

*Донецький національний університет*

*Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.*

*Літературознавчий  
збірник*

*Випуск 41-42*

*Донецьк, 2010*

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 41-42. – Донецьк: ДонНУ, 2010. – 132 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор –  
відповідальний редактор;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Корабльов О.О., доктор філологічних наук, професор;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Домащенко О.В., доктор філологічних наук, доцент;

Сокрута К.Ю. – асистент, технічний редактор;

Платонова Н.А., – комп'ютерна верстка та макетування.

Збірник друкується згідно з рішенням Вченої ради Донецького державного університету від 20.10.1999 (протокол № 8).

Збірник включений до переліку наукових видань України № 4 (Бюлетень ВАК України № 5, 2010).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 4605.

Рецензенти:

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2010

*Донецкий национальный университет*

*Сборник научных работ, основанный в 1999 г.*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 41-42*

*Донецк, 2010*

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 41-42. – Донецк: ДонНУ, 2010. – 132 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент – ответственный за выпуск;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, профессор;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., доктор филологических наук, доцент;

Сокрута Е.Ю. – ассистент, технический редактор;

Платонова Н.А., – компьютерная верстка и макетирование.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 5, 2010).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2010



## ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:*
  - теории литературы и художественной культуры;*
  - русской литературы;*
  - мировой литературы и классической филологии;*
  - украинской литературы и фольклористики;*
  - филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и развивает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

**РАЗДЕЛ 1.  
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**УДК 82.0(063)**

**Сокрута Е.Ю.**

**АВТОПОЭТИКА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
СОЗНАНИЯ: НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ**

В рамках данной статьи мы приводим несколько соображений, касающихся понятия «автопоэтика», правомерности его использования и характеристики явления, которое описывается этим понятием.

Автопоэтику или авторскую поэтику мы понимаем не как сумму разрозненных воззрений, фрагментов «авторских исповедей», биографических сопоставлений, не имеющих, согласно М.М.Бахтину, эстетической ценности - но как результат эволюции художественного сознания и целенаправленной рефлексивной объективации автором той полноты знания о мире, которая достигается им в процессе творчества и не может быть постигнута другим способом.

Среди причин возникновения и развития автопоэтического дискурса в XX веке можно назвать потребность художника в самолегитимации, необходимость самоутверждения, стремление к ясному пониманию – все то, чего он лишается в силу самых разных причин, как социально-исторических, так и творческих.

В качестве определения художественного сознания можно предложить формулировку Л.А. Зака: «Художественное сознание – это социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание) и механизм художественно-образного освоения мира, система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную деятельность и ее продукты». [1, с.18].

Художественное сознание осваивает мир собственным способом, используя для этого все доступные ему средства, вбирая и аккумулируя все существующие вкусы, представления, художественные идеалы своего времени, установленные критерии и рефлексии по поводу искусства. Возникновение новых явлений, течений и направлений в литературе влечет за собой необходимость развития литературной науки, которая находит, описывает и классифицирует эти явления сообразно запросу эпохи.

О. Кривцун в «Эстетике» в главе «Художественное сознание» отмечает: «Всю многоаспектность художественного сознания и его историческую подвижность необходимо раскрыть в опоре на анализ и обобщение реальных фактов. Это чрезвычайно важно, ибо художественное сознание эпохи выражали не только художественные теории. В сложении художественного сознания каждого исторического этапа участвовала творческая практика всех видов искусств, культивируемые массовые формы художественного досуга и др.» [2, с.38].

Анализ и обобщение реальных фактов, предполагает, прежде всего, внимание к новым событиям в искусстве, появление характеризующих эпоху дискурсов, точек зрения, состояний – все это суммируется в определении «творческая практика».

К «творческой практике» XX столетия помимо собственно художественного, можно отнести некий сравнительно новый дискурс, возникший и оформившийся благодаря усилению авторской рефлексии. Размышления поэтов, посвященные природе творчества, индивидуальной трактовке общефилософских категорий бытия, собственному пониманию законов поэзии становятся распространенным явлением и основным источником автопоэтических смыслов. По форме это чаще всего тексты, представляющие собой диалогическое или монологическое рассуждение, развернутую характеристику собственных воззрений и идей.

Так, книга «Встречи с Б.Пастернаком» З.Масленниковой [3] представляет собой, фактически, конспект бесед с поэтом, которые велись ею на протяжении двух лет. Книга «Диалоги с Иосифом Бродским» С.Волкова дает обширное представление о творческих идеях Бродского, его видении поэзии в целом, индивидуальном

понимании основных категорий (в особенности – категории времени, а также взаимосвязи времени и языка).

Корни такой «разговорной» традиции можно усмотреть в западноевропейской литературе, где одним из первых собраний «разговоров» стала книга «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» И.П.Эккермана [4], из близких к нам по времени – «Застольные беседы У.Х.Одена с Аланом Ансеном» [5], и достаточное количество других.

Для автопоэтики жанровая форма «разговоров» не просто дань традиции, но раскрытие внутреннего принципа, в котором, по М.М.Бахтину «...исследование становится спрашиванием и беседой, т.е. диалогом» [6, с.293]. Даже «Охранная грамота» Б.Пастернака, в которой С.Н.Бройтман усматривает «глубокую автоматарефлексивную интенцию» [7, с.48], представляет собой, по сути, развернутый ответ на вопрос неведомого собеседника.

Эти примеры свидетельствуют о том, что у поэта появилась возможность и желание говорить от первого лица, возникла некая, словами Г.Г.Шпета «сфера разговора» [8, с.23]. В ее рамках поэт переводит внутреннее знание во внешнее, тем самым оправдывая запрос общества, которое ввиду быстрой смены и неустойчивости большинства культурных схем ищет основания для развития художественного сознания в автопоэтике.

Автопоэтические воззрения, аккумулируясь, перестают быть собственными законами поэта и становятся некоторой опорной конструкцией для искусства вообще. Автопоэтический текст, не являясь собственно художественным произведением, но оставаясь при этом объективацией творческих принципов и проявлением индивидуально-авторского художественного видения, оказывает непосредственное влияние на развитие культуры и становясь частью «творческой практики» эпохи.

Ценность авторских воззрений состоит в сверхзаданности знания, в способности усматривать связь между предметами и явлениями вопреки логическим обоснованиям. Это знание дается поэту с одной стороны, в дар – поскольку является прямым следствием его деятельности, а с другой – ценой усилий постоянной, направленной внутрь рефлексии, поскольку ему приходится произносить нечто, трудно поддающееся формулированию.

А.В.Михайлов по поводу поэтических воззрений замечал следующее: «Проницательность эта (поэтическая проницательность – Е.С.) – не проницательность случайного размышления случайного поэта, о том, что в рамках поэтической мысли ему вдруг представилось. Я думаю, что за всеми такими поэтическими суждениями стоит настоящая истина, которая не может быть урезана или подвернута сомнению на том основании, что это поэт «между прочим» сказал. Все, что говорит поэт, он говорит между прочим, но это «между прочим» иногда оказывается весомее и важнее того, что говорит наука, остающаяся в своих пределах, и в принципе, ничего такого, что говорилось бы «между прочим» не должна говорить» [9, с.143].

Следует согласиться с тем, что поэт зачастую толкует свои творческие «законы» противоречиво, однако это тот случай, когда неопределенность оказывается смыслопорождающей и создает пространство для интерпретаций, основанных не на дедукции, но на живом творческом рассуждении.

Суть творческого познания такова, что поэт, творящий художественное произведение, находится в со-отношении с высшим смыслом, и в процессе творчества ему открыты законы искусства и бытия, о которых он может заявить, только явив миру художественный образ. Образ становится иносказательным выражением всей полноты его знания о мире и самом существовании. М.Бубер, выделяя два типа отношения к миру – «Я-Ты» и «Я-Оно» замечает: «Тот, кто говорит «Ты» не обладает никаким Нечто, он не обладает ничем. Но он состоит в соотношении» [10, с.24].

Однако ситуация «Я-Ты» не может длиться вечно, каждое «Ты» по мере завершения, превращается в «Оно» - происходит отдаление и объективация полученного опыта. Процесс творчества лежит, по большей части, в области бессознательного, но рефлексия о нем – дело сознания. И эта рефлексия возможна только во времени. «Я не приобретаю никакого объективного опыта, когда говорю Ты. Но я состою в соотношении с ним, в священном основном слове. Лишь выходя из него, я опять приобретаю опыт. Опыт есть отдаление Ты» [10, с. 24].

То, что мы называем автопоэтическим опытом – это сумма автопоэтических воззрений, аккумулирующихся их системным изучением.

Транскрипция поэтических воззрений позволяет найти подход к творчеству на более глубоких уровнях, понять замысел авторской поэтики, который оказывается ключом к новым пластам содержания и помогает уяснить законы, по которым следует судить поэта – им самим над собою признанные. Возможно, инаучный характер этого знания приближает нас к тому уровню культурной аксиоматики, который отличается от научной, к неким изначально заданным основаниям человеческого творчества, к которым наука может приближаться только описательно.

Итак, мы понимаем автопоэтику и рассматриваем ее как особую форму знания о творчестве, которая, с одной стороны, является формой художественного сознания, а с другой – может быть включена в парадигму общепринятых видов поэтик, которые обладают внутренней логикой и структурой. Следовательно, необходим некий минимум терминологии, помогающий приведению индивидуальных понятий к общетеоретическому знаменателю, той парадигме, в которой о данном предмете можно рассуждать.

### **Цитированная литература**

1. Закс Л. А. Художественное сознание. – Свердловск, 1990.
2. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М., 2000.
3. Масленникова З.А. Борис Пастернак. Встречи. – М., 2000
4. Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М: Культура, 2003.
5. Оден У.Х. Застольные беседы с Аланом Ансеном. – М., 2003.
6. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. – М., 1995.
7. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». – М., 2007.
8. Щедрина Т. Г. Когда уходит «сфера разговора». По дневникам Густава Шпета и Михаила Пришвина. – М., 2000.

9. Михайлов А.В. Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. – М. 1997.
10. Бубер М. «Я и Ты» // М.Бубер. Два образа веры. – М., 2001. – С. 16 - 47

### **Анотація**

У статті розглядається питання автопоетика, правомірність його використання та характеризується явище, яке ним описане. Серед основних причин виникнення та розвитку автопоетичного дискурсу називається потреба митця у само затверджені в процесі еволюції художньої свідомості.

### **Annotation**

The article is devoted to the term autopoetics, legality of its employment and description of the occurrence, that it is characterized. Among main reasons of beginnings and development of autopoetics discourse are named artist's necessity in self-affirmation during the evolution of art consciousness.

*Стаття надійшла до редакції 25.08.2010  
Статья поступила в редакцию 25.08.2010*

## Я-ТЫ ОТНОШЕНИЯ В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Проблема сопоставления философии диалога и диалогической эстетики, выявления существенных сходств и отличий между этими двумя сферами осмысления и практической реализации диалога как некоего бытийного явления постепенно приобретает все большую актуальность. В контексте этого сопоставления чрезвычайно важным представляется вопрос о доминанте в «я-ты» отношении. То есть вопрос методологического «предпочтения» мыслителями-диалогистами сферы интенций субъекта «Я» либо сферы интенций Другого в качестве «отправной точки» и некоторого ценностного центра, вокруг которого организовывается вся диалогическая система. В этом смысле весьма актуально мнение, что в эстетике М.М. Бахтина ценностный мир и все семантическое пространство организовано вокруг «Я» в силу того, что фигура другого как предмета именно *эстетической* симпатии неизбежно объективируется. С другой стороны, существует противоположное мнение, что именно в философии диалога, в частности, в системе создателя всех ее основных понятий Мартина Бубера «Ты», выступающее в качестве ценностной основы бытийного становления «Я», занимает явно подчиненную позицию, что несовместимо с понятием о подлинном диалоге. Прежде чем приступить к решению этой проблемы, следует также принять во внимание и положение о принципиальной одномоментности становления «Я» и «Ты» как субъектов и невозможности поставить их в те или иные иерархические отношения. На наш взгляд, проблема действительно не заключается в иерархии первичности, но, с другой стороны, она существует в вопросе о *качестве отношения*.

Кажется, что необходимость рассмотрения диалога как факта Бытия и бытийствования является на сегодня общепризнанной и несомненной. Это возвращает нас к некоторым философским предпосылкам стремления преодолеть трагический разлом бытия и сознания в феноменологическом подходе Гуссерля, а далее и Мартина Хайдеггера. Специфика феноменологического видения



заключается в новой постановке вопроса о существовании вещи: вопрос уже не в том, существует вещь или нет (традиционный вопрос античной философии), и не в способе нашего знания о ее существовании (вопрос философии нового времени), а в том, каким способом вещь явлена нашему сознанию. Так впервые вопрос истины *αλήθεια* «срастается» с явлением наличного бытия вещей и, в перспективе, со сферой деятельности, поступка, что, конечно, предвосхищает диалогическую ценностную парадигму и в сфере философии и в сфере эстетики. Однако следует признать, что настоятельная необходимость выхода из дихотомии сознания и внешнего мира, субъекта и объекта отношения глубоко осознается феноменологией как методом, но, к сожалению, не осуществляется ею. С точки зрения сознания, весьма сложным оказалось отказаться от обоснования процесса мышления психическими актами (хотя такая задача и ставилась). Что касается внешнего мира, то здесь, по собственному признанию Гуссерля «феноменология сознательно и решительно свернула в русло традиции философии Нового времени, то бишь – к трансцендентальной субъективности. Предметом ее стали в целом «переживания сознания», однако эти акты исследовались в единстве с переживаемыми в них предметами с учетом их предметности». Словом, феноменологический подход обострил противоречие, очень наглядно иллюстрируемое в одном из китайских коанов: «Вот большой камень. Как вы считаете, он внутри или снаружи вашего ума?» – спросил учитель. Один из монахов ответил: «С точки зрения нашего учения все есть воплощение ума, поэтому я бы сказал, что камень внутри моего ума». «Как же тяжело должно быть твоей голове, – заметил учитель – если ты носишь в своем уме такой большой камень».

Пути выхода из этого парадокса, на наш взгляд, могут быть намечены методологической редукцией и воспринимающего сознания, и вечно мира «в пользу» концентрации внимания на характере отношения между ними. Характер этого отношения оказывается не обусловленным ни сознанием субъекта, ни предметом интенции, но, напротив, во многом обуславливает и позицию относящегося субъекта, и характер, свойства, смысловую наполненность предмета отношения.

Когда предметом интенции становится не вещь, а Другой, интенцию невозможно представить как когнитивный, сенсуальный

или любой другой частный акт. Способ интенции здесь, если позволительно так выразиться, – восприятие «всем существом». Но подводя под такого рода отношения описанные выше методологические основания, мы приходим к выводу о необходимости полного погружения относящегося субъекта в акт отношения так, что становится невозможным в этом случае представление о какой-либо *стационарной субъектной позиции относящегося*. Относящийся становится чистым отношением и не может быть субъектно оформлен в акте диалога.

Можно сказать, что в диалогическом акте в его процессуальном представлении никакого «Я» не существует, а существует только ты, однако только в случае такой внутренней интенции со стороны каждого из участников диалога возможно объективное представление о событии отношения как о состоявшемся акте одномоментного становления «Я» и «Ты».

Деятельное воплощение этого принципа встречаем в отношении автора к герою в эстетическом событии, подробно описанном в работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». Автор художественного мира проявляет себя в принципиальной дружости по отношению к событийному миру произведения и принадлежащему ему герою. Однако эта «дружость» не может быть содержательно зафиксирована в отличие от «дружости» героя.

Понимание «я-ты» отношения как отношения двух «реальных» субъектов является общим моментом и для диалогической философии Бубера и для диалогической эстетики Бахтина. Однако эта фиксированность «Я» и «Ты» как субъектов, являясь содержательным центром философии Бубера, подчеркивающим всю новизну этой концепции, в эстетике Бахтина находит свое развитие. Оно заключается в переходе от признания «Я» и «Ты» равноправными субъектами, что создает определенную онтологическую и гносеологическую ситуацию диалогизма, к особому типу отношений между этими субъектами – диалогу.

В отношениях между автором и героем автор, как мы уже говорили, не может быть содержательно, конкретно, «наглядно» осмыслен, поскольку по отношению к герою в его познавательно-этической действительности он не является живущим человеком, но является творцом. Поэтому его субъектность проявляет себя

только в его отношении. Собранность «Я» как некоего субъекта в «я-ты» отношении здесь перестает быть «зримой»: «Я» не может существовать прежде, чем появилось его отношение к «Ты», «Я» становится чистой направленностью, созидающей «Ты», не имеющей основания и возможности требовать и ждать обратного созидания. Такое совершенное диалогическое отношение обусловлено именно венаходимостью, границей, дающей возможность наиболее полного видения и восприятия другого. Таким образом, завершение художественного мира – это не результат творческого процесса, а характер отношения автора к художественному миру. Завершение происходит в каждом моменте творческого акта, и в эстетическом целом диалог – это не связь, а граница.

И в завершении, оперируя понятием границы, мы хотели бы прояснить семантику некоторых ключевых для нашей проблемы терминов. Как уже было сказано выше, термин *диалог* ориентирует нас на событие отношения между двумя субъектами, один из которых находится за гранью всех аксиологических, этических или событийных смыслов и поэтому обладает созидательной активностью, то есть это *общение на границе*. В этом смысле термин *коммуникация* по самой семантике своей ориентирует на общение внутри вполне определенных рамок: коммуникация – (от лат.) *communico* – «делать общим», «связывать»; *communio* – «общность»; *mūnio* – «делать стену», «укреплять»; *mūnis, mūnus* – «обязанность», «служба», «повинность». Стоит лишь вспомнить однокоренные слова этого термина – «коммуна», «коммунальный» – и чувствуется направленность его на определение общения внутри определенных обязательств, социальных соглашений и критериев. Термин *коммуникация* затрагивает бытийственную и даже сугубо бытовую парадигму общения, в этой парадигме нет семантики вертикали, это *общение в границах*. Именно поэтому термин «диалог» относится к термину «коммуникация» как общее к частному, как определенный метод или принцип относится к частному своему воплощению.

### **Анотація**

У статті розглядається проблема зіставлення філософії діалогу та діалогічної естетики. У контексті цього порівняння автор вивчає питання про домінанту та якість відношень «я-ти».

### **Annotation**

The article deals with dialogue philosophy and dialogue aesthetics comparison problem. The author is researching a question about dominant and quality in “I-You” relationships in the context of this problem.

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2010*  
*Стаття поступила в редакцію 3.10.2010*

УДК 82.0(063)

Журавлёва Е.А.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОТИВИРОВКА КАК ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ

Исследование внутренней организации и закономерностей построения художественного произведения является одной из важнейших областей эстетического анализа. В данной работе предлагается один из возможных подходов к изучению словесного творчества, а именно подход, связанный с выявлением мотивировок (приёмов ввода мотивов произведения), а также их типов, функций и роли в создании эстетического эффекта.

Понятие «мотивировка» утвердилось в эстетике в начале XIX века и получило дальнейшее развитие в литературно-художественных дискуссиях 20-х годов XX века (Б.В. Томашевский, Л.С. Выготский, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и другие). Мотивировка как совокупность связей конкретного значимого элемента в структуре художественного целого оказывается одной из существенных проблем поэтики. В процессе анализа литературного произведения она помогает прояснить назначение и характер функционирования того или иного мотива, комбинации мотивов, художественную логику развёртывания предметно-событийного плана произведения, психологии героев и т.п. Мотивировка в значительной мере оказывает воздействие на формирование определённого типа читательского восприятия, направляя или «запутывая» его (сюжетные тайны, алогизмы в развитии характера персонажа и т.п.). Особый тип художественных мотивировок представляют собой мотивировки, обусловленные внутрилитературными законами (жанр, стиль и тому подобное).

Понятие «мотивировка» неразрывно связано с такими категориями поэтики как фабула и сюжет, композиция, образ, характер, мотив, жанр, стиль, автор и читатель и т.д. Эволюция данных категорий в современном литературоведении не может не отразиться на содержании понятия мотивировки. Однако, новых исследований, которые бы принимали во внимание последние тенденции литературоведческого процесса, не проводилось. Целью данной работы мы видим рассмотрение мотивировки в системном

единстве с другими элементами художественного произведения с учётом изменения их теоретической трактовки.

Предметом анализа являются произведения русских писателей XIX-XX веков. Теоретико-методологической базой служат работы представителей формализма и наследующего их идеи структурализма, что на наш взгляд, позволяет сделать структурный срез произведения и детально рассмотреть все его пласты, понять всю глубину целого через его часть.

На данном этапе проведён анализ фабульной (т.е. имеющей аналог в эмпирической действительности) мотивировки. Под фабульной мотивировкой подразумевается обоснование введения новых событий и ситуаций реальными причинами, заложенными в фабульном действии. Фабульная мотивировка обеспечивает такое соединение мотивов внутри сюжета, при котором задаётся тематическое единство целого. Таким образом, этот вид мотивировки отражает содержательный аспект построения произведения. Под мотивом понимается неделимая единица материала, фабула рассматривается как логическая причинно-временная последовательность мотивов произведения, а сюжет – как композиционная последовательность мотивов. Фабула существует внутри сюжета, потому что рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного повествования.

Исходя из того, что художественное произведение представляет собой единство формы, т.е. языкового воплощения текста, и содержания, т.е. всего, что получает языковое воплощение и нуждается в нём как в средстве выражения, мотивировка также имеет два плана выражения. Условно их можно назвать эксплицитной и имплицитной фабульной мотивировкой. Эксплицитная мотивировка получает словесное выражение на уровне текста. Например, у Достоевского в романе «Бедные люди» письмо, содержащее описание истории с офицерами, вводится после просьбы Вареньки: «Напишите мне теперь всё откровенно, что с вами было и как вы решились на такой поступок». Имплицитная встраивается в сюжет произведения. Под имплицитной мотивировкой понимается художественная логика развития действия. Для того чтобы детальнее исследовать типологию имплицитной мотивировки, удобно будет (вслед за

структуралистами) выделить несколько уровней фабульных связей: уровень ситуаций и действий персонажей, семантический уровень, уровень причинно-следственных связей, уровень пространственно-временных связей и уровень общекультурных символических связей.

Рассмотрим уровень ситуаций и действий персонажей. В исследованиях Б. Эйхенбаума встречается термин «мотивировочная основа романа». Под мотивировочной основой понимается событие фабулы, следствием которого является всё последующее развитие действия произведения. Все другие сюжетные линии и мотивировки, при помощи которых они вводятся, являются производными от мотивировочной основы. Так, мотивировочной основой детектива является мотив преступления, в романе ужаса – это мотив тёмных сил, элемент потустороннего, в любовном романе – это любовная коллизия, в плутовском романе – жульничество или хитрость одного из персонажей и т.д.

Очень распространённым способом мотивировки развития фабульного действия становится вспомогательный персонаж. Он чаще всего появляется, чтобы продвинуть действие (или замедлить его). Например, в романе «Братья Карамазовы» появлением Ивана Карамазова в доме отца мотивировано «преображение» слуги Смердякова. Только после появления Ивана Смердяков, заговорил и обрёл полноценный голос в романе. Влиянием Ивана, его идеями мотивировано убийство Смердяковым Фёдора Павловича.

Иногда для мотивировки какого-либо фабульного положения выстраивается целая сюжетная линия, связанная со вспомогательным героем. Например, история жизни мастера и создания его романа вводится как беседа с Иваном Бездомным, состоявшаяся в психиатрической лечебнице. Попадание Ивана в лечебницу мотивировано его появлением в Грибоедове и погоней за Воландом, которая, в свою очередь, мотивирована предсказанной Воландом смертью Берлиоза. Цепь фабульных мотивировок, подготовляющих введение образа главного героя, выглядит так:

*Встреча с Воландом – смерть Берлиоза – погоня по Москве – появление в Грибоедове – попадание в лечебницу – знакомство с мастером – история мастера.*

Семантический уровень включает все атрибуты персонажа: социальное положение, систему родственных связей и т.д. Мотивировка по семантическим признакам персонажей объясняет цели, желания и поступки действующих лиц с точки зрения их атрибутов. Ярким примером подобной мотивировки служат личностные характеристики персонажей повести «Собачье сердце» профессора Преображенского и Шарикова. Именно в контрасте мотивировок заложена основа конфликта и все повороты сюжета произведения.

Мотивировкой введения того или иного фабульного элемента в произведении может стать пространственно-временной план. Действие развивается тем или иным образом именно потому, что совершается в данное время или в данном месте. В повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» все фантастические и невероятные события обусловлены именно временем совершения действия.

События произведения Достоевского «Записки из Мёртвого дома», в свою очередь, мотивированы местом совершения действия. Именно пребывание в остроге обуславливает жизненный уклад, обычай и даже характер героев.

Сюжет-архетип также может использоваться как мотивировка развития действия. Он, некоторым образом, ограничивает автора в выборе мотивов и даёт возможность читателю предвидеть ход событий. Например, самоубийство Смердякова в романе «Братья Карамазовы» не имеет логического объяснения и мотивировано именно библейской «смертью Иуды».

Каждый из перечисленных типов мотивировки выполняет определённую сюжетную функцию. Под функцией мотивировки понимается реализация определённого художественного замысла автора относительно продвижения или торможения действия и, в конечном счёте, относительно эстетического воздействия на читателя (возбуждение любопытства, создание эмоционального напряжения или эффекта неожиданности, стимулирование эвристической деятельности читателя и т.д.).

К примеру, эксплицитная мотивировка может выступать в функции введения разных вариантов развязки или хода действия. В романе Булгакова описание внешности Воланда вводится как сличение сводок с места события: «Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и



хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было». Подобная мотивировка вариантов развития действия заложена на уровне текста, но сам вариант реализуется в сознании читателя.

Типология фабульных мотивировок помогает уяснить сущность категории и установить её связь с элементами фабулы (персонажем, мотивом, пространственно-временным планом), а также её роль в обеспечении эстетической коммуникации автора и читателя.

### **Анотація**

Стаття присвячена дослідженню внутрішньої організації та побудові художнього твору. У статті описаний підхід, пов'язаний з виявленням мотивувань (прийомів вводу мотивів твору), а також їх типів, функцій та ролі у створенні естетичного ефекту.

### **Annotation**

The article is devoted to research of inside organization and construction of literature work. This article describes the approach, which connected with reasoning (methods of introduction motives in literary work), types, functions and role in creation of aesthetic effect.

*Стаття надійшла до редакції 2.09.2010*  
*Стаття поступила в редакцію 2.09.2010*

## ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XVIII ВЕКА

Поэтическая теория начала XVIII века характеризуется слиянием таких литературоведческих категорий, как род и жанр. Подобная ситуация объяснима в виду того, что классические теоретики сосредотачивают внимание на предмете изображения («материя» у Тредиаковского) и рассматривают жанр в качестве заданной категории, подчиненной иерархическому принципу. Восприятие жанра, как самостоятельной величины, – следствие жанрового сознания, сложившегося в указанный период и определившего каноническую сущность художественного творчества. Анализируя жанровую систему, сформированную в теоретических трудах Ф.Прокоповича и В.К.Тредиаковского, определяющей особенностью классицистической эстетики О.В.Зырянов называет «теоретическую рефлексию над сущностью жанра, закреплённую в нормативных поэтиках и строго регулирующую индивидуальную художественную практику» [1, с.25]

Признавая подражание сущностью поэзии («подражание является душой поэзии» [2, с.347]), Прокопович рассматривает его как художественное явление, созданное предписанными средствами и требующее разнообразия для словесного воплощения «бытия вещей». При внимательном изучении характеристики каждого из поэтических родов становится ясным принцип их разделения. Различаются объекты подражания и тональность произведения: величие подвигов героев эпоса, торжественность событий в оде, размеренная простота в буколке, печальные переживания в элегии и, наконец, строгая дидактичность эпиграмматической поэзии.

Главным условием поэтического творчества в рамках определенного жанра является принцип «соразмерности, пристойности» (*decorum*), соблюдение которого, по убеждению Прокоповича, призвано урегулировать и закрепить основные положения взаимосвязи между целью произведения и средствами

ее осуществления. По словам Т.Е.Автухович, это свидетельствует о том, что «произволу, т.е. ничем не стесненному нарушению правил (tumor), Прокопович противопоставляет природу невымышленной правильности как необходимость предзаданную» [3, с.165].

Аналогичное требование к художественному тексту выдвигает и Третьяковский. Для него основным критерием соотношения произведения с той или иной жанровой группой служит определенное «естество», которому следует подражать и которое уместно в конкретном акте поэтического творчества. Иными словами, не любая «натура», а только достойная подражания, может быть предметом изображения. Ей надлежит быть простой и естественной, представал в искусственном виде. «Высота состоит в подражании простому Естеству,... в ведении тех [приключений] с толиким искусством, что все навсе казалось бы естественно» [4, с.21], – убежден Третьяковский, считая, что «ложный то вкус, чтоб везде и всегда украшать, распещрять и роскошествовать» [4, с.42].

Кроме того, следует отметить наделение Третьяковским жанровой категории двухуровневой структурой с четким разграничением содержания («материи») и формы, причем приоритет первого для него неоспорим. Таким образом, возможно говорить о конструктивном подходе к созданию жанровой концепции. Максимальное внимание к внутреннему наполнению художественного произведения – логичное следствие преобладания идеи над словесной эстетикой. «В Поэзии вообще, две вещи надлежит примечать. Первое: материю, или дело, каковое Пиита предпринимлет писать. Второе: версификацию, то есть, способ сложения Стихов» [5, с.1], – отмечает Третьяковский. Такая позиция теоретика становится обоснованием разделения поэзии и стихотворства, как принципиально отличимых в плане соответствия подлинному творчеству. Стих «есть как краска, а поэзия как изображенное ею» [4, с.181].

Таким образом, следование правилам соразмерности и подражание «естеству» (идеальному в своем абсолюте) следует рассматривать, как попытку регламентировать художественную речь, а также обозначить и наполнить соответствующим содержанием дифференцированную категорию стиля.

Понятие стиля приобретает у Прокоповича универсальный характер и становится определяющим критерием в классификации

как типов литературной речи, так и жанровой системы. Стиль выступает связующим звеном, с помощью которого выстраивается стройная, иерархически подчиненная система, с точным указанием тематики и средств ее воплощения в каждом конкретном жанре. Важно отметить, что Прокопович рассматривает систему 3 стилей с позиции противопоставления украшенной и неукрашенной речи, возвышенного и обыденного. Из этого подхода следует условность и неопределенность границ соотношения противоположных языковых приемов в «среднем» стиле. Именно в этих условиях реализуется принцип соразмерности (*decorum*), необходим для нейтрализации указанной оппозиции.

Иной подход к определению стиля реализуется в теоретических разработках ТрEDIAКОВСКОГО, делающего центральной стилистической категорией понятие «вкуса». Несомненно, ТрEDIAКОВСКОМУ было хорошо известно трехчленное деление речи, но его применение в классификационных построениях он ограничивает соответствием условному идеалу. Хороший вкус, выработанный чтением церковных книг и произведений «искусных людей», достойных подражания, руководит поэтом при выборе языковых средств, а значит, и является критерием эстетического восприятия изображаемого предмета. Поэтический вкус определяет по принципу «хорошо – худо» уместность художественных приемов. Следовательно, отсутствует заданность языковых приемов определенной художественной формой; вместо этого «выбор языковых средств жанра определяется предметом изображения, «материей», совершенным «пиитическим духом» [6, с.126].

Иными словами, стиль для ТрEDIAКОВСКОГО – лишь средство выражения смысла, категория, не влияющая на внутреннее содержание произведения. Исследуя данную проблему в разработке ТрEDIAКОВСКОГО, Г.А.ГУКОВСКИЙ приходит к выводу, что теоретик «различает в области стиля... внутренние, идейно-ответственные элементы и те, которые он признает лишь внешней формой, по его мысли, безразличные или мало значимые в идейном отношении» [7, с.61]. К первым ТрEDIAКОВСКИЙ относит лексику, отбор слов, ко второму – «украшения», размер стиха, рифму, тональность. Причем выбор и применение внешних элементов не принципиален.

Несмотря на указанное выше своеобразное отношение Третьяковского к определению стиля, именно ему принадлежит первая попытка теоретически обосновать и создать реальные предпосылки для развития индивидуально-личностного начала, выдвинув понятие индивидуально-художественного стиля. Сама постановка вопроса, предусматривающая акцент на авторском начале в художественном произведении, делает возможным рассматривать его как первый шаг к определению личности поэта в качестве фактора, влияющего на формирование, а в дальнейшем и создающего художественный текст. При этом следует учитывать, что Третьяковский определяет «авторов стиль», придерживаясь норм поэтики и стилистики классицизма, т.е. автор обязан подражать, и подражать исключительно правде – не тому, что есть, а тому, что должно быть, что «правде подобно».

Признавая в литературном произведении главенство предмета («материи»), Прокопович и Третьяковский кладут в основу любого жанра тематическую заданность, подчиняющую себе все уровни организации художественного текста. Материальное воплощение эти идеи получили в жанре элегии.

Испытывая метаморфозы на протяжении всей истории своего развития, модель элегического жанра сохранила неизменной тональность, доминирующую эмоцию – печаль, в разной мере интенсивную, но обязательно преобладающую в пафосе произведения. Обратимся к определению элегии, данному Прокоповичем в «De arte poetica»: «Элегия... есть некое печальное поэтическое произведение,... ей всего больше подходит содержание, исполненное переживаний, гнева, любви, радости, скорби»... [2, с.439]. Таким образом, Прокопович концентрируется на «сильном переживании», вызванном значительными событиями в жизни лирического субъекта. Для Третьяковского, характеризующего элегию, также важным представляется отметить, что это «стих плачевный и печальный» [5, с.395], различающийся исключительно предметом оплакивания.

Вместе с тем, принимая во внимание неопределенность жанровых очертаний элегии, естественно наблюдать движение от многообразия изображаемых чувств (от глубокой печали и гнева до светлой радости и любви у Прокоповича) к очерченному кругу тем, связанных ощущением утраты (Третьяковский формирует два вида

элегии, определения которым даны в трактате «Способ сложения российских стихов»: «Элегическая поэзия... описывает особливо вещи плачевные и любовные жалобы... разделяется на Треническую и Эротическую. В Тренической описывается печаль и нещастия, а в Эротической любовь и все из нея воследования» [5, с.168]).

Возможно, отдавая должное содержанию элегии, за ней не закрепляют каких-то определенных композиционных требований, предоставляя это право поэту. «Элегия не имеет никаких твердо установленных правилом частей, разве что поэт выберет их по собственному усмотрению, то есть, поэт задумывает выразить одну какую-нибудь мысль, или две, или больше и излагает их подробнее» [5, с.439]. Следуя принципу подробного изложения мысли, Прокопович детализирует лирическое повествование, как если бы описывал шаг за шагом реально происходящие события, не позволяя себе абстрагироваться и мыслить понятиями. Исходя из этого, воплощение задуманного в элегическом произведении достигает логического завершения, лишь исчерпав себя, а значит, нет смысла ограничивать элегию рамками и, тем более, пытаться ее структурировать. Единственное требование, предъявляемое элегии в этом плане, – единство темы, исключающее отступление либо введение дополнительных мотивов.

Отсутствие структуры наблюдается и в примерных образцах Третьяковского: элегии, помещенные им в трактате «Способ к сложению стихов...», заключают в себе до 120 строк и допускают некоторые отступления. Это свидетельствует лишь о поиске органичной формы для воплощения элегического замысла, что, впрочем, не отменяет схематизма поэтического процесса. Напротив, элегия получает тематические границы и ясные, пусть и обобщенные, требования к ее стилю.

В стилистической классификации элегический жанр, руководствуясь исключительно классическими критериями, занимает промежуточную позицию «между возвышенным и низменным». Характеризуя его, Прокопович категоричен в рекомендациях относительно речевых средств: «Стиль элегии должен быть средний или цветистый, слова – отобранные, но не слишком напыщены, изречения немногословны, уподобления – кратки, примеры - подобраны в небольшом числе;... фигуры

должны встречаться чаще, главным образом, такие, что служат для изображения переживания» [2, с.439]. Умеренность, некое равновесие между возвышенным и приземленным, продиктованные требованием пристойности (тем, «что приличествует»), соответствует природе отображаемых в элегии переживаний. Принимая во внимание ситуации, вызывающие сильные страсти, и, соблюдая естественность поэтического вымысла, Прокопович считает необходимым избегать чрезмерно «украшенной речи»; и, напротив, сосредотачивается на кратком и ясном выражении мысли. Предостерегая от описания, «ускользающего даже от напряженной мысли», теоретик, в то же время, заявляет о важности краткости, такой, чтобы «все обнаруживалось... как бы в единое мгновение времени целиком» [2, с.360].

Итак, анализируя специфические особенности жанрового мышления, характеризующего процесс теоретического и художественного осмысления литературных форм классицистического периода в русской литературе XVIII века, становится очевидным подчинение творчества принципу соответствия, стремления к абсолютному идеалу, то есть, воплощению «природы вещей». В силу строго структурированной, пронизанной идеей языковых стилей жанровой системы, элегия, в интерпретации Прокоповича и Тредиаковского, воплотила замкнутость формально-стилевого канона и схематизм в изображении «сильных страстей».

### Цитированная литература

1. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.
2. Прокопович Ф. Сочинения. – М., Л., 1961.
3. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII вв. – М., 1989.
4. Мнение о начале поэзии и стихов вообще. Сочинения. – Т. 1. – СПб., 1849.
5. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определением до сего надлежащих званий. // В кн.: Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – М., Л., 1963.

6. Вомперский В.П. Риторика в России XVII-XVIII веков. – М., 1988.
7. Гуковский Г.А. Тредиаковский как теоретик литературы // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. – М., Л.: Наука, 1964.

### **Анотація**

У статті розглядаються шляхи формування категорії жанру у поетичній теорії Ф.Прокоповича і В.Тредиаковського. На прикладі елегійного жанру показана канонічна сутність художньої творчості I половини XVIII сторіччя.

### **Annotation**

The article regards the formation of genre category in the poetic theory of F.Prokopovich and V.Trediakovsky. The artistic creativity canonical essence of the first half of the XVIII century on the example of elegiac genre is showed.

*Стаття надійшла до редакції 3.09.2010*  
*Статья поступила в редакцию 3.09.2010*



## **РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

**УДК 82.0(063)**

**Иванова М.**

### **К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗНОМ СИНТЕТИЗМЕ В СТИХАХ А.БЛОКА**

Синтетизм искусства определяется снятием противоречий путем их слияния в творческом процессе (форма и содержание, бесконечное и конечное и т.д.) В цикле А.Блока «Город» синтетизм большей частью обусловлен стремлением автора воссоздать архаический способ мировосприятия. Это подтверждается, в частности, отсутствием смысловых противоречий и причинных связей в рассмотренных нами стихотворениях. В цикле «Город» мы выделяем образный синтетизм и буквальный синтетизм как подвид образного. Этот подвид тяготеет к буквальной передаче переживаемого, для него характерна неразделенность прямого и переносного значений: «Медленно очнулись среди угарной тьмы»; «Оплывший огарок маячил в оплывших глазах». Буквальный синтетизм в цикле превращается в образный. Автору стихотворения «Последний день» равно необходимы как вещьность образа комода, так и его непосредственно эстетическая значимость. В стихотворении «Обман» символический образ Весны соединяет в себе мотивы предыдущего повествования, подтверждая переживание хаотичности лирического героя и, в то же время, указывая на эстетическую, а, значит, и гармоническую значимость переживаемой хаотичности.

Итак, цикл «Город» – это рассказ о Событии “преображения мира” и о невозможности этого События. Одним из главных средств художественной реализации стремления к преобразению становится отмеченная нами синтетическая направленность. Эпическое начало, в свою очередь, расширяет авторские возможности в рамках лирического цикла; в то же время оно противопоставляется лирическому началу: автор идёт от

объективности и прозаичности существования к его лирическому преобразению. Во второй части цикла «Город» мы замечаем преобладание эпического начала и отсутствие такого рода противопоставления, что подтверждает идею невозможности события преобразования.

В первой строфе стихотворения «Последний день» перед нами единство, не складывающееся из отдельных свойств, а предшествующее их разделённости: "Серый сон предчувствую...", "проснулись среди угарной тьмы".

Во второй строфе на смену обобщённому "люди", "мужчина и блудница" приходят единичные образы: "женские плечи", "мужчина". Здесь перед нами синтетический параллелизм, обращающий нас к архаическому периоду, когда человеческая жизнь уже не отождествлялась с природной, но и когда еще не было сравнения. Перед нами сопоставление, предполагающее сознание раздельности сравниваемых предметов. На смену серому сну и угарной ночи, выражающим неясность и неопределённость восприятия, приходит повторяющийся мотив отражения, получивший в стихотворении значение самосознания, "голой" правды. Смена образов также имеет определённую закономерность: от творчески воссоздаваемой тождественности ("Оплывший огарок маячил в оплывших глазах") до чёткой прозаической разделённости ("Мужчина перед зеркалом расчёсывал пробор в волосах").

Наконец, в третьей строфе перед нами повествование непосредственно об образе женщины, которое внезапно прерывается в пятой строфе ("И вдруг влетели звуки"). Примечательно, что здесь мы встречаем сравнение. Появление сравнения связано с ослаблением параллелизма, тождества и развитием самосознания человека. Градационное перечисление в четвёртой строфе находит своё завершение в образе комода, вобравшем в себя предыдущие смыслы и воплощающем предел прозаического бытия героев – натурализм неодоухотворённого существования.

С пятой по восьмую строфу повторяется предшествующая композиция: от обобщённого "люди"; "мальчики, женщины, дворники" к образу женщины-блудницы, связанному с непосредственно библейской символикой. Здесь также предел, но уже другого характера. Лирическое повествование говорит уже не

о событиях, а о едином Событии явления Высшей Силы в последний, Судный день, и каждый элемент повествования предваряет это событие.

В стихотворении "Обман" повторяется общая композиция "Последнего дня", но непосредственная обращённость элементов художественного мира к единому лирическому Событию во второй части отсутствует.

Как и в первом стихотворении, в стихотворении "Обман" последовательность событий второй части зеркально повторяет первую ("Карлик прыгнул в лужицу красным комочком" – "Легла некрасивым мокрым комком"; "Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь". – "Хохот. Всплески. Брызги. Ещё мгновенье..."). И дело здесь не столько в сходстве, сколько в отличии. В первой части стихотворения перед нами синтетический способ воссоздания образов карлика и девушки: "(...) Весенние воды / Бегут, бормочут, а девушка хохочет"; "Карлик прыгнул в лужицу красным комочком". Восприятие действительности как неясной, неопределённой подтверждается неспособностью сочетать и определять разрозненные факты бытия как единого события: "Будто издали невнятно доносятся звуки.../ Где-то каплет с крыши... где-то кашель старика..."

Во второй части синтетический образ красного карлика-комочка сменяется предельной дифференциацией материальных составляющих этого существа: "голова", "башмаки", "красный колпак", "собачьи уши", "борода", "красный фрак". Если в первой части стихотворения перед нами объективное повествование ("Девушке страшно"), то во второй части душевное состояние девушки передаётся повествователю: "Как страшно! Как бездомно!"; если в первой части стихотворения строка "Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь" передаёт неопределённость действительности как раздробленной и неподдающейся целостному восприятию, то в конце последней строки стихотворения ("Блёстки солнца. Струйки. Брызги. Весна"), символический образ Весны, как уже было сказано, соединяет в себе впечатления предыдущего повествования, подтверждая переживание хаотичности лирическим героем и, в то же время, указывая на эстетическую, а значит, гармоническую значимость самой хаотичности. В этом также

усматривается синтетизм или художественный сплав противоположных интенций.

Подведём итоги. Синтетическая интенция в цикле А.Блока "Город" способствует новому духовному сопряжению хаотической и раздробленной действительности. Созидание новой художественной действительности осуществляется в стремлении от художественного бытия как одного из событий в числе многих к художественному бытию как Событию преображения мира. Только в пространстве преображённого художественного мира для автора возможно осуществление абсолютного идеала. Идея "преображения мира" в цикле "Город" оказывается неосуществимой: стихотворения второй части цикла открывают неспособную к претворению в авторском мире предметную реальность.

### **Анотація**

У статті розглядається проблема синтетизму в мистецтві на прикладі циклу О.Блока «Місто». Поняття синтетизму визначається зняттям протиріч та їх злиттю у творчому процесі. Як підвиди образного синтетизму автором виділяються синтетизм образний та буквальний.

### **Annotation**

The article deals with a problem of synthetism in art practice on the material of the lyric cycle by A.Block "The City". The conception of synthetism is defined in the way of cancel oppositions and its confluent in the creation process. The two subsorts of synthetism figurative and literal are described by the author.

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2010  
Статья поступила в редакцию 25.09.2010*

УДК 82.0(063)

Панчехина М.Н.

## К ВОПРОСУ О «ПОЭТИКЕ ЗРЕНИЯ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Статья посвящена проблеме визуальности художественных образов в творчестве М.Булгакова. Анализ идейно-образной системы романов писателя («Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита») осуществлён с учётом как классических работ по теории литературы (М.М.Бахтин, Ц.Тодоров), так и специальных исследований по булгаковедению (И.Белобровцева, С.Кульюс, А.А.Кораблёв, А.Шиндель, Е.А.Яблоков и др.). Цель статьи состоит в том, чтобы рассмотреть основные этапы формирования булгаковской теоретико-литературной концепции, связанной с визуальностью художественных образов автора.

«Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует». Приводимая цитата из «Записок покойника», по своей оформленности напоминающая тезис из художественно-теоретического трактата, претендует едва ли не на точнейшее описание булгаковской концепции творчества.

Можно заметить, как данный авторский постулат проявляется «практически», в особенностях поэтики писателя: это и широко понимаемая зеркальность текстов Булгакова\*, и оптически осязаемая конкретность образов, и, наконец, та призматичность романов, в связи с которой сквозь один роман видится другой – так, например, сквозь «Записки покойника» проступают узнаваемые черты «Белой гвардии».

Но важно подчеркнуть и другое: обозначенный Булгаковым тезис – это не только индивидуальный критерий творчества, но и авторское кредо, позволяющее обозначить преемственность по отношению к существующей в литературе традиции.

\* О зеркальности как о концептуальном художественном принципе см.: Петров В.Б. Аксиология Михаила Булгакова. Монография. – Магнитогорск, 2000. О «технологии зеркальности» и переходе её к «созерцаниям вертикальным»: Химич В.В. «Странный реализм» М.Булгакова. – Екатеринбург, 1995. Подчеркнём, что одним из первых исследователей, обратившихся к теме зеркальности, является А.З.Вулис.

В книге В.Набокова «Николай Гоголь» проводится параллель между развитием литературы и теми изменениями, которые претерпевает так называемое художественное зрение писателя: «Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина русская литература была подслеповатой» [1, с.204].

Если верно, что в русской литературе с Пушкина и Гоголя начинается эволюция художественного зрения и сознания, которую – в ключе набоковской логики – возможно определить как прозрение, то верно и другое: Булгаков, вслед за его учителем Гоголем, – это писатель, в творчестве которого прослеживается формирование и реализация цельной поэтики зрения.

Физике зрения автор уделяет особое внимание на протяжении всего своего пути. Писатель с медицинским образованием, Булгаков замыкает «Записки юного врача» – цикл жизненный и творческий – рассказом с характерным названием: «Пропавший глаз»\*.

Безусловный интерес к работе глаза присутствует едва ли не во всех крупных произведениях автора; можно обнаружить целый арсенал оптических средств – от относительно простых: пенсне Преображенского, микроскоп Персикова\*\*, перевёрнутый бинокль Бегемота, очки Абадонны, пенсне Коровьева – до составляющих целую систему: как, например, система зеркал в «Мастере и Маргарите».

По-видимому, для систематизации этого оптического арсенала и более широкого описания его функций в тексте стоит обратиться к наблюдению Ц.Тодорова применительно к произведениям Гофмана, фигура которого представляла для Булгакова известный интерес. Ц.Тодоров отмечает, что у Гофмана «с миром чудесного

---

\* Детальный анализ рассказа «Пропавший глаз» осуществлён в данных исследованиях: Кораблёв А.А. Тайнодействие в «Записках юного врача» // Литературоведческий сборник. – Вып. 7/8. – Донецк, 2001; Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М.Булгакова («Записки юного врача»). – Тверь, 2002.

\*\* Об "оптическом потенциале" повести "Роковые яйца" см.: Иванышина Е.А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. – Воронеж, 2010.

связан не сам взгляд, а символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало» [2, с.92].

По мнению исследователя, столкновение со сверхъестественными элементами и вхождение в мир чудесного происходит едва ли не одновременно с появлением на герое очков; смотрение сквозь них, равно как и смотрение в зеркало, формируют особый косвенный взгляд, направленный на уничтожение автоматизма зрительного восприятия. Вспомним открытие булгаковского профессора Персикова, измученному глазу которого удаётся заметить при помощи микроскопа таинственный красный луч.

Важно подчеркнуть, что у Булгакова, как и у Гофмана, очки и зеркало становятся именно «образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некой точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы – в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда. Та же плодотворная двусмысленность присутствует и в слове "визионер"» [2, с.92].

Эффект повышенной изобразительности булгаковских героев достигается во многом не только благодаря их зримой наглядности – костюмы, жесты, мимика – но и в связи с пристальным вниманием писателя к конкретным портретным характеристикам. В этом контексте наиболее показательным кажется описание Воланда и его присных. Разноцветные глаза Воланда, бельмо Азazelло, ведьминский взор Маргариты, пенсне Коровьева без одного стекла и, наконец, очки Абадонны, которые он никогда не снимает преждевременно, – это отражение внутреннего мира героев; это безусловное стремление автора заглянуть в «кривые зеркала»\* души, если только она есть у представителей дьявольской свиты и самого Воланда. В таком случае, постулат «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» побуждает воспринимать авторское утверждение в *прямом* смысле: «что видишь» – это, надо

\* «Отсутствие одного глаза или наличие разных по цвету глаз – один из традиционных признаков inferнального начала. У Воланда «палитра» зрения колеблется в пределах от чёрного до зеленого вплоть до резкой дифференциации правого («с золотой искрой на дне») и левого (пустой и чёрный) глаза. «Треснувшее» пенсне Коровьева < > также создает асимметрию и эффект разноглазья, как, впрочем, и косоглазие Маргариты, ставшей ведьмой» [3, с.165].

полагать, коннотации пушкинского «виждь» («Восстань, пророк, и виждь, и внемли»), апеллирующие к сверхчувствам – внутреннему зрению и умозрению\*.

В «Записках покойника» есть примечательная сцена, дающая предельно концентрированное описание творческого акта; но не менее примечательны и те изменения, которые претерпевает зрение писателя: «Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе». Обозначенная многомерность, которая в построении булгаковского художественного пространства имеет известное усложнение до пятого измерения в «Мастере и Маргарите», даёт критикам основание утверждать о булгаковском мировидении следующее: «Здесь мы явно имеем дело с тем довольно редким свойством, которое я пытался обозначить, – пишет А.Шиндель, – как возможность внутренне осязать мир в беспредельном сочетании пространственных вариаций. Это не столько художественное, сколько абсолютно реальное видение, которое должно подтвердиться обычным наблюдением» [5, с.200; разрядка авт.]. «Обычное наблюдение», «наблюдательность» – вот те черты, которые в булгаковских текстах становятся едва ли не критерием таких разноплановых героев: наблюдательны массолитовцы, поэт Рюхин, Арчибальд Арчибальдович, равно как и зритель казни Иешуа, – Афраний; едва ли можно отказать в этом качестве и Берлиозу с Бездомным, решившим сообщить о явлении Воланда по известному адресу. Но, видимо, главным это качество является всё-таки для писателя Максудова («Записки покойника»), иначе бы доброжелатели не адресовали ему такую фразу: «Старик написал плохой, но занятный роман. В тебе, шельмец, есть наблюдательность».

Итак, идея зримости, соотнесённость слова с визуальным опытом\*\*, прямая связь между языковыми средствами и

---

\* Интересны слова из булгаковского письма В.В.Вересаеву, автору книг «Пушкин в жизни», «Гоголь в жизни»: «Это – А.Турбин, Кальсонер, Рокк и Хлудов (из «Бега»). <> Недаром во время бессонниц приходит они ко мне и говорят со мной: «Ты нас породил, а мы тебе все пути преградим. Лежи, фантаст, с зараженными устами» [4, с.119].

\*\* Важно обратить особое внимание на наблюдение М.М.Бахтина: «Общезвестно, какое значение придавал Гёте культуре глаза и как глубоко и широко понимал он эту культуру. В понимании глаза и зримости он был



изобразительностью художественного образа может быть обозначена как одна из основных характеристик булгаковского творчества. Причудливо отражаясь в самоидентификации автора («я – мистический писатель»), заставляя обратить внимание на специальность (доктор Булгаков), широко понимаемая визуальность позволяет говорить о формировании оригинальной поэтики зрения, элементы которой апеллируют к классическим образцам русской и мировой литературы.

### Цитированная литература

1. Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. – 1987. – № 4. – 173-227.
2. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997.
3. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М., 2007.
4. Михаил и Елена Булгаковы. Дневник мастера и Маргариты. – М., 2003.
5. Шиндель А. Пятое измерение // Знамя. – 1991. – № 5. – 193-208.
6. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

### Анотація

У статті досліджується проблема візуальності художнього образу, її вплив на формування оригінальної поетики зору у творчості М.Булгакова.

### Annotation

The visual nature of an artistic image and its influence on forming of Bulgakov's original poetics of glance are researched.

*Стаття надійшла до редакції 30.09.2010*  
*Стаття поступила в редакцію 30.09.2010*

---

одинаково далёк и от примитивного грубого сенсуализма и от узкого эстетизма. Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания» [6, с.218].

## **ОПЕРНЫЕ ЛИБРЕТТО М.А.БУЛГАКОВА В РАКУРСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Филология, как и любая наука, идет по пути углубления и внедрения в объект и предмет своего изучения, расширения сформировавшихся границ. Данная тенденция обусловлена вполне естественным и свойственным человеку стремлением к абсолютному знанию, к пониманию всего, что его окружает. Филолог, занимаясь какой-либо литературоведческой проблемой, приобщает большее количество текстов разных типов для создания прочной и аргументированной доказательной базы. Для этого ученому уже мало только художественных произведений, его интересуют письма, дневники, заметки, произведения второго ряда, неудавшиеся и незаконченные творения и даже то, что не относится к миру художественной литературы. И если такие действия со стороны исследователя оправданы, то есть если «не литературные факты» открывают, проясняют, дополняют, подтверждают «литературные факты», то не следует от них отказываться. С помощью, казалось бы, несущественного часто можно познать суть чего-то более глубокого.

Наше внимание обращено к весьма спорному и неоднозначно оцениваемому артефакту искусства – оперным либретто М.А. Булгакова. Задача данного микроисследования состоит в рассмотрении этих произведений с точки зрения их принадлежности к художественной литературе. Цель работы – выяснить, какое же значение имеют эти тексты в контексте всего творчества автора.

Как известно, либретто – текст оперы, ее литературная составляющая. К роли и значению поэтического начала в оперной драматургии на разных этапах развития этого синтетического искусства отношение было разным. Но если проследить закономерности в его становлении, то станет очевидным тот факт, что литературному компоненту придавалось все более существенное значение, хотя примат музыки над текстом сохранялся во все времена.

Современное музыковедение отводит либретто более важное место в оперном искусстве.

В конце 70-х годов 20-го столетия Г. Ганзбург заявляет о необходимости выделения новой отрасли музыковедения – либреттологии. Это наука о словесной составляющей музыкального произведения, целью которой является анализ этого компонента «до музыки», а, следовательно, и определение критериев его оценки. Хотя эта область знания рассматривает соприкосновение, «сцепку» музыки и слова, все же ведущую роль здесь играет именно лингвистико-литературоведческий анализ [1].

В современном литературоведении оперное либретто рассматривалось как самостоятельный драматургический жанр (Е. Шпаковская, Ю. Бабичева). Однако, несмотря на это, оно все же остается на задворках словесного искусства; Ю.Бабичева с сожалением констатирует, что для литературы это «жанр-пасынок» [2, с.26].

Как известно, есть несколько причин, по которым оперное либретто не рассматривается как художественный текст, как самостоятельное литературное произведение:

1. наличие большого количества «замкнутых» вокальных номеров, «закругленных» элементов драматического действия, которые, с одной стороны, способствуют раскрытию вокального мастерства исполнителя, с другой стороны, нарушают принцип художественной целостности;
2. схематизм сюжетов;
3. лаконизм и легкопроизносимость текстов;
4. наличие большого количества лирических сцен, которые замедляют действие, лишают его динамики и ориентированы лишь на создание мелодраматического эффекта [3; 4; 5; 1; 6;].

Оперные либретто М.А. Булгакова обладают некоторыми вышеперечисленными качествами. И это не удивительно, ведь писатель был почитателем и ценителем классического оперного искусства, хорошо разбирался в законах оперной драматургии. Создавая эти произведения, М. Булгаков писал именно либретто, а не пьесы, скрытые под маской оперы. По свидетельству своего друга С. Ермолинского, автор занимался близким ему делом [4, с.9].

Как известно, М. Булгаков был писателем ответственным и принципиальным, руководствовался внутренними убеждениями и собственными творческими принципами, так называемым личным писательским «кодексом чести». Эти моменты дают нам повод полагать, что Булгаков «не отписывался», создавая либретто, а в первую очередь, реализовывал свой творческий потенциал, драматургический опыт, чутье и переносил их не на сцену драматического театра, а на оперные подмостки.

Оперные либретто М.А. Булгакова обладают относительной самостоятельностью, уже даже исходя из того, что мы рассматриваем их вне музыкального контекста. Но на абсолютную самодостаточность они вряд ли могут претендовать, так как эти произведения, безусловно, требуют музыкального «усиления», но это не недостаток, а специфическая черта подобного рода текстов. Наше внимание акцентировано на возможности расширения и углубления познания и понимания творчества Булгакова с помощью оперных либретто писателя, которые рассматриваются в рамках контекстуального, интертекстуального и метатекстуального аспектов. Иначе говоря, нас интересует проявление личности и творчества писателя в произведениях второго ряда, «узнавание» его в разных ипостасях, желание понять, что же уже знакомого нам, «булгаковского» есть в них, и как это «булгаковское» проявилось. Жизнь и творчество автора, его произведения помогут нам познать либретто, а либретто, в свою очередь, лучше понять ценность целостного творчества писателя.

Оперные либретто вышеуказанного автора имеют все предпосылки, чтобы завоевать статус художественных текстов.

Произведение, чтобы называться художественным, должно соответствовать критериям этой самой художественности. Остановимся на данном понятии и рассмотрим его признаки. Сразу же необходимо отметить, что однозначного, четкого и общепринятого подхода к трактовке такового нет. Как отмечают многие литературоведы, в частности П.А. Николаев, к трактовке понятия «художественность» можно подходить с разных сторон. Во-первых, художественность как принадлежность текста к словесному виду искусства, а не к публицистике, научному или документальному дискурсу. Во-вторых, художественность как ценность, «качество» текста в сравнении с ему подобными [7]. В

первом случае мы имеем дело с формальными признаками, такими как образность, наличие вымысла, условность и в определенной степени субъективность изображаемого писателем мира. Наличие или же отсутствие данных признаков можно без труда констатировать в произведении. А вот для того, чтобы определить ценность и «качество» анализируемого текста недостаточно умозрительных, легко извлекаемых признаков. Существует мнение, что художественность как неотъемлемую характеристику любого произведения искусства, определить с помощью особых критериев невозможно; единственные критерии – 1) относительно субъективный - внутреннее, интуитивное «чутье» воспринимающего данное произведение, которое принято называть вкусом; 2) относительно объективный критерий – время.

Но существует и противоположная точка зрения. Ее представители определяют ряд критериев художественности:

1) наличие замысла, идеи, концепции (философской, эстетической, моральной, психологической и т.д.), которая удачно и последовательно реализовывалась бы в каждом отдельном образе, фрагменте, сюжетной линии. Замысел должен быть адекватен способу его выражения;

2) завершенность и целостность текста;

3) наличие глубокой проблематики, острого конфликта, яркой интриги, которые тяготеют к вечной тематике;

4) имплицитность смыслов, многоголосье, многовекторность, многосмыслие, то есть, наличие неоднозначности и множественности интерпретаций;

5) жанровая оправданность и стилистическая обоснованность;

6) эмоциональная насыщенность (пафос), некий душевный порыв писателя, который с помощью определенных художественных средств, передается читателю и ощущается им [9; 8; 3].

Что касается формальных признаков художественности, которые определяют принадлежность текста к художественному дискурсу, то их наличие в либретто М.А. Булгакова неоспоримо. Персонажи в произведении, хотя и создают изначально некую установку на их восприятие, например исторические персонажи, все же впоследствии нарушают читательский «горизонт ожидания». Герои не иллюстрируют изначально заданную идею героизма и

доблести, а, действуя не по шаблону, приводят читателя к новому смыслу, к иному пониманию и восприятию конфликта. Образы не фактографичны и не иллюстративны, а саморазвивающиеся единицы, действующие не по законам героического жанра, а по законам психологического развития действия. Так, например, Пожарский наделен качествами в большей степени человека, а не героя. Он подвержен сомнениям и страхам. Так заурядный героический персонаж, действия, поступки и слова которого мы могли бы предугадать, вдруг наполняется иным смыслом. Таким образом, нарушается схематичность в развитии действий, поступки персонажей приобретают психологическое наполнение. Подобные примеры иллюстрируют тезис о том, что смысловая составляющая произведения не задана изначально, а вытекает из обрисовки писателем образов и действующих лиц. Также нарушают читательский «горизонт ожидания» и персонажи из других либретто Булгакова. Священник из «Рашели» клянется в заведомой лжи, У Петра за внешней строгостью, жесткостью и даже жестокостью просматривается мягкость и ранимость.

Что касается еще одного формального критерия художественности - вымысла, с помощью которого создается особая реальность, иной мир, именуемый художественным, то неоспоримым является тот факт, что Булгаков создавал все свои произведения и оперные либретто, в частности, руководствуясь именно этим критерием. Исторические события и реальные персонажи в вышеуказанных произведениях не преследуют цель фактографического, исторически правдивого описания событий. Это художественно переосмысленная, воспринятая через собственную призму авторская реальность.

Исходя из выше изложенного, следует сделать определенные выводы. Оперные либретто М. Булгакова – это тексты, не отражающие объективную реальность, а создающие новую субъективную (авторскую), которая вследствие своей неоднозначности порождает огромное количество иных реальностей (читательских, зрительских). Авторский мир строится на основе образов, которые существуют в его воображении. Несмотря на то, что это реально существовавшие персонажи, он их до- и переосмысливает. Данные характеристики не применимы ни к

документальным, ни к публицистическим, ни к научным текстам, а исключительно к художественным.

Теперь обратимся к критериям художественности, которые определяют ценность и «качество» произведения. Логика нашего рассмотрения будет основана на доказательствах важности и значимости оперных либретто Булгакова, во-первых, в творчестве самого писателя, а во-вторых, в историческом развитии этого жанра.

Особую ценность либретто писателя представляют при их контекстуальном рассмотрении. Отдельно взятое либретто хоть и является относительно самостоятельной литературно-театральной единицей (так как обладает всеми необходимыми характеристиками), все же теряет значительную долю концептуальной и смысловой нагрузки, если воспринимаются вне контекстов. Само собой разумеется, что любое произведение нельзя в полной мере, качественно и объективно проанализировать, не учитывая внетекстовых составляющих, но касаясь либретто, этот тезис справедлив вдвойне. Либретто в контекстах – это качественно другие произведения, если не сказать противоположные изначально воспринимаемым.

Художественные достоинства вышеуказанных произведений могут быть оценены в рамках исторического, биографического и творческого контекстов. Исторические события 30-х годов прошлого столетия не могли не повлиять на творческие методы и приемы писателей и М. Булгакова в частности. Резкое неприятие социальной и политической обстановки в стране, но в то же время невозможность выступить против нее, необходимость следовать жесткой цензуре, контролю, предписаниям и настоятельным рекомендациям власти касаясь выбора тематики, проблематики и творческого метода вынуждало писателей идти на компромисс со своей совестью и творческими принципами. Выбор Булгаковым тематики либретто обусловлен этими составляющими. Героизм, одичность, однозначность трактовки и восприятия «правильных», с точки зрения существующей идеологии, персонажей и событий были крайне востребованными в то время. Именно этим обусловлено обращение автора к героическим событиям и личностям. Творческий метод и способ изображения также был строго предопределен свыше. Это сковывало авторскую позицию,

но, несмотря на это, булгаковское мироощущение и творческие принципы остаются непреклонными. И особенно знаковым, с этой точки зрения, является либретто «Черное море» даже вопреки мнениям о слабости, «бездарности» и художественной несостоятельности этого произведения.

Что касается творческой судьбы писателя, то этот контекстуальный аспект значительно повлиял на окончательный вариант либретто. Они создавались Булгаковым в условиях творческой несвободы по ряду причин. В первую очередь, из-за финансовой нужды, необходимости ощущать себя в творческой – литературной и драматической – среде. Кроме того, настоящий писатель, как известно, не может не писать. Для него этот глагол – непереходный [8]. Даже, несмотря на «запрещенность» произведений автора, он пытался найти способ и форму самовыражения и творческой самореализации. Писать и точка. Как, что, о чем – вопросы второстепенные. Но писать только то, «что видишь» [9]. А видел Булгаков не то, что было угодно власти. Чтобы выжить и выстоять писатель сделал попытку «подстроить» себя под существующую действительность. Но она ему не удалась. Основываясь на терминологии Р. Барта, Булгакова можно назвать писателем ангажированным «не так». Вследствие этого его произведения можно тоже рассматривать как попытку ангажированности, которая в каждом отдельном произведении в разной степени неудачно реализовалась.

В последнее время существует тенденция рассмотрения творчества писателей, литературных течений, направлений и эпох в некой общетекстуальной целостности. «Творчество одного писателя можно рассматривать как целостную художественную систему, обладающую закономерным внутренним единством своего содержания и формы» [8]. Исходя из этой позиции, мы можем подойти к изучению творчества Булгакова как единого текста, в состав которого входят и оперные либретто. Они – часть целого, а, следовательно, воплощают в себе это целое. Это определенная глава в едином тексте, которая несет некую смысловую нагрузку, вписывается в общую структуру творчества, но в то же время обладает своеобразием и относительной самостоятельностью. А это значит, что без нее целостная картина выглядит по-другому, и может быть, даже неполноценна. Либретто



важны для создания целостности творчества, и целостность необходима для анализа части, то есть либретто. Смысл и значение оперных либретто не стоит искать только в них самих, не стоит замыкаться внутри текста и закрывать его от ряда других текстов, контекстов, личности творца и всего, что в той или иной степени повлияло на его создание. Как известно, художественный текст – это «открытая система», которая стремится к завершенности и целостности. Он является «генератором смыслов». Это «не изолированный текст, текст в контексте, текст во взаимодействии с другими текстами и с семиотической средой» [10].

Важнейшей контекстуальной составляющей для анализа оперных либретто Булгакова является личность самого автора. «Писатель присутствует в сознании читателя в виде обаяния имени, притягательности славы, авторитета, профессионального статуса, внушенной критикой, утвердившегося в обществе имени». Важную роль играет также «знакомство с прежними творениями, в которых светится личность художника, «работает» на его образ» [11]. Мы воспринимаем оперные либретто автора уже будучи хорошо осведомленными о его жизни, взглядах, стиле, манере письма, предпочтениях, а самое главное – это то, что мы знакомы с его произведениями – романами, пьесами, рассказами, с отзывами и критикой. Большая часть наших выводов и суждений по прочтении либретто складывается именно на основе этих факторов. Так уж устроен человек, что его восприятие в некоторой степени запрограммировано и уже изначально предопределено. А эта программа дает нам установку на то, что нечто важное скрыто между строк, на неоднозначность восприятия, на поиск более скрытого смысла, на поиск противоречий и подводных течений. Мы ограждаем себя от поверхностного восприятия этих текстов, ведь перед нами столь загадочный, мистический и глубокий писатель.

Один из основных эстетических критериев, а, следовательно, и критериев художественности – это оригинальность, то есть неповторимость эстетического объекта и субъекта [11]. В сознании некоторых читателей и зрителей оригинальным либретто становятся автоматически, сразу при указании на авторство. Дальнейшее знакомство с этими произведениями приводит многих исследователей к подтверждению данных предположений. В

частности, Н. Шафер заявляет о «весьма важном их значении для развития и обновления жанра в целом», констатирует сосредоточенность автора на «чертах русского национального характера... в переломные моменты истории». Литературовед подчеркивает наличие полемики Булгакова с конкретно-историческим в пользу общечеловеческого, тем самым подтверждает то, что автор неукоснительно следует принципу подлинного историзма. Булгаковед выделяет основные достоинства оперных либретто писателя – отказ от оперной статичности и развернутая психологическая обрисовка персонажей. По его мнению, некоторые «слабые моменты» в данных произведениях отнюдь не свидетельствуют об их несамодостаточности, а требуют гибкого и качественно нового подхода, ведь перед нами произведения иного жанра. Он полагает, что рассматриваемые нами оперные либретто не нуждаются в музыкальной компенсации, а лишь в музыкальном усилении [4].

Кроме того, Булгаков пользуется рядом приемов, которые также свидетельствуют о своеобразии и художественной значимости оперных либретто. Булгаков следует определенным стилистическим канонам, как того требует жанр, с одной стороны, и тематика, с другой. Присутствует одичность и вычурность речи, тем самым Булгаков раскрывает перед нами талант стилизации с сохранением при этом авторской манеры и стиля. Писатель также остается верным ряду условностей, которые в значительности степени присущи драматическому произведению и оперному в частности. Следуя определенным требованиям, Булгаков те не менее остается верен себе. Между строк проступают уже знакомые образы, темы, мотивы, которые воплощены в других произведениях автора (образ безликой толпы, тема вездесущей, всеохватывающей и спасительной любви, идея национального самосознания и самоопределения личности, стремление и обладание славой, тема душевного одиночества и непонятости обществом, духовного упадка и т.д.)

Таким образом, говоря о ценности либретто М.А. Булгакова, мы видим ее не столько в наличии глубокого замысла, проблематики, совершенной стилистике, сколько в метатекстуальном единстве творчества писателя. Личность автора проявляется во всех его произведениях. Оперные либретто входят

также в единство всех текстов оперного искусства, имеют значение для развития и обновления жанра.

### Цитированная литература

1. Ганзбург Г.И. По прочтении либретто // Электронный ресурс: [www.ceo.spb.ru](http://www.ceo.spb.ru)
2. Бабичева Ю.В. Что ж, либретто, так либретто! // Бабичева Ю.В. Жанровые разновидности русской драмы: На материале творчества М.А. Булгакова. – Вологда, 1989. – С. 25-41
3. Шпаковска К.А. П'єси О.С. Пушкіна «Борис Годунов» та «Русалка»: Актуалізація в жанрі лібрето: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.02. – Дніпропетровський нац. університет. – Д., 2002.
4. Шафер Н. Булгаков-либреттист // М.А. Булгаков. Оперные либретто. Составление, вступительная статья и комментарии Н. Шафера. – Павлодар, 1998. – С. 3-21
5. Соллертинский И.И. Драматургия оперного либретто // Электронный ресурс: [www.ceo.spb.ru](http://www.ceo.spb.ru)
6. Литературный энциклопедический словарь [под ред. В.М. Можевникова и П.А. Николаева]. - М., 1987. – С. 489-490
7. Николаев П.А. Художественность и ее критерии // Крс лекций «Введение в литературоведение// Электронный ресурс: [nature.web.ru](http://nature.web.ru)
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. // Электронный ресурс: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm>
9. Булгаков М.А. Театральный роман (Записки покойника). – М., 2009.
10. Тюпа В.И. Художественность // Дискурс. – 1996. – №2. // Электронный ресурс: [www.nsu.ru](http://www.nsu.ru)
11. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник. – М., 2002.

### Анотація

В поданій статті розглянуто оперні лібрето М.О. Булгакова з точки зору їх приналежності до художньої літератури. Виокремлено два ракурси дослідження. Перший базується на

виявленні формальних ознак художності: образність, вимисел. Другий орієнтований на визначення цінності цих текстів в контексті творчості та життя письменника.

### **Summary**

In the given article Bulgakov's libretti are considered from the point of view of their belonging to artistic fiction. Two aspects of research are determined. The first one is based on the determination of formal signs of artistic literature: fiction, characterization. The second one is oriented to determination of artistic value of these texts in the context of author's life and works.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2010*  
*Статья поступила в редакцию 18.10.2010*

УДК 82-6

Мироненко Я.Ю.

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПИСЕМ М. БУЛГАКОВА ЖЕНЕ (1938)

Потребность в основательном, квалифицированном анализе эпистолярного наследия писателей приобретает на сегодняшний день особенную актуальность. Это одна из проблем современного литературоведения, а проблема жанровой теории – одна из наиболее значительных областей изучения теории литературы.

Корреспонденции писателей имеют два полюса реализации. С одной стороны, письма рассматриваются литературоведами как жанр документальный, выполняющий сугубо коммуникативную функцию. С другой – эпистолярная единица может выступать в качестве фрагмента художественного произведения, так например, в случае с эпистолярным романом, включающим в свою структуру письма (С. Ричардсон «Памела или вознагражденная добродетель», Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», И. Гете «Страдания юного Вертера», Ф. Достоевский «Бедные люди» и др.).

Но жанрообразование в литературоведении характеризуется двумя основными тенденциями. Согласно одной из них, происходит кристаллизация и стабилизация жанровых признаков, а исходя из другой, нельзя не заметить активного взаимодействия различных жанровых и родовых признаков, так сказать, своеобразной жанровой диффузии, следствием которой является возникновение различных модификаций писательского эпистолярия [1].

То есть между указанными полюсами просматриваются промежуточные формы, где отдельные писательские корреспонденции обладают по своему стилю определенным художественным значением, но фрагментарного характера, не в целом.

Анализ эпистолярного наследия М.Булгакова [2] дает возможность выделить письма, репрезентирующие смешанные жанровые образования (письма и автобиографии), т.е. сохраняющие все признаки эпистолы (дата и место написания, обращение, текст письма, подпись), но в то же время

представляющие интерес с точки зрения яркости, динамичности и образности излагаемого автобиографичного материала. Учитывая, что все творчество Булгакова является автобиографичным, письма писателя не являются исключением. Данное утверждение мы продемонстрируем на примере писем М. Булгакова жене от 1938 года.

Письма писателя к Е.С. Булгаковой [2, т.5, с.560-594] являются третьим по величине комплексом эпистолярного наследия автора, после посланий родным и друзьям, включающим в себя 66 посланий со стороны адресанта. Весь цикл писем к жене был написан Булгаковым за сравнительно короткий период времени, за 2 с небольшим летних месяца, в то время, как Е.С. Булгакова отдыхала с детьми в Лебедяни.

Данный комплекс писем рассматривался многими исследователями биографии и творчества писателя, но лишь в качестве документальных источников, отображающих работу автора над окончательной корректурой романа «Мастер и Маргарита» (М.О. Чудакова [3, с.450-455], Л.М. Яновская [4]), в работах, посвященных характеристике героев романа и их прототипов (А.Н. Барков [5], В.И. Сахаров [6]) или же в комментариях, посвященных эпистолярному наследию писателя в целом (В.И. Гудкова [2, т.5, с.671]). Структура, тематика, а также художественные особенности писем Булгакова к жене не привлекали внимание булгаковедов.

Структурно данные корреспонденции сохраняют все необходимые характеристики эпистолярной единицы (дата и место написания, обращение, текст письма и подпись), по содержанию же письма – политематичны, мозаичны, включают в себя информацию как биографического характера так и массу творческих элементов с преобладающими признаками театральности.

Наряду с бытовыми вопросами, затрагиваемыми Булгаковым в письмах к жене (сломавшаяся колонка, планы на поездку в Лебедянь, беспокойство о здоровье родных, документы на квартиру, условия работы в знойной летней Москве, ситуация с Дмитриевым В.В. (театральный художник и друг семьи Булгаковых, чья жена Дмитриева Е.И. была подвержена аресту и ссылке в 1938 году), смерть Станиславского К.С. (одного из основателей МХАТа), послания Булгакова к жене содержат также

немаловажную информацию и о творчестве писателя, а именно о романе «Мастер и Маргарита» и инсценировке «Дон Кихот» (1938) по одноименному роману М. де Сервантеса. Работа автора над обоими произведениями представлена в письмах к жене лишь в виде немногочисленных упоминаний, а в отношении романа, отображают скорее детальную корректуру уже готового произведения, чем историю создания и освещение его основных художественных особенностей. Тем не менее, мы отмечаем, что рассматриваемые корреспонденции Булгакова, являются единственным комплексом писем, содержащим ценную информацию в виде авторских свидетельств о «Мастере и Маргарите» - «последнем закатном романе», считающимся «бесспорно лучшим произведением Булгакова» [4].

Сам автор называет письма к Е. Булгаковой «театральными», «большими», «длинными». Их составление не было спонтанным, напротив, характеризуется наличием определенного творческого замысла в подаче биографического материала, как и в письмах к П. Попову («О С., театре, романе и прочем в следующем письме» от 30.07 [2, с.587]), а также обдуманым и взвешенным подходом к процессу их сочинения, о чем свидетельствует ниже приводимая цитата: «<...> сочинение большого письма тебе – это целое священнодействие. Со всех сторон наваливаются важные мысли, которые все нужно передать тебе, а для этого требуется несколько часов полного уединения» (от 10.06) [2, с.567].

Говоря о «художественности» писем Булгакова к жене, полагаем, что в отличие от писем родным, выступающими в качестве материала к творческой автобиографии писателя [7] и отдельных писем друзьям как полноценных фрагментов художественного жизнеописания [8], данный комплекс писем характеризуется не меньшей степенью образности, но уже с драматургической доминантой. Об этом свидетельствует ряд театральных сценок с участием реальных героев и самого автора, а также художественно обыгранных бытовых ситуаций без обращения к вымыслу.

Так, начиная с образного описания корректуры романа, Булгаков придает форме живого диалога с адресатом элементы драматургической выразительности – это монологическая речь самого автора с введением условно-предполагаемой реплики Е.С.

Булгаковой: « Начнем о романе. <...> Нужно отдать справедливость Ольге, она работает хорошо. Мы пишем по многу часов подряд, и в голове тихий стон утомления <...>. Итак, все, казалось бы, хорошо, и вдруг из кулисы на сцену выходит один из злых гениев... Со свойственной тебе проницательностью ты немедленно восклицаешь:

- Немирович!

И ты совершенно права. Это именно он» (от 2 июня 1938 года) [2, с. 563].

О.С. Бокшанская – сестра Е.С. Булгаковой, выполняя роль переписчицы романа «Мастер и Маргарита», а также являясь секретарем В.И. Немировича-Данченко (одного из основателей и руководителей Московского художественного театра) станет одним из главных персонажей Булгакова в последующих театрально-бытовых сценках. Но если выше приведенную цитату мы можем рассматривать в качестве театральной зарисовки, то в последующих посланиях к жене мы имеем дело с полновесными театральными мини-сценками, отображающими наиболее значительные душевные переживания Булгакова и являющиеся прямой реакцией автора как на личностные качества О. Бокшанской так и на восприятие самого произведения потенциальными читателями:

«Sist. (деловым голосом). Я уже послала Жене письмо о том, что я пока не вижу главной линии в твоём романе.

Я (глухо). Это зачем?

Sist. (не замечая тяжкого взгляда). Ну да! То есть я не говорю, что ее не будет. Ведь я еще не дошла до конца. Но пока я ее не вижу.

Я (про себя). .....!» (от 14-15 июня 1938 года).

«S. – (тревожно). Ну! Ну! Ну! Ты что нудишься?

Я: Ничего... болит...

S. – (грозно). Ну! Ну! Ну! Ты не вздумай Люсе об этом писать!

Я: А почему?.. Не вздумай?

S. – Ну да! Ты напишешь, Люся моментально прилетит в Москву, а мы что тогда будем делать в Лебедяни! Нет, уж ты, пожалуйста, потерпи!» (от 22 июня 1938 года) [2, с.575].

Процитированные фрагменты писем обладают рядом признаков театральности: гиперболизацией, диалогичностью речи,



разделением текста на первичный (слова персонажей) и вторичный (авторские ремарки). Каждая из бытовых сценок Булгакова характеризуется точностью, краткостью и выразительностью. В центре каждой из них – один эпизод, компактно, юмористически и с образной сгущенностью воспроизводящий реальные ситуации из жизни писателя.

Персонажами «театральных писем» Булгакова становятся представители разных социальных слоев: предположительно маникюрша и портниха Е.С. Булгаковой, работники МХАТа, служащий квартотдела и горничная Булгаковых.

Тематика и проблематика вводимых в письма «картин» разнообразна: обывательское любопытство, вызванное узнаванием писателя в общественных кругах, смерть К.С. Станиславского, высмеивание отдельных качеств приближенных к дому Булгаковых). Ряд авторских замечаний свидетельствует и о сценичности каждой из вставок, что демонстрирует приводимый ниже фрагмент письма:

«А.П. (отдельвая ноготь). Елена Сергеевна еще не соскучилась по дому?

Я (куря, задумчиво). Да ведь она несколько дней всего как уехала. Пусть отдыхает.

А.П. (глядя исподлобья). Нет... как же... (Пауза.) Л.К. кланялась, велела сказать, что на днях придет к вам ночевать.

Я. Это очень любезно. (Помолчав и представив себе картину – я разговариваю с Дмитриевым, Настасья спит у Сергея, а на рояле спит старуха.) Кланяйтесь ей! (Про себя.) Это надо пресечь!..» (от 14-15 июня 1938 года) [2, с.569].

Воспроизведенная автором реальная коммуникативная ситуация в форме диалога и отдельные ремарки ориентированы на зрелищную выразительность, несмотря на их непредназначенность к театральной постановке. Единственным «зрителем» драматургических вставок Булгакова является его адресат, а сам писатель – не только автором, но и рассказчиком и их главным героем. Тем не менее, каждая из театрально-бытовых сценок написана с учетом законов создания драматургического произведения.

В письмах к жене Булгаков не просто рассказывает о событиях реальной жизни, бытовые ситуации показываются автором

посредством воспроизводимых реальность картин, сцен. Данный эффект беллетризации позволяет писателю сохранять видимость синоминутного движения событий на глазах читателя, наряду с которыми в действии изображаются реальные люди, выступающие уже персонажами и действующими лицами автобиографического сюжета. Создавая образы реальных лиц, автор стремится воплотить их характерные особенности, показывает их в действии, в обстоятельствах времени, в условиях общения с собой. Во вводимых в письма беллетризованных диалогах преломляются определенные жизненные ситуации, наглядно проступают отношения, раскрываются характеры и особенности речевой манеры реальных персонажей.

Таким образом, в письмах к жене М. Булгаков выступает не только как писатель, но и драматург, на глазах читателя художественно обыгрывающий бытовые картины в театральнотрелищном ключе, а сам комплекс посланий к Е.С. Булгаковой является ярким примером разрушения традиционных эпистолярных канонов, «гибридизации жанров» художественно-документальной литературы.

### **Цитированная литература**

1. Кузьменко В. Письменницькій епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко – К., 1998.
2. Булгаков М.А. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. – М., 1990 – С. 560-594.
3. Чудакова М.О. Жизнеописание М.Булгакова. – М., 1988.
4. Яновская Л. М. Мастер и Маргарита // Электронный ресурс: <http://www.dombulgakova.ru/index.php?id=26>
5. Барков А.Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение // Электронный ресурс: <http://www.uarl.com.ua/ut5ab/margarita2/master08.htm>
6. Сахаров В.И. Возвращение Мастера и Маргариты // Электронный ресурс: <http://www.litrossia.ru/archive/173/history/4310.php>
7. Мироненко Я.Ю. Творческий конфликт М. Булгакова и В. Вересаева в переписке 1935 – 1939 гг. // «Наукові записки»

ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, Вып. 3 (55), Часть I, ППВ «Новое слово», Харьков, 2008. – С. 116 – 121.

8. Мироненко Я.Ю. Фрагменты творческой автобиографии в письмах М. Булгакова к П. Попову 1932 года // Язык и культура. (Научный журнал). – К., 2009. – Вып. 12. – Т. VI (131). – С. 245 – 251.

### **Анотація**

В статті мова йде про серію листів М. Булгакова до дружини, які розглядаються в якості фрагментів творчої автобіографії з яскраво вираженою драматургічною домінантою. Окремі дійсні події художньо обіграються автором та відображаються у вигляді театральних сценок за участю реальних персонажів і самого письменника без використання вигадки.

### **Annotation**

The article deals with the letters of M. Bulgakov to his wife, which are considered as fragments of the creative autobiography with expressive dramatic dominant. The separate real events of the author's life are artistically played up and represented by means of theatrical sketches with participation of the real characters and the writer himself without using a fiction.

*Стаття надійшла до редакції 28.08.2010*  
*Стаття поступила в редакцію 28.08.2010*

УДК 82.0(063)

Шмырова В. Г.

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА В «ЛОЛИТЕ» В. НАБОКОВА**

XX в. оценивается как век ремифологизации в искусстве вообще и литературе в частности, сменивший демифологизацию предыдущих столетий. Проблематика настоящей статьи обусловлена многообразием авторских интерпретаций изначального мифа в текстах названного периода и необходимостью соотнесения их с традиционной мифологической моделью. Цель статьи состоит в том, чтобы проследить авторскую трансформацию исконного мифа в романе В. Набокова «Лолита» (1955). Пространственные и временные характеристики мифа, а также константы мифологического сознания, принимаются в том виде, в каком они описаны Мелетинским Е.М., Токаревым С.А. [1], Топоровым В.Н. [2]. Природа мифа как знаковой системы понимается вслед за Лотманом Ю. М. [3] и Лосевым А. Ф. [4].

На мифические корни романа наталкивает само слово, выбранное для обозначения привлекательных девочек, которых воделеет главный герой, – нимфетки. В контексте мифологии обращение к образу ребёнка вообще представляется неслучайным, поскольку существует устойчивая традиция осмысления мифа в его связи и схожести с детским сознанием [3, с.66]. Но для анализа авторского мифа в «Лолите» наиболее целесообразным будет обратиться к принципу взаимодействия женского и мужского начал в мифической картине мира. Так, мужское начало переменчиво; оно постоянно обновляется, в каждом новом своём воплощении причащаясь стабильного женского начала – и таким образом заново утверждая себя в мире. Эта схема реализована во множестве сюжетов: Эдип убил отца и вступил в брак с матерью, – каковой сюжет, благодаря своей наглядности, служит точкой соприкосновения для мифологической и психоаналитической трактовки событий; некоторый бог убоился и низверг своего сына, но впоследствии был побеждён выжившим отпрыском; бог-мужчина вечно погибает и вновь воскресает благодаря силам земли-женщины [1, с.12, с.18]. Отношения главного героя «Лолиты», мужчины Гумберта Гумберта, с женщинами начинаются с

«изначальной девочки» [5, с.15], Анабеллы, роман с которой развивается в подчеркнута мифических декорациях: это и пространственно-временные характеристики их «очарованного острова времени» [5, с.26], и образный комплекс залитого солнцем морского побережья, и природа влюблённых («моя Анабелла не была для меня нимфеткой: я был ей ровня; задним числом я сам был фавнёнком» [5, с.26]), и природа персонажей, им помешавших («морской дед и его братец» [5, с.20]). Так изображён в романе «правильный» миф – и это первый пласт спроецированного в текст двучастного мифического времени, долженствующий посредством прецедента объяснить позднейший порядок вещей [6, с.252-253]. Гармония мифа нарушается, когда героям не дают соединиться, после чего происходит катастрофа – Анабелла умирает, навсегда оставив миф ущербным.

В новом, уже эмпирическом времени герой, вместо зафиксированного исконным мифом тяготения к материнскому началу в женщине, испытывает влечение к нимфеткам. До Лолиты Гумберт встречает нескольких женщин, каждая из которых подробно описана как карикатура девочки и/или матери: вроде «чудовищно упитанной, смуглой, отталкивающе некрасивой девушки, лет по крайней мере пятнадцати, с малиновыми лентами в тяжёлых чёрных волосах, которая сидела на стуле и нарочито нянчила лысую куклу» [5, с.34] и к тому же носила имя Мария, в чём видится пародийная переключка с Богоматерью; вроде проститутки Моника, чьё «тело ... ещё хранило ... что-то детское, примешивавшееся к профессиональному» [5, с.30], вроде жены Валерии, с её «имперсонацией маленькой девочки» [5, с.36] определяемой как «балаганная фигура» и «фарсовая супруга» [5, с.39]. Женская сущность в мифе, поражённая катастрофой, проходит ряд мутаций в поисках новой постоянной формы, которой становится нимфетка Лолита. Её юный возраст, ряд описаний, посвящённых принципиальной не-женскости её тела и мужской одежде (мужская рубашка, ковбойская обувь), её вражда с собственной матерью, постоянное тяготение героя к её внутренностям, изнанке, – всё это определяет нимфетку как анти-мать. Показательна следующая фантазия героя: «...при некотором прилежании и везении мне, может быть, удастся в недалёком будущем заставить её произвести изящнейшую нимфетку с моей

кровью в жилах, Лолиту Вторую, которой было бы восемь или девять лет в 1960-ом году, когда я ещё был бы *dans la force de l'âge*; больше скажу – у подозрительной трубы моего ума или безумия хватало силы различить в отдалении лет *un vieillard encore vert ...* странноватого, нежного, слюнявого д-ра Гумберта, упражняющегося на бесконечно прелестной Лолите Третьей в «искусстве быть дедом», воспетом Виктором Гюго» [5, с.224] – такое развитие событий является зеркальным отражением упомянутых гендерных отношений в «правильном» мифе.

Таким образом, новый миф в романе – это анти-миф, воплощённый в союзе Гумберта Гумберта, чьё двойное имя всё ещё отсылает нас к изначальному мифу, где сыновья уподобляются отцам, и нимфетки Лолиты. Каковы же его конкретные формы? Они намечены уже в первых описаниях Лолиты: «Меня сводит с ума двойственная природа моей нимфетки – всякой, быть может, нимфетки: это смесь в Лолите нежной мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности, свойственной курносой смазливости журнальных картинок» [5, с.60], после чего удельный вес «журнальных картинок» в тексте неуклонно растёт. «Я, говорят, похож на какого-то не то актёра, не то гугнильца с гитарой, которым бредит Ло» [5, с.58] – вот залог первичной симпатии Лолиты к Гумберту. Герой понимает, что Лолита, «дитя нашего времени, жадное до киножурналов, знающее толк в снятых крупным планом, млеющих, медлящих кадрах» [5, с.65-66], если её поцеловать, «это позволит и даже прикроет при этом глаза по всем правилам Холливуда» [5, с.65]. С этой точки зрения очень показательна сцена прото-близости героев – события, знаковость которого для мира романа подтверждена календарём – это день летнего солнцестояния [7, с.898]. В эпизоде фигурирует сразу несколько орудий неомифологизации: «изображённый в журнале снимок ... проступил сквозь туман: известный художник-сюрреалист навзничь на пляже, а рядом с ним, тоже навзничь, гипсовый слепок с Венеры Милосской, наполовину скрытый песком. Надпись гласила: Замечательнейшая за Неделю Фотография» [5, с.77]. Зафиксировав попутно, что сюрреализм понимается как искусство, имитирующее миф вне мифологического сознания [3, с.70], а Венера Милосская – пример изуродованной мифической женщины, отметим, что за разглядыванием этого снимка начинается сексуальная прелюдия,

которая продолжается за совместным распеванием «глупой песенки, бывшей в моде в тот год – О Кармен, Карменситочка, вспомни-ка там...» [5, с.78]. Наконец, происходит следующее: «... я всё повторял за Лолитой случайные, нелепые слова – Кармен, карман, кармин, камин, аминь – ... а между тем моя рука кралась вверх по её солнечной ноге до предела, дозволенного тенью приличия» [5, с.80] – так текст популярной песни превращается в сакральный текст эпохи. Это подтверждает интерьер комнаты Лолиты, где среди прочих глянцевых фотографий присутствует снимок, надпись под которым «взята была из церковного гимна, сочинённого священником Томасом Мореллем» [5, с.91]. Сцена же, где Лолита «сидела ... вся поглощённая легким чтением в приложении к газете ... глазами ... прослеживала приключения своих любимых персонажей на страничке юмора» во время полового