту небесной гармонии. Это, может быть, реплика Сальери по отношению к Моцарту.

В пушкинском «Пророке» в конце звучит божий глас: «глаголом жги сердца людей» – транслируй мой божественный смысл. А Соколов говорит, что, помимо этого абсолютного божественного, есть еще скромное человеческое, и оно для него дорого. И в таком слабом возражении, что не все земное можно принести в жертву, что в ценности земного происходит обновление небесного, выявляется его индивидуально-авторская воля – его облик как поэта. Это ответ на пушкинский финал «Пророка».

**В.В. Федоров.** Пушкин показывает как бы мучительное превращение человека в пророка: он ему, грешному, язык рассек, грудь и т.д. И пророчество тоже не благостное: «глаголом жги сердца людей». И, насколько я понял, Соколов в своем стихотворении как бы жалеет то утраченное жизненное, которое было до превращения человека в пророка, и желал бы это жизненное сохранить. Но вместе с тем он устал от XX века, от этой жизни...

**О.Р. Миннуллин.** Отвечая Пушкину, Соколов, конечно, не говорит все наоборот. Он лишь интонацию свою добавляет в этот диалог, акценты немного иначе расставляет, но это не отрицание пушкинского видения мира, для Соколова это и невозможно – все

же несоизмеримость талантов... Это попытка в пушкинской симфонии мотив какой-то свой произвести.

**О.А. Кравченко.** Мне тоже показалось, что тут какой-то диалог возникает на содержательном уровне, но при этом ярко выражено и ритмическое несовпадение...

**О.Р. Миннуллин.** Да, у Соколова – анапест, а у Пушкина – ямб.

**О.А. Кравченко.** У Соколова – разговорный язык XX века, более живой и естественный. Может, в этом ритмическом несовпадении тоже выражено как бы несогласие с Пушкиным?

**О.Р. Миннуллин.** Надо посмотреть традицию 3-стопного анапеста...

**О.А. Кравченко.** Нет, я имею в виду, что, развивая содержательную линию, автор противопоставляет ей ритмическую. Может быть, тут привлекаются и другие – Баратынский, например: «Век шествует путем своим железным...»

**А.А. Кораблев.** Тут можно и от обратного идти: трудно предположить, чтобы Соколов отвечал Пушкину в его ритмике.

**С.А. Белоконь.** Насколько несоизмеримость талантов мешала (или помогала) вам проводить литературоведческий анализ?

**О.Р. Миннуллин.** Я сказал о несоизмеримости талантов, чтобы предотвратить претензии, которые мне когда-то уже были высказаны. Это было в Москве, семь лет назад, я тогда был студентом пятого курса. «Что такое Соколов?» – мне сказали. Я анализировал пушкинское «Что в имени тебе моем...» и соколовское «Время пройдёт. Охладеет / Имя моё для тебя...» Там были пожилые преподаватели, для которых Соколов – их современник, а может, и знакомый. А вот для М.М. Гиршмана – это недооцененный поэт. И я задумывался: Соколов, несомненно, яркий поэт, но можно ли его в один ряд с Пушкиным ставить? Поэтому и сделал такую оговорку. Мне их несоизмеримость не мешала. Я анализировал с точки зрения презумпции эстетического совершенства.

**В.В. Федоров.** Однажды Кожин сказал Благому: «Какой замечательный литературовед Щеголев!» Благой говорит: «Какой же он замечательный, если мы в одной комнате жили». (Смех.)

**К.В. Першина.** Вы сказали, что в стихотворении есть и другие аллюзии, кроме очевидных пушкинских. Мне оно напомнило лермонтовское: «По небу полуночи ангел летел, / И тихую песню он пел...». В пушкинском «Пророке» провозглашается соединение земного и небесного, а в стихотворении о полуночном ангеле чувст-



вуется отказ от соединения этих двух сфер. Может, нужно учитывать и эту традицию, следующую за пушкинской?

**О.Р. Миннуллин.** Конечно. Согласен.

## ДЕНЬ ВТОРОЙ, ПЯТНИЦА

*С того же дня я начал учить его необходимым словам. Прежде всего я сообщил ему, что буду называть его ~~Четвергом~~ Пятницей...*

### Секция 3. Аналитика и онтология

**К.В. ПЕРШИНА:**

#### *Авторская внеаходимость в этическом аспекте*

- Развивающейся и перспективной тенденцией современного литературоведческого дискурса становится детализация и прояснение внутренних законов той поэтики, которую в ученом сообществе принято называть диалогической и предмет которой в самом общем виде можно определить как «исследование отношений и зависимостей в актах поэтического высказывания». Является ли такая поэтика универсальной или коррелирует с конкретным историко-литературным периодом, конкретным материалом – вопрос, открытый для литературоведческой дискуссии. Но несомненно, что генезис диалогической поэтики включает в себя две масштабные смысловые сферы: философию диалога и эстетическую концепцию М.М. Бахтина (с учетом, конечно, других дополнительных влияний и взаимодействий). В связи с этим возникает необходимость более сфокусированного рассмотрения соотношения диалогической философии и бахтинской эстетики в ключевых моментах. Одним из таких моментов становится, несомненно, вопрос этики – этики как законодательной системы и, отдельно, этики эстетической деятельности. Дополнительное смысловое напряжение здесь возникает потому, что для Бахтина этическая проблематика стала и истоком его мысли, и своего рода метасмыслом, который не так легко поддается целевому анализу, а для диалогистов этические вопросы являлись некоторой концептуальной преградой в осмыслении эстетических явлений...

.....

**В.М. Калинин.** Можно вопрос дилетанта? Вопрос простой: не кажется ли вам, что с этической точки зрения позиция внеаходимости – это безнравственная позиция?

**К.В. Першина.** Вы говорите о внеаходимости, имея в виду такие коннотации, как дистанция, отстранение, преграда между субъ-

ектом и объектом, эстетическая холодность и т.п. Но в моем видении венаходимость – это онтологический поступок, который позволяет созидать другого посредством жертвенного исключения себя (если апеллировать к бахтинскому этическому принципу).

**В.М. Калинин.** А возможна ли позиция венаходимости для читателя?

**К.В. Першина.** Это один из ключевых вопросов. Исследователь Юдин, который занимается этой темой, представляет автора как трансцендентального субъекта, а реальным субъектом называет читателя. Он считает, что Бахтин, говоря об эстетической ответственности, свои задачи как читателя адресует автору, хотя ему (автору), как трансцендентальному субъекту, их адресовать нельзя. Я с этим не согласна и готова полемизировать. В моем видении – это *взаимодействие* автора и читателя в этико-эстетическом поле. Занимая позицию этической венаходимости, в контексте бахтинского понимания этики, автор не только созидает своим жертвенным актом художественный мир, но и, оставаясь в границах художественного пространства, распространяет свое созидание на весь мир.

Подлинное произведение всегда всемирно. Меняется не только конкретный художественный мир, меняется и мир в целом. Бахтин говорил, что мир, из которого ушел Христос, никогда не будет тем миром, в котором его не было. Ушедший Христос уже изменил этот мир. Так же и авторская венаходимость: мир, в котором есть произведения Пушкина, уже другой. Читатель является не только субъектом, воспринимающим художественный мир, но и адресатом этой жертвы. Адресатом является не только герой и художественная действительность, но и читатель в его наличной жизненной действительности. Эта жертва адресована и ему. Он является свидетелем поступка, который позволяет миру преобразиться. И читателю тоже.

**М.Н. Панчехина.** Когда автор создает литературное произведение, он знает о том, что есть такая категория, как «венаходимость»?

**К.В. Першина.** Вопрос, наверное, заключается в том, насколько это знание подвержено рефлексии. Он знает это постольку, поскольку он знает о своем бытии. Это ощущение не описывается в терминах познания, оно постигается так же, как человек совершает подвиг, – не всегда сознательно.

**О.Р. Миннуллин.** Позиция венаходимости – это то, что достигается, или то, что дано человеку по существу?

**К.В. Першина.** Подобный вопрос мы вчера задавали Владимиру Викторовичу [Федорову]: можно ли накачать поэтические мускулы? В плане этики немножко иначе: это сфера, где мы можем воспитывать себя. Говоря, что венаходимость этична, я утверждаю, что к ней можно стремиться, ее нужно достигнуть. А поэтическое бытие предполагает момент сакральности – момент необусловленности волей человека.

**А.А. Кораблев.** Венаходимость – одно из основных понятий филологии Бахтина. Но не менее важно для него и понятие участного мышления. Как они соотносятся?

**К.В. Першина.** Это тоже один из ключевых вопросов. Тут можно апеллировать и к философии диалога, и к системе мышления Бахтина – обе системы подразумевают, что момент диалогического приятия Другого (для философии диалога) и момент себя-исключения (о котором говорит Бахтин) могут совершиться только в том случае, если субъект укоренен в бытии. Этого не происходит, если субъект изначально относит себя к какой-то теоретической действительности (философской, гносеологической или даже религиозной). Бахтин говорит, что мы часто не понимаем веру как поступок, а просто относим себя к какому-то религиозному контексту. Но в таком случае очень проблематичен любой этический поступок – если субъект не укоренен в бытии.

С этим же связан вопрос, который тоже можно мне задать: почему одна венаходимость отличается от другой – результат-то разный? Есть мир Пушкина, есть мир Достоевского и т.д. Отличаются они именно потому, что субъект-автор укоренен в бытии и жертвует конкретными своими жизненными характеристиками. Исходя из укорененности в этих своих характеристиках, он может занять эту позицию.

**А.А. Кораблев.** Еще одно уточнение. Исключение себя из, скажем, диалогических отношений предполагает обнаружение себя где-то вне этих отношений. Где? Может, это позиция Третьего, о которой говорил Бахтин? Тогда это уход не в какую-то неопределенную сферу, а в достаточно определенную (Бог, совесть и т.п.), и этой определенностью объясняется его этичность.

**К.В. Першина.** И я с этим соглашусь, но, может быть, с одной оговоркой. В этом диалоге двух субъектов в присутствии высшего судии, что, в принципе, небезосновательно, есть еще один момент – подражательность, которая свойственна миру святых. Например,

подражание Христу. Я должен пройти тот же путь. Не апеллировать, а идти. И можно сказать, что автор проходит такой путь, не имея никаких гарантий, что его оправдает этот высший судья.

**Л.П. Квашина.** Внеаходимость, как мы понимаем, включает в себя причастность. Скажите, абсолютное себя-исключение исключает причастность?

**К.В. Першина.** Нет, предполагает. Это нахождение на границе, когда одновременно совершается и причастность, и внеаходимость.

**Л.П. Квашина.** Завершение героя – это этический акт?

**К.В. Першина.** Завершение завершению рознь. Оно может быть фабулическим и выражаться в замкнутости границ произведения. И, конечно, этические моменты связаны с этой замкнутостью – они-то как раз и проблемны. Исупов говорит, что это эстетика смерти Другого – именно потому, что он завершен. А моя гипотеза заключается в том, что переакцентуация моментов смерти с героя на автора позволяет завершенности преодолеть свою смертность. Смертность становится вызовом автора. Герой может быть завершен, но остаться жив.

**О.Р. Миннуллин.** Раз уж вы такие фундаментальные проблемы рассматриваете (соотношение этики и эстетики, добра и красоты), то задам фундаментальный вопрос. Сложилась традиция критики искусства. Как вы к этому относитесь?

**К.В. Першина.** Вопрос закономерный. Эту традицию, в самом деле, можно назвать сложившейся – когда эстетическая действительность отвергается как один из видов абстрактной действительности...

**О.Р. Миннуллин.** «Не сотвори себе кумира и никакого изображения...». Осуждается сама эстетическая деятельность.

**К.В. Першина.** Вы имеете в виду религиозные основания?

**О.Р. Миннуллин.** Не только. Например, Платон – не религиозный мыслитель, но, тем не менее, у него любые виды мимесиса выносятся за пределы идеального государства.

**К.В. Першина.** Вопрос: почему? Почему Платон изгоняет из государства поэтов? Наверное, потому, что для него, как и для диалогистов, миметическая действительность представляется отвлеченной – подражанием подражанию. Собственно, революция бахтинской мысли заключалась в том, чтобы объединить жизнь и искусство, найти для них какую-то единую плоскость, которая позволяет не отделять миметическую действительность.

**В.В. Федоров.** Я повторю вопрос, который уже здесь звучал. Если автора нет в жизненной действительности, то где он все-таки есть?

**К.В. Першина.** В принципе, я могу ответить на него так же, как отвечали вы на подобный вопрос: он находится во вневременной и внепространственной действительности. Но я бы уточнила: *на границе* с этой действительностью – для того, чтобы иметь в поле зрения жизнь и своей жертвенной венаходимостью ее преобразить.

**В.В. Федоров.** Бахтин говорил, что этическое является актуальным только в жизненной действительности, вне жизненной действительности этика перестает быть актуальной. Это значит, что между авторами – допустим, между Пушкиным и Достоевским – не может быть этических отношений. Как вы это себе представляете? Тогда какие есть отношения?

**А.А. Кораблев.** Например, между Моцартом и Сальери.

**К.В. Першина.** (*Кораблеву*). Это же фабулическая действительность.

**А.А. Кораблев.** Но это же и два *автора*.

**В.В. Федоров.** (*Кораблеву*). Я отвечу на твой вопрос. (*Смех.*) Сальери – субъект деятельности, а Моцарт – субъект бытия.

**К.В. Першина.** Как я поняла, это вопрос об отсутствии этики в эстетике, да? Бахтин достаточно отчетливо, методологически дает понять, что есть действительность познания и поступка, которая в координатах эстетики становится фабулической (художественной) действительностью, и есть эстетический взгляд, который как бы обрамляет ее. Но моя гипотеза заключается в том, что этические коннотации этого эстетического обрамления позволяют той этике, которая совершается в фабулической действительности, войти как бы в другое измерение.

Сейчас объясню. Бахтин говорит: любое этическое законодательство «сияет заемным светом нашей ответственности». Наша ответственность любой этический свод делает живым, она оживляет этическое законодательство. И таким же образом фабулическая действительность оживляется этическим поступком венаходимости.

**О.А. Кравченко.** Мне кажется, в нашем разговоре недостает еще одного бахтинского трактата – это «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Проблема содержания – это и есть проблема живой действительности, этической в своей основе, на которую форма нисходит эстетиче-

ским светом. Но и содержание, и форма образуют суть эстетического объекта. Мне кажется, что вы увлечены автором и не пытаетесь выйти на другие его иноморфы. Потому что проблематика формы – это тоже проблематика автора. А вы вообще ни разу не упомянули о ней.

**К.В. Першина.** Я упомянула, в том плане, что этическая вневенходимость воплощается в конкретной материи, в данном случае – в языковой.

**О.А. Кравченко.** Материя – это материал, а материал в состав эстетического объекта не входит.

**К.В. Першина.** Да, но их сложно разделить, материал и форму, разве только методологически.

**О.А. Кравченко.** Материал – это слова.

**К.В. Першина.** Не только. Материал – это вся действительность познания и поступка.

**О.А. Кравченко.** Вся действительность – это содержание.

**А.А. Кораблев.** Давайте определимся, мы отвечаем по Бахтину или по сути? Когда мы говорим о «преодолении материала» – что преодолевается? По-видимому, не только язык, но и то, что язык выражает, и сам художник, и вся жизнь...

**О.А. Кравченко.** Все, что жизненно, – содержательно.

**В.В. Стамати.** А может быть, содержание – это оформленный материал?

**О.А. Кравченко.** Нет! *(Смех.)*

**К.В. Першина.** Думаю, что позиция вневенходимости имеет последствия и в отношении материала. Естественно, положительные.

**О.А. Кравченко.** Бахтин говорит, что материал – это язык в его лингвистической данности.

**К.В. Першина.** Но с ним же что-то происходит, когда мы имеем дело с эстетической формой?

**О.А. Кравченко.** Язык подлежит обработке – вот что с ним происходит.

**К.В. Першина.** Насколько я помню, Бахтин говорит о материале, полемизируя с формальным методом. Для него эта обработка производит не весь эстетический эффект. Суть в другом – в создании архитектурной формы, которая обусловлена позицией вневенходимости.

**О.А. Кравченко.** Я спрашивала не о материале. Я спрашивала о соотношении вневенходимости и формы.

**К.В. Першина.** Здесь я вслед за Бахтиным иду. Не чувствую, в чем противоречие.

**О.А. Кравченко.** Противоречие в том, что форма – эстетична, а этика – содержательна. Есть три аспекта: материал, содержание и форма. Материала мы не касаемся – он в эстетический объект не входит. Есть содержание, которое этично, и есть форма, которая эстетична. А вы их соединили, содержание и форму.

**К.В. Першина.** Все эти соотношения сохраняются, несмотря на то, что я добавляю этический аспект к самой позиции вненаходимости.

**О.А. Кравченко.** Форма не может быть этичной. Вот в чем дело.

**К.В. Першина.** В ней могут быть этические коннотации.

**О.А. Кравченко.** Форма равнодушна.

**А.А. Кораблев.** Равнодушие – нулевая степень этичности...

### **В.В. СТАМАТИ:**

#### ***Знаки поэзии и знаки действительности: поэтическое письмо как способ бытия литературы***

- Как известно, в работах М.М. Бахтина проблема формы изучается с двух ракурсов – онтологического и эпистемологического. Принципиальная неразделенность этих подходов составляет основополагающий момент бахтинской жанрологии. «Любой жанр, даже литературный вид, обладает своим предельно абстрагированным смыслом, улавливаемым реципиентом уже на уровне “предпонимания”» — пишет В.М. Головки. Таким образом, речь идет о так называемом семантически-структурном принципе исследования, иными словами, о содержательном понимании литературной формы. В этом отношении онтологический аспект предполагает рассмотрение закономерностей воссоздания «жизненной» действительности: той или иной форме соответствует «тип» изображаемого события (с семиологической точки зрения, можно говорить о соответствии формы содержательной установке); эпистемологический — исследование понимающего, или интерпретирующего (реальность), потенциала формы, что подразумевает ее понимание в качестве интерпретационного механизма, с помощью которого осуществляется познание окружающего мира...

.....

**В.В. Федоров.** Скажите, есть ли какая-нибудь связь между вашим «поэтическим письмом» и «поэтическим языком» формалистов?

**В.В. Стамати.** Когда сразу нельзя найти ответ, принято говорить, что вопрос очень хороший. Он, действительно, хороший

(смех), что хорошо само по себе (смех). Нет. Я считаю, что нет. Формалисты рассматривают то, что называют в науке художественными приемами, – некие инструменты воздействия на читателя, которые заставляют его узнавать произведение. Мы видим метафоры, сравнения, эпитеты...

**В.М. Калинин.** ...и сразу же понимаем, что это никакое не художественное произведение, а газетный текст.

**В.В. Стамати.** Вот поэтому Бахтин и протестует против формальной эстетики. (Смех.) А я говорю о поэтическом письме – не о приемах, а о знаках, которые не дифференцируют художественные и нехудожественные произведения. Поэтическое письмо предстает как два рода – поэзия и проза, которые, как я предполагаю, могут вытеснить традиционную родовую классификацию. Поэтическое письмо – как архиформа – включает в себе те знаки, которые непосредственно указывают на то, что перед нами находится некая литературная вещь.

**О.Р. Миннуллин.** У меня вопрос фундаментального плана – о языке, который вы избрали. Почему для описания реалий, для которых подходил бы другой, более привычный для донецкой школы язык, вы избрали такой научный дискурс, который плохо описывает эти реалии?

**В.В. Стамати.** Мне кажется, он хорошо описывает... (Смех.)

**О.Р. Миннуллин.** Я перефразирую. Вы говорите: «письмо», «знак» и т.д., но говорите о вещах, о которых мы здесь говорим: «бытие», «онтология», «поэтическое творчество» и т.д. Вы как ученый сформировались в этой среде, но избрали другой язык. Почему?

**В.В. Стамати.** Но он же не запрещен... (Смех.) Бытие можно рассматривать как цивилизацию знака – почему бы и нет? Цивилизация знака – это бытие, хотя и не совсем такое, каким его представляет Владимир Викторович [Федоров].

**О.Р. Миннуллин.** Мне кажется странным, зачем вы пользуетесь языком, неподходящим для того, что вы стараетесь описать. Что это дает? Может, я неправильно понял...

**В.В. Стамати.** Я тоже так думаю... (Смех.) Язык мне кажется вполне адекватным. Я не заметил разницы. Разве что, может быть, я говорю немного не о тех вещах, о которых говорил Владимир Викторович [Федоров] вчера и всегда... (Смех.)

**О.А. Кравченко.** А мне этот язык кажется родственным.

**В.В. Стамати.** Слава Богу...



**О.А. Кравченко.** У Лиотара есть книга, которая называется «Хайдеггер и Евреи», где он говорит о евреях как о носителях какой-то иной формы знания, в отличие от хайдеггеровской, рациональной, – такой невоплотимой, невыразимой и потому постоянно присутствующей. И Лиотар находит эквивалент этому незримому, необозначенному присутствию – «письмо». Он говорит, что письмо – это то, перед чем автор *предстает*. Где он не является активным субъектом, а где он оказывается в ситуации как бы соприкосновения с чем-то высшим, возвышенным, от которого он зависит. И в связи с этим Лиотар ссылается на художника Ньюмана, у которого есть эссе «Возвышенное – Сейчас» («The Sublime is Now»), где говорится о том, что самый возвышенный мотив творчества – это момент, когда еще ничего не сказано, когда художник предстоит перед чистым холстом или поэт перед чистым листом бумаги.

**А.А. Кораблев.** Это речь в защиту?

**О.А. Кравченко.** Это к вопросу о донецком дискурсе.

### **А.Н. ГОРОДЕСКИЙ:**

#### ***Религиозная филология в русле концепции Р. Бульмана***

- Данный доклад представляет собой попытку рассмотреть вопрос о научной обоснованности такого термина, как «религиозная филология», – вопрос, вокруг которого полемика еще далека от завершения, что совершенно естественно, так как этот термин, в случае, если будет доказана его жизнеспособность, позволит, на наш взгляд, разработать совершенно особенные и своеобразные подходы к изучению литературного произведения...

.....

**С.А. Белоконь.** Скажите, для доказательства существования религиозной филологии вам обязательно было доказывать, что она соотносима с концепцией Бульмана?

**А.Н. Городецкий.** Ну, конкретно Бульмана, может, и не обязательно, но когда я познакомился с термином «керигма», мне показалось это интересным и необходимым. Но, разумеется, мы должны привести к консенсусу теологию и религиозную филологию, потому что без этого будут возникать постоянные вопросы.

**С.А. Белоконь.** Назовите наиболее значимых представителей религиозной филологии.

**А.Н. Городецкий.** Непомнящий, Моторин... Ярких представителей пока немного.

**В.В. Федоров.** А ученые, изучающие древнерусскую литературу (ну, средневековье), могут считаться религиозными филологами?

**А.Н. Городеский.** Ну как вам сказать... Религиозными филологами вряд ли можно назвать подавляющее большинство ученых, изучающих как древнерусскую, так и другие литературы. В основном это либо анализ, бездумный и безбожный, в прямом смысле, либо какая-то романтизация...

**В.В. Федоров.** Скажите, а какой-нибудь евангелист может считаться автором Христа?

**А.Н. Городеский.** Никак не могу согласиться с этим. Христос не может являться персонажем, как и Евангелие не может являться художественным произведением.

**В.В. Федоров.** В этом, очевидно, специфика религиозной филологии?

**А.Н. Городеский.** Мне кажется, что специфика религиозной филологии – это, прежде всего, пиететное отношение к культурным архетипам, которые заложены, если говорить конкретно, в средневековой литературе. Это попытки целостного понимания того, что являет нам произведение. Точнее, понимание того, что это произведение воспринималось в свое время без всяких анализов и любые составляющие его воспринимались целостно. Мне кажется, религиозная филология – это, прежде всего, пиететное отношение к целостности текста и попытка явить эту целостность, как-то ее объяснить и понять.

**В.В. Федоров.** Филология – это все-таки форма знания, а пиететное отношение – это отношение.

**А.Н. Городеский.** Да, но это знание, которое окрашено пиететным отношением.

**А.А. Кораблев.** В связи с этим и оглядываясь на предыдущие доклады: как соотносятся эстетическое и этическое в религиозной филологии?

**А.Н. Городеский.** Если оглядываться и на мой доклад, то этическое относится к области керигмы, а эстетическое – к области мифа или иррационального, и соотноситься они должны на равных и пиететных правах.

**В.В. Федоров.** А отношения между теологией и религиозной филологией?

**А.Н. Городеский.** Религиозной филологии нужно использовать, принимать в себя, переваривать и превращать в свое теологическое

знание. Та же керигма, например, – она, мне кажется, вполне может стать филологическим понятием.

**Л.П. Квашина.** Один из оптинских старцев как-то сказал, что православному человеку нужно читать всего Пушкина, включая, видимо, и «Гавриилиаду». Так что же является предметом религиозной филологии: весь Пушкин или избранное? Что изучает религиозная филология?

**А.Н. Городецкий.** Хороший вопрос... (Смех.) Я думаю, что здесь важно наличие той самой *керигмы* – божественного вдохновения, которая ведет человека к соприкосновению с божеством. Я не уверен, что Пушкин весь, во всех своих произведениях, может к этому привести. Но Пушкина, безусловно, нужно читать. Я не сомневаюсь, что Пушкин обязательно должен быть изучен религиозным филологом самым тщательным образом.

**К.В. Першина.** У меня вопрос немножко по касательной. Когда в молитве используются тропы – например: «омыеши мя, и паче снега убелюся», – это эстетические моменты или нет?

**А.Н. Городецкий.** Да, безусловно, это эстетические моменты, но это область не литературы, а религии, и эстетика там случайна.

**К.В. Першина.** Случайна?

**А.Н. Городецкий.** Ну, не обязательно. Молитва может быть как лимитирована, так и внезапна...

**К.В. Першина.** Я это понимаю, но для чего все-таки в молитве используются тропы?

**А.Н. Городецкий.** Это просто традиция, идущая из архаики.

**О.А. Кравченко.** Вот скажите, такие исследования, как, допустим, «Христианские мотивы в творчестве того-то», «Суфийские мотивы в лирике Хафиза» или «Библизмы в поэтическом языке того-то», как я предполагаю, вы не отнесете к религиозной филологии. А что нужно, чтобы стать религиозным филологом?

**А.Н. Городецкий.** Я думаю, нужно не точно исследовать какие-то мотивы в каком-нибудь произведении, а наоборот, произведение рассматривать через призму этих мотивов. Нужен фундаментальный взгляд, который будет простирается из религиозной концепции на литературу.

**А.А. Кораблев.** Можно ли Владимира Викторовича Федорова назвать религиозным филологом?

**А.Н. Городецкий.** Владимира Викторовича? Безусловно. (Смех.)

**В.М. Калинин.** А Лосева Алексея Федоровича?

**А.Н. Городецкий.** Да, но он все-таки философ, прежде всего...

**А.А. Кораблев.** А себя вы относите к религиозной филологии?

**А.Н. Городецкий.** Ну что вы, я еще только учусь...

### **М.Н. ПАНЧЕХИНА:**

#### ***«Чудесная реальность» и структура пространства в поэтике магического реализма***

- Идея «чудесной реальности», предложенная Карпентьером, традиционно интерпретируется как точка отсчёта в формировании поэтики магического реализма. Специфика данной авторской концепции состоит в том, что писатель утверждает особый тип пространственности, характерный для нового художественного метода. Учитывая разработку этого понятия Карпентьером, следует всё же напомнить, что представление о «чудесной реальности» берёт своё начало в типичном для латиноамериканской культуры восприятии мира...

.....

**В.В. Федоров.** Вот есть целый ряд однородных пословиц: «Там, где все зеленое, нет ничего зеленого», «Там, где все чудесно, нет ничего чудесного» и т.д. То есть, для того, чтобы воспринять чудесное, нужно самому быть не-чудом. Потому что иначе чудесное не опознается как чудесное.

**М.Н. Панчехина.** Чудом в магическом реализме является, прежде всего, язык. Если мы не утратили способность замечать чудесность языка, тогда, видимо, мы можем сказать, что все чудесное – чудесно.

**Л.П. Квашина.** Гоголь – магический реалист?

**М.Н. Панчехина.** Отвечу осторожно: в творчестве Гоголя есть элементы магического реализма. Хотя сами латиноамериканские авторы считают его родоначальником...

**Л.П. Квашина.** Дело в том, что когда стали активно пересматривать термин «реализм», пытаясь отделить его от «натурализма», появились разного рода добавочные определения. Одно из них предложил Маркович: «*мистериальный* реализм». Он доказывал, что истинный реализм всегда мистериален.

**М.Н. Панчехина.** Но и когда мы говорим «реализм», не имеется в виду копирование действительности. А понятие «магический реализм» было предложено латиноамериканцами как целостная

программа, как духовная доктрина, которая впоследствии получила развитие. И оно не пришло извне, оно возникло изнутри.

**Л.П. Квашина.** Тогда нужно было бы сказать «латиноамериканский реализм» и поставить точку. Потому что реализм сам по себе уже магичен.

**М.Н. Панчехина.** Он магичен, но зачем-то в теории литературы и в теории искусства возникает это усиление и акцент на этой доминанте.

**Л.П. Квашина.** В данном случае говорится о конкретном литературном явлении, которое вы хотите транспонировать на всю литературу.

**М.Н. Панчехина.** Вообще-то для этого есть основания. Дело в том, что понятие «магический реализм» впервые возникает в критике изобразительного искусства и не в латиноамериканском контексте...

**А.А. Кораблев.** Я спрошу по-другому: литература – настоящая – чудесна?

**М.Н. Панчехина.** Да, но...

**А.А. Кораблев.** А если все чудесно, для чего это определение? Если Пушкин – чудесен, Гоголь – чудесен...

**В.В. Федоров.** «Чудесный» – это оценочно как-то...

**В.М. Калинин.** У Лосева в «Философии мифа» есть серьезные обоснования чуда.

**М.Н. Панчехина.** Понятие «чудо» актуально вообще в языке, в магии слова, а не только в магическом реализме, где оно становится доминантой этого художественного метода.

**В.М. Калинин.** Мне представляется, что этот оксюморон – «магический реализм» – неприемлем в качестве термина. А вы как думаете?

**М.Н. Панчехина.** Таких оксюморонов достаточно много в теории литературы, и я думаю, что в этом выражается противоречивая природа явления, которое они обозначают.

**С.А. Белоконь.** Какие критерии чудесности вы выделяете?

**М.Н. Панчехина.** Никакие критерии чудесности я не выделяю – критерии могут разрушить чудо. Это метакатегория, и в художественном произведении она воспринимается эстетически.

**А.А. Кораблев.** Но вы как-то различаете чудо и не-чудо?

**М.Н. Панчехина.** Чудо происходит тогда, когда художественная реальность становится многомерной.

**А.А. Кораблев.** Вы прилетели к дикарям на вертолете, достали ноутбук, мобильник... Для них это чудо?

**М.Н. Панчехина.** Чудо – это то, что нарушает привычный ход вещей и изменяет мировоззрение. Думаю, да, для них это чудо.

**О.А. Кравченко.** Если у них нет своих мобильных... (Смех.)

**Л.П. Квашина.** ...и вертолетов. (Смех.)

**А.А. Кораблев.** Тогда получается, что чудо – относительно?

**О.Р. Миннуллин.** Чудесная реальность: для кого она чудесна? Для читателя, для автора, для героя? Для живущих в сказке, в тринадцатом царстве, все обычно.

**М.Н. Панчехина.** Я бы сказала: она чудесна для художественного мира.

**К.В. Першина.** Вы говорили о типологическом сходстве русской и латиноамериканской литератур, о том, что именно в них ярко проявился магический реализм. Не связано ли это с «непрогрессивностью» этих регионов? Как писал Бродский: «В деревне Бог живет не по углам». Может, и здесь причина в том, что это не цивилизация, а деревня?

**М.Н. Панчехина.** Конечно, нет. Понятие чуда имеет место на разных этапах развития человечества.

**К.В. Першина.** Тогда почему в Европе нет ощущения магичности бытия?

**М.Н. Панчехина.** Потому что там другая культура, другое мировоззрение...

**К.В. Першина.** А Павич?

**М.Н. Панчехина.** Павич – нет.

**О.Р. Миннуллин.** В слове «чудо» есть какая-то позитивная коннотация. В возможно ли ужасное чудо? Например, у Кафки Замза проснулся тараканом. Это чудо?

**М.Н. Панчехина.** Да, чудесным может быть и ужасное. Демоны, например.

**В.В. Федоров.** Маша, скажи, а в самой Испании есть магический реализм? Вот испанцы приехали в Южную Америку и стали магическими реалистами?..

**К.В. Першина.** Это уже геопоэтика, земля повлияла...

**О.А. Кравченко.** Эта «чудесная реальность» постулирована только свойствами пространства или есть и другие аспекты?

**М.Н. Панчехина.** Если исходить из того, что чудесное присутствует в самом языке, то, понятно, оно не ограничивается только пространством. Но пространство наиболее демонстративно – оно показывает, как это работает.

**С.А. Белоконь.** Описывая античный роман, Бахтин говорит о значимости слов «вдруг» и «сейчас». А для «чудесной реальности» они актуальны?

**М.Н. Панчехина.** Я рассматривала только пространство «чудесной реальности», но, думаю, при рассмотрении ее через категорию времени эти слова будут значимы.

**Е.С. РУБИНСКАЯ:**  
*Методологические проблемы  
изучения музыкальности литературы*

- В последние несколько лет интерес литературоведов к феномену интермедиальности усилился как никогда. Этого, к сожалению, нельзя сказать о частных проявлениях интермедиальности – таких, например, как изучение музыкальности художественной прозы. В европейской литературе произведения с чертами музыкальности изучаются достаточно давно, а в отечественной системный подход к описанию подобных явлений только вырабатывается. Несмотря на то, что количество «интермедиальных» работ (в том числе диссертационных) стабильно растет, в них нередко отсутствует системность...

.....

**В.В. Стамати.** У меня не вопрос, а, скорее, комментарий. Его можно не комментировать... можно вообще не отвечать...

**А.А. Кораблев.** ...и не слушать. *(Смех.)*

**В.В. Стамати.** Прозвучала такая фраза: общность терминологического аппарата свидетельствует...

**Е.С. Рубинская.** ...об эстетической связи...

**В.В. Стамати.** Да, о благоприятности интермедиального изучения музыки и литературы. Но мне кажется, что это может свидетельствовать и о недопустимости...

**Е.С. Рубинская.** Недопустимости чего? Не поняла ваш комментарий. Я просто привела цитату.

**В.В. Стамати.** Но вы же с ней соглашаетесь?

**Е.С. Рубинская.** Сейчас я ее найду. Это слова Эткинды: «общность терминологии отражает... эстетическую связь между двумя искусствами». Он не оценивает, хорошо это или плохо, он лишь указывает, что связь есть.

**В.В. Стамати.** Тогда спрошу конкретнее. Вы говорите о сонатности в литературном произведении и определяете сонатность как некоторую трехчастность, не обязательно композиционную...

**Е.С. Рубинская.** Я никак ее не определяю.

**В.В. Стамати.** Тогда уточните, что вы понимаете под сонатностью, если это не трехчастность и не трехчто-то. Я просто намекаю на то, что, например, барочная соната – четырехчастна.

**Е.С. Рубинская.** Вы можете не намекать, а прямо говорить. В принципе, самая очевидная и самая анализируемая в филологических исследованиях черта сонатности – *репризность*.

**В.В. Стамати.** В чем она выражается?

**Е.С. Рубинская.** Это зависит от текста, который мы анализируем. Текст должен быть источником аналогии, правильно? Вначале мы видим что-то похожее на репризу, потом – замечаем что-то похожее на контрастно-тематический материал (например, на главную и побочную партии), а дальше мы свободны в своем анализе – анализировать до лейтмотивов, до йоты или до еще чего-нибудь, пока не дойдем до абсурда, если не остановимся где-нибудь на полпути.

**В.В. Стамати.** Но причем здесь сонатность? Все эти маркеры, знаки, атрибуты перекликаются с любой другой музыкальной формой – они есть и в фуге, и в симфонии...

**Е.С. Рубинская.** Дело в том, что сонатность, это надо признать, стала модной. Для интермедиального анализа это модная, удобная, кажущаяся простой форма, в которую очень много произведений можно вписать, даже если они не имеют отношения к музыке.

**В.М. Калинин.** У меня не вопрос, а просьба. Екатерина Сергеевна, представьтесь, пожалуйста. Расскажите о вашем отношении к филологии и о вашем отношении к музыке. Как вы связаны с этими сферами?

**Е.С. Рубинская.** Вы меня в чем-то подозреваете? Я аспирант Донецкого университета, закончила обучение в ноябре прошлого года. Этой темой занимаюсь уже 9 лет. Начинала работу под руководством М.М. Гиршмана. Специального музыкального образования у меня нет. Но у меня есть хорошая база, за которую я благодарна своим родителям – они занимаются музыковедением профессионально.

**В.М. Калинин.** Я задал этот вопрос, чтобы иметь возможность задавать и другие вопросы, касающиеся музыкальности.

**О.Р. Миннуллин.** Проблема интермедиальности является предметом беспокойства музыковедов?

**Е.С. Рубинская.** Конечно. Это же модно. Многие увлечены идеей обращения к соседней науке – начинают анализировать лите-



ратурные тексты, а в итоге в 90% случаев непонятно, для чего это делается.

**К.В. Першина.** Вы говорили, что пересечения в терминологии дают возможность проводить интермедиаальный анализ. Ну вот, например, музыкальный термин «контрапункт». Насколько он обусловлен музыкальной сферой? Может, он универсален и не стоит его связывать с музыкой?

**Е.С. Рубинская.** Об этом и речь. Широкое понимание интермедиаальности предполагает создание единого гуманитарного пространства, которое, как я подозреваю, в идеальном мире позволит пользоваться без всяких проблем терминологией из других видов искусств, и методология у нас будет общая, и все это будет хорошо и прекрасно.

**К.В. Першина.** Тогда уточняющий вопрос. Какие музыковедческие термины перестали быть только музыковедческими?

**Е.С. Рубинская.** Эти термины (например, «полифония») таких вопросов не вызывают. Большинство из них используются по аналогии и не нуждаются в объяснении.

**А.А. Кораблев.** Многие литературоведческие термины, имеющие музыкальные коннотации («композиция», «мотив», «тон», «тональность» и др.), мы обычно не связываем с музыкой, когда говорим о литературном произведении. Значит ли это, что можно говорить о музыкальности литературного произведения, не говоря о музыке?

**Е.С. Рубинская.** Это было бы странно...

**А.А. Кораблев.** Блок, например, не имел музыкального слуха, а про его стихи пишут, что они музыкальны...

**В.М. Калинин.** Это миф, что Блок не имел музыкального слуха!

**Е.С. Рубинская.** Биологические характеристики автора не имеют никакого отношения к тому, что оказывается в итоге в его тексте. Да, музыкальное образование и широкий музыкальный кругозор повышают вероятность творческого эксперимента, но они его не гарантируют. На мой взгляд, это *последнее*, что должен рассматривать филолог.

**С.А. Белоконь.** Вы сказали об одной работе, что в ней был проведен *чрезмерный* интермедиаальный анализ. А каковы критерии адекватного анализа?

**Е.С. Рубинская.** Они зависят от текста, который мы анализируем. Идеальная ситуация – когда произведение экспериментальное.

Например, автор сам говорит, что он написал словесную фугу. Он сам как бы просит, чтобы мы ее проанализировали в соответствующих параметрах. Мы можем и не анализировать, но у нас больше оснований так делать. Или, например, Чехов. У нас нет оснований думать, что у него был замысел написать рассказ в сонатной форме, но мы можем это предположить и произвести анализ. Я проводила. Но здесь важно вовремя остановиться, чтобы метод не съел все позитивное, что возникает в результате этого видимого нами взаимодействия. Чтобы это не превратилось в набор натянутых аналогий.

**О.Р. Миннуллин.** Каждый анализ, так или иначе, призван привлечь нас к пониманию смысла произведения. Что дает в своем пределе интермедиаальный анализ?

**Е.С. Рубинская.** Интермедиаальный анализ – это инструмент, который дает возможность выходить на другие темы.

**В.М. Калинин.** Есть ли у вас собственная методика исследования взаимодействия музыки и литературы?

**О.А. Кравченко.** Слушая вас, складывается впечатление, что вообще нет нормальной методики.

**Е.С. Рубинская.** Она есть, но о ней надо говорить отдельно.

**А.А. Кораблев.** Может, правильнее было бы негатив оставить за кадром, а нам предъявить позитив?

**Е.С. Рубинская.** Я не люблю оставлять негатив за кадром.

### **Д.И. ВЕЛЬЧЕНКО:**

#### ***Радуга как способ отражения целостности мироздания (на материале произведений В. Брюсова)***

- Изучая особенности цветового символизма, мы обратили внимание на особенно сложный цветовой символ, который представляет радуга...

.....

### **К.С. ФЕДОТОВА:**

#### ***Мифологизация поэтонимного пространства (стихотворение И. Розенберга «Солдат: двадцатый век»)***

- Художественный перевод требует не только правильной передачи авторских мыслей и идей средствами другого языка, но и сохранения образности и фигуративности оригинального текста. Несмотря на то, что сформулированная в начале XX века «теория непереводаемости» себя не оправдала, формула известного американского поэта Роберта Фроста «Поэзия – это и

есть то, что теряется при переводе» («Poetry is what gets lost in translation») содержит рациональное зерно. Слово не существует в языке как независимый элемент смысла, а со-существует в формальных (фонетических, графических) и содержательных (лексических, семантических, этимологических) системных связях. Эта «живая жизнь» слова (и поэтического в том числе) отражает языковую картину мира народа, его ментальность и историю...

.....

**М.Н. Панчехина.** С чем связан выбор темы?

**К.С. Федотова.** Он достаточно случайный. Меня интересует модернизм, в частности, английский. Думала писать о Хьюме, но встретились стихи Розенберга...

**Д.И. Вельченко.** Хотелось бы обратить ваше внимание на 3-ю строку в 3-й строфе: «They have stolen the sun's power». Насколько я понимаю: «Они похитили силу солнца». Не видите ли вы здесь отсылку к Прометею?

**К.С. Федотова.** (*Пауза.*) Нет, не вижу. Для того, чтобы сделать такой вывод, нужны какие-то дополнительные связи.

**А.А. Кораблев.** В первой же строке слово «Titan».

**О.А. Кравченко.** Прометей – титан.

**К.С. Федотова.** Знаете, это очень зыбко... Я стараюсь не говорить о том, чего я не вижу.

**О.А. Кравченко.** Так это видно. (*Смех.*)

**К.С. Федотова.** Такая ассоциация возможна, но я стараюсь сказать пусть меньше, но то, в чем уверена.

**В.М. Калинин.** Позвольте, я поясню, поскольку имею представление, как готовился этот доклад. У нас еще нет окончательного решения о том, что же там по существу и как это все должно быть прочитано, поскольку поэтический перевод весьма приблизительно передает содержание. У нас есть три подстрочника: один сделала Ксения Сергеевна, один нам передали из Канады и один мы ждем из Великобритании. Мы обратились к специалистам, которые знают английский язык, как родной. Они могут помочь найти те нюансы смысла, которые передаются фразеологией...

**Л.П. Квашина.** Но у Прометея же нет атрибута «похититель силы солнца». Здесь не обязательно апеллировать к тем, кто идеально знает язык.

**В.М. Калинин.** Во всяком случае, есть развитие этой темы в цикле.

**О.А. Кравченко.** А как называется цикл?

**К.С. Федотова.** «Рассвет в окопах». В других стихотворениях Ти-

тан прямо указывает на солдата, а здесь это амбивалентный образ, который, с одной стороны, олицетворяет стихию войны и зла, из которой появляются солдаты, а с другой – является этим порождением.

**А.А. Кораблев.** Вы бы взяли списочек известных титанов и, может быть, идентифицировали в этом цикле...

**К.В. Першина.** Можно примитивнейший вопрос? Вот строчка: «Am I not you?» А в переводе: «Ужели ты – не я?» В русском языке порядок слов связан с их акцентацией. Сказать «Неужели я – не ты?» – это не то же самое, что сказать «Неужели ты – не я?» А как здесь – порядок слов что-то значит и, если значит, то что?

**К.С. Федотова.** Это интересное наблюдение, тем более, что сам автор является солдатом и, говоря о Титанах, он может подразумевать и солдат в целом, и себя лично.

**С.А. Белоконь.** А для вашей цели исследования нужен ли вообще поэтический перевод или для вас лучше качественный подстрочник?

**К.С. Федотова.** Конечно, мне нужнее подстрочник.

**О.А. Кравченко.** А для смысла значимо, что тут меняется размер?

**К.С. Федотова.** *(Пауза.)*

**А.А. Кораблев.** Может, автор плохо владел размером... в окопах... *(Смех.)*

**К.С. Федотова.** Честно говоря, на размер я не обращала внимания.

**А.А. Кораблев.** Хоть какая-то польза от нашей конференции... *(Смех.)*

**О.А. Кравченко.** Здесь же сбой ритма!

**К.С. Федотова.** Да, сбой. Но я отложила анализ формы на тот момент, когда у меня будет хороший подстрочник с идиомами, которые здесь используются...

**С.А. Белоконь.** Насколько, с вашей точки зрения, поэтический перевод приближает к пониманию стихотворения или, наоборот, отдаляет?

**К.С. Федотова.** В данном случае поэтический перевод не отдаляет понимание, хотя он не является дословным, как и любой перевод.

**С.А. Белоконь.** В этом переводе утрачено столько значимого... Например, самая первая строчка: «I love you, great new Titan!» А в переводе: «Тебе любовь моя, Титан!» Теряется «great new» – «вели-

кий новый», из чего становится ясно, что это титан XX века. Но это значение пропадает в поэтическом переводе. Фактически, он показывает, что не нужно делать: нельзя пропускать то, что значимо. А для вас, если вы занимаетесь поэтонимным анализом, все, что стоит рядом с именами, должно быть значимо.

## СИМПОСИОН

*Застольное обсуждение*

*на легендарной кафедре теории литературы  
донецкого филфака*

**Л.П. Квашина.** Я расскажу, как рождалась эта конференция. Поначалу, когда мы задумали ее провести, это вызвало сомнения и даже некоторое сопротивление у Александра Александровича [Кораблева], потому что он любит вещи концептуальные и тематические, а не «собрание пестрых глав». И тогда мы пошли органическим путем: мы предложили свои темы и стали смотреть, есть ли у них общее основание. Оно сразу же обнаружилось и дало имя конференции: «Актуальные проблемы филологии». Мне кажется, название оказалось адекватным тому, о чем мы рассуждали в течение этих двух дней. Мы увидели действительно широкий спектр актуальных и обогащающих нас проблем.

Я чрезвычайно благодарна Валерию Михайловичу [Калинкину], который отозвался на наше приглашение. Думаю, такие опыты совместного обсуждения – когда филология наполняется не только литературоведческим, но и лингвистическим содержанием – имеют хорошую перспективу.

**А.А. Кораблев.** Небольшое уточнение. Сомнения у меня вызывала не столько пестрота конференции, хотя и это тоже, сколько ее скоростежность. Как на нее должны отреагировать коллеги, если приглашения рассылаются за две недели до начала! Мне показалось это авантюрой. Для сравнения: мне пришло приглашение на одну московскую конференцию, которая состоится через два года (!). Но, на удивление, авантюра удалась. Оказалось, что так не только можно, но, в наших нынешних условиях, это наиболее реальный способ что-то организовать.

**В.М. Калинкин.** Я давно не был на литературоведческих конференциях, тем более, на теоретико-литературных. Их заменяет мне достаточно плотное общение с теоретиком литературы профессором Фе-

доровым. Мы с ним часто дискутируем, он излагает мне свои идеи, и они ему становятся понятнее, а мне – все более и более неясными.

Имея опыт общения с теоретиками литературы, могу утверждать, что это не то же самое, что общение с лингвистами. В силу того, что принципиально разные, наверное, у нас основания. Если теоретик языка может позволить себе теоретизировать, опираясь только на *факты* языка, то теоретик литературы позволяет себе опираться на некие *представления* о литературе, о литературном процессе и о многих других вещах. Фундаментальные проблемы чрезвычайно редко обсуждаются лингвистами, а теоретики литературы занимаются этим непрерывно и все время пребывают в поиске разного рода новаций. И в связи с этим у меня возникает вопрос: почему теоретики литературы говорят не столько о теории литературы, сколько о теории теории литературы?

Вот и сегодня больше говорили о теории, чем о литературе. Например, разговор о венаходимости. Интересный. Но что такое венаходимость? Лично для меня – это нечто вроде постулированной Станиславским режиссерской сверхзадачи: то, к чему должен стремиться автор. Он не может избавиться от текста, это немыслимо, он в тексте и с текстом, но ему надо оказаться за его пределами, и далеко не всем это удастся. Это большая мечта, а вы говорите об этом так, как будто это обычное явление. А может, она и не нужна, эта венаходимость. Это все равно, что родить ребенка и бросить. Существует же ответственность перед текстом.

Ну, и другие доклады – о научном языке, о религиозной филологии, о магическом реализме... Слушая их, я пытался понять: почему мы не задумываемся о терминах, которыми пользуемся? Вспоминалось требование Умберто Эко, повторяющее, по сути принцип Оккама: не нужно умножать сущности сверх необходимости. Если новое понятие не объясняет сути дела, то это всего лишь гимнастика ума, не более того. Думаю, было бы полезно для теории литературы обсудить проблему метаязыка. Давайте говорить так, чтобы мы понимали, о чем мы говорим и что имеем в виду. И не накручивать вокруг поставленного вопроса множество чужих мнений, запутывая этот вопрос. Ну, привел ты 20 мнений, показал свою эрудицию, но где твое собственное мнение?..

**В.В. Федоров.** Было бы 21-е мнение...

**В.М. Калинин.** Не 21-е, а *свое*. То, которое ты готов отстаивать. С этого начинается формирование ученого. Ты ученый, если у

тебя есть твердые принципы и свой взгляд. Они могут меняться, но они есть.

Тем не менее, я получил колоссальное удовольствие от всех выступлений. Для меня это как глоток свежего воздуха. Я привык к другой системе координат, поэтому было полезно побыть за ее пределами.

Открою секрет. Вот напротив меня сидит Владимир Викторович Федоров. Ровно половина идей, которые я считаю фундаментальными в поэтономологии, родились из разговоров с профессором Федоровым. Из вопросов, которые он умеет задавать. Из его вопроса проступает суть. Понимаете?

Так что, думаю, вчера и сегодня у нас было очень полезное общение.

**К.В. Першина.** Как человек, который приложил руку к организации конференции, хочу сказать, что, по-моему, все получилось. И то, что мы ее готовили в ускоренном темпе, в сверхтемпе, на качество докладов не повлияло. Это свидетельство того, что есть внутренняя готовность, несмотря на обстоятельства и цейтнот, а также это говорит о компетентности и о нашей воле – к жизни, к культуре.

Что касается критики, высказанной Валерием Михайловичем [Калинкиным], я не стану отвечать на нее напрямую, только подеюсь кое-какими соображениями. Конечно, всякий, кто занимается наукой, должен использовать бритву Оккама – не множить сущности без нужды. Но специфика филологии – в смысловой избыточности ее предмета. Художественное высказывание тем и художественно, что оно избыточно, и этим объясняется методологическая чрезмерность, нагромождение понятий, привлечение смежных наук, какая-то научная нетрезвость – все это направлено на то, чтобы схватить изучаемое явление, потому что иначе оно ускользает.

**В.М. Калинин.** Можно реплику? Почти музыкальную. Римский-Корсаков не любил Вагнера. Не потому, что тот плохой композитор, а потому, что у Вагнера места для воздуха не оставалось. Это как стихотворение, состоящее сплошь из одних образов, его ж не прочитаешь. Где-то должен быть воздух.

**О.А. Кравченко.** Можно и мне реплику? Я подавала заявку (но не поехала) на конференцию в Петербурге, которая называется «Экстаз и литературе и искусстве». Сегодня мне прислали видеорепортаж всех докладов, и первый попавшийся был «Опьянение как форма экстаза». Так я хочу сказать, что *нетрезвость*, как вы сказа-

ли, это, возможно, своеобразная форма экстатического состояния от теории.

**С.А. Белоконь.** Конференция получилась необычная, своеобразная – такого формата у нас не было. Во-первых, в ней объединились литературоведы и лингвисты, во-вторых, мы соединили две конференции – преподавательскую и аспирантскую, по 7 докладов. Внутри каждого дня был свой сюжет, и эти два сюжета переплелись и слились. Мы отошли от регламента, так что время реплик иногда превосходило время докладов. Много было качественных вопросов – их ценность в том, что они бьют в слабые точки. Было интересно и ответственно выступать перед своими. В целом уровень выступлений был высок.

**О.Р. Миннуллин.** Хочу отметить, что у нас есть своя внутренняя динамика – какие-то ведущие темы, которые на протяжении многих лет разрабатывали, остались, а изменения происходят в плане уточнения. Общий дух наш движется куда-то... *(Смех.)* Еще я обратил внимание: Пушкин по-прежнему незримо присутствует на нашей конференции...

**Е.С. Рубинская.** Мне понравилось. Я человек злой, как вы могли сегодня убедиться, критически отношусь к чужим исследованиям, к своим тоже. Но вчера и сегодня был тот редкий случай, когда конференция мне понравилась. Все хорошо отбивались.

**М.Н. Панчехина.** Мне тоже понравилось, хотя формат был необычный. Прежде всего, из-за участия языковедов. Задавались вопросы, какие у нас обычно не задаются. Это были отрезвляющие вопросы – как бы со стороны. Хотя они были о том же – о филологии, о том, что объединяет всех нас.

В то же время это была такая же, как и прежде, донецкая конференция – сильная, интересная, на которой выступать очень приятно, но и ответственно. Казалось бы, своим можно показать что угодно, но оказывается, что своим можно показывать только лучшее. И мне хочется, чтобы эта традиция не прерывалась, несмотря ни на что.

**А. Козак.** Так случилось, что здесь, за столом, я единственный представитель студенчества... Мне было невероятно интересно – увидеть своих преподавателей в роли ученых, мыслителей...

**А.А. Кораблев.** И кто вас больше всех удивил? Кто не совпал со своим привычным образом?

**А. Козак.** Вы... *(Смех.)*



**К.С. Федотова.** Спасибо всем, было очень интересно. Хотя, признаюсь честно, я мало что поняла из того, что слышала. Это был как бы возврат в студенческие годы, когда теория литературы была для нас одним из самых важных предметов. Потом мой путь разошелся с ней. Но мне было очень интересно послушать и принять участие.

**О.А. Кравченко.** Вот Даша [Вельченко] пришла задать вопрос: почему ей не задали вопросы? Я сказала: потому что не была поставлена теоретическая проблема, а всё, что было сказано, было очевидно. Но, может быть, другая причина?

**С.А. Белоконь.** Все всё поняли и со всем согласились.

**А.Н. Горodesкий.** Ну что сказать... В последнее время у меня не было возможности общаться с людьми по профилю, с коллегами, поэтому состояние сегодня было нерабочее – я пытался вникнуть, но потом расслабился... *(Смех.)* ...и окунулся в родной водоем. Своих не щадили. Особенно мне стало страшно за Ксюшу [Першину], ей сильно досталось...

**О.А. Кравченко.** Потому что она хорошо отбивалась!

**А.А. Кораблев.** Есть закономерность: кто хорошо держит удар – провоцирует на все более серьезные.

**А.Н. Горodesкий.** Я даже думал, может, не выступать... *(Смех.)* Но в целом все хорошо. Благодарен всем за это.

**В.В. Стамати.** Хочу поблагодарить организаторов и участников. Было интересно. В хорошем смысле разношерстно. Хотя некоторые доклады вызывали сомнения...

**А.А. Кораблев.** Примерно все... *(Смех.)*

**В.В. Стамати.** Вопрос Владимира Викторовича [Федорова] мне понравился – действительно, по делу. Даже озадачил. Олег Рамильевич [Миннуллин] тоже меня удивил... *(Смех.)* Получилось весело, я не думал, что поэтическое письмо вызовет столько позитивной реакции. Атмосфера конференции была дружелюбная, несмотря на некоторые вопросы, которые были заданы (возможно, мне так показалось) с целью засадить оппонента...

**В.М. Калинин.** Не-ет, это те вопросы, которые задаются с целью добраться до истины. А поскольку все точно знают, что достичь ее невозможно, то вопросы будут продолжаться.

**В.В. Стамати.** Спасибо всем. Спасибо Оксане Анатольевне [Кравченко] за поддержку...

**О.А. Кравченко.** А я помню, Вилли, как вы мне сдавали на 5-м

курсе спецкурса. Я думала, что не поставлю вам зачет, потому что вас на занятиях не было никогда. А вы мне стали что-то рассказывать, и вскоре я почувствовала, что у меня голова кипит уже... (Смех.) Думала, и сегодня будет такое же закипание мозга. И вдруг неожиданно я начала понимать... (Смех.)

**А.А. Кораблев.** Вообще-то это неправильно – благодарить за согласие. За несогласие тоже нужно быть благодарным – оно, может быть, даже более полезно.

**В.В. Стамати.** Но ведь это было единственное согласие! (Смех.)

**А.А. Кораблев.** Нет, это было согласие, высказанное вслух, но, думаю, были и те, кто соглашался молча.

**В.М. Калинин.** Но это не соглашательство!

**В.В. Федоров.** Мне на этой конференции понравилось то, что мне вообще на всех конференциях нравится: какой-то легкий, без головокружения, подъем духа и все время ожидание чего-то хорошего, чего-то такого удивительного и такого ласкового... конечно, это не то слово, но приблизительное. Такое ощущение бывает у меня почти на всех конференциях, но на нашей оно такое очень отчетливое, то есть, не какое-то то замирающее, то время от времени возбуждающее, а постоянное, ровное и сильное. Иногда, конечно, по большей части, ничего такого особо радостного не происходит (смех), но, тем не менее, само это ожидание, возможно, и есть самое основное и самое главное. Потому что о каком-то результате можешь забыть, или его сменит какой-то другой результат, может быть, более впечатляющий, а вот это настроение, это ощущение какой-то безвоздушности, когда ты как бы не шагаешь, а плывешь... У меня в этот раз оно тоже было.

Большое количество емких и непустых докладов. А то ведь как бывает на некоторых конференциях... Вот у Толстого есть такой образ. Мужик на вопрос Пьера, как живешь, отвечает: наше счастье, барин, как вода в неводе: тянешь – надулось, а вытацишь – нет ничего. Такое впечатление бывает и на конференциях: слушаешь – вроде что-то есть, а когда отойдешь – и ничего нет. Вот таких прологов на этой конференции не было.

Так что, я думаю, эту славную традицию (с улыбкой) мы, конечно, продолжим, укрепим...

**А.А. Кораблев.** ...углубим...

**В.В. Федоров.** Да, углубим. А расширять ее, думаю, не надо, потому что когда скопище народу – и все ждут, когда начнется банкет... *(Смех.)*

**О.А. Кравченко.** Мне показалась очень интересной и образовавшаяся сама собой композиция конференции: начали мы с Булгакова (Александр Александрович [Кораблев] привел пример об англичанине, который брился на необитаемом острове – так вот, мы, мне кажется, не только побрились...

**А.А. Кораблев.** ...бритвой Оккама...

**О.А. Кравченко.** ...но и зарядку сделали, и вообще набрались сил), а заканчиваем мы в день рождения Булгакова.

Да, у меня тоже было ощущение ожидания, причем с самого утра. Я проснулась с мыслью: сегодня будет что-то хорошее. Как у Успенского: «Со мной случилась большая радость».

Вчера на вторую часть конференции я позвала одну заочницу, которая должна была сдавать зачет. Она, в общем-то, сидела по принуждению *(смех)*, но когда дело все-таки дошло до зачета, она говорит: «Я вам так благодарна, что вы меня позвали!» Особенно ей понравился доклад Людмилы Павловны [Квашиной].

А я хочу извиниться по поводу доклада Светланы Александровны [Белоконь]. Я сегодня принесла ей кучу книг – хочу убедить, что, как мне кажется, непродуктивно низводить игру, как некую общую категорию, приближающуюся к эстетике, к выяснению, кто с кем играет. Вот Александр Александрович [Кораблев] спросил: а во что играют-то? В чем смысл игры? Тут, действительно, ответа нет. Играют, как в карты, что ли? Чтобы обыграть друг друга? Получается, что игра сама себя дискредитирует. Мне кажется, что надо в каких-то других направлениях двигаться.

И еще у меня было ощущение прямо-таки безысходности от доклада Кати [Рубинской]. Какие-то все тупики, нет выхода... Конечно, хотелось услышать ваш голос. Как говорил Валерий Михайлович [Калинкин]: пусть это будет 21-е мнение, но оно какой-то свет в туннеле все-таки покажет.

**Е.С. Рубинская.** Вот и Александр Александрович [Кораблев] говорил, что можно было бы негатив как-то придержать. Мне кажется, это неправильным. Мне кажется, что не надо его удерживать. Здесь говорили про ожидание чего-то хорошего – так и я каждую интермедальную работу открываю с ожиданием чего-то нового, а там биографический очерк – и все.

**А.А. Кораблев.** У Германа Гессе есть хорошая фраза: «Смысл имеют только положительные суждения».

**О.Р. Миннуллин.** Но бывает же, что и отрицательный результат имеет положительное значение...

**О.А. Кравченко.** Отсутствие результата – тоже результат. Но хотелось бы и присутствия. (*Смех.*)

**О.Р. Миннуллин.** Это как в астрономии: девятую планету искали, а ее нет. И доказали, что ее нет.

**В.В. Федоров.** Алкоголик тебе сказал бы: справедливо, но не утешает. (*Смех.*)

**В.М. Калинин.** Отрицательный результат – понятие математическое. А отсутствие результата – это не отрицательный результат.

**Л.П. Квашина.** Литературоведческий.

**С.А. Белоконь.** Значимое минус-присутствие.

**А.А. Кораблев.** Ну что ж, коллеги, нужно завершать конференцию, и мне остается только перечислить то, что уже было сказано:

- продолжается традиция школы в ее лучших качествах, сохраняется ожидание чего-то значимого, и во многом это ожидание оправдывается: прозвучавшие доклады, как мы заверили друг друга, не оставляли впечатление пустоты и потерянного времени;

- было традиционно много вопросов, так что сам доклад воспринимался как информационный повод к живой дискуссии;

- особо надо отметить вопросы, которые задавал Валерий Михайлович [Калинкин]: он был внутренним катализатором и проблематизатором, заставляя задумываться над тем, что нам кажется самоочевидным...

**С.А. Белоконь.** «А это что у вас, несравненная Солоха?..» (*Смех.*)

**А.А. Кораблев.** Такие вопросы сбивают с ритма, с толку, со всего, с чего можно сбить, но они заставляют подниматься над уровнем *знания* и осваивать уровень *осознания* – когда начинаешь понимать то, что, казалось, хорошо знал; это моменты *отрезвления* на нашем литературоведческом пиру;

- таким же стимулирующим экспериментом оказалось соединение разных поколений (условно разных); думаю, отличить доклады первого и второго дня было бы затруднительно, если бы мы захотели провести такую экспертизу, – мне кажется, их содержательность сопоставима.

**О.Р. Миннуллин.** Во второй части больше чувствовался раз-

брос проблемно-тематический, а в первой драматургия была органичнее.

**А.А. Кораблев.** Это оттого, что те, кто постарше, дольше в одном котле варились. А у молодых некоторые доклады с шпричкой. С опытом возникает привычка отвечать на вероятные вопросы прежде, чем они будут заданы. И тогда работа вызывает уже *другие* вопросы, более основательные и оригинальные.

Спасибо всем. Жизнь на нашем острове продолжается.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Балашова Ирина Александровна** – доктор филологической наук, профессор кафедры отечественной литературы Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

**Белоконь Светлана Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Городеский Александр Николаевич** – аспирант кафедры теории литературы и зарубежной литературы Бердянского государственного педагогического университета.

**Житкова Людмила Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (Екатеринбург).

**Исакова Ирина Николаевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории литературы МГУ им. М.В. Ломоносова.

**Калинкин Валерий Михайлович** – доктор филологической наук, профессор кафедры общего языкознания и истории языка Донецкого национального университета, заведующий кафедрой украинского и русского языков Донецкого национального медицинского университета им. М. Горького.

**Квашина Людмила Павловна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Кораблев Александр Александрович** – доктор филологической наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Коренькова Татьяна Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов (Москва).

**Кравченко Оксана Анатольевна** – доктор филологической наук, доцент, заведующий кафедрой мировой и отечественной культуры Донецкого национального университета.

**Купцова Ольга Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, доцент

кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК им. С.А. Герасимова, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

**Миннуллин Олег Рамильевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Панчихина Мария Николаевна** – аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Першина Ксения Витальевна** – ассистент кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и классических языков Донецкого национального университета.

**Пращерук Наталья Викторовна** – доктор филологический наук, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (Екатеринбург).

**Рубинская Екатерина Сергеевна** – аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Стамати Вилли Владимирович** – аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Федоров Владимир Викторович** – доктор филологический наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Федотова Ксения Сергеевна** – аспирант кафедры общего языкознания и истории языка Донецкого национального университета.

**Хайрулин Тимур Павлович** – студент Донецкого национального университета; студент Российского университета дружбы народов (Москва).

**Юхнова Ирина Сергеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

*Научное издание*

*Литературоведческий сборник  
Выпуск 53-54*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ**  
**Материалы международной научной конференции**

Ответственный редактор: А.А. Кораблев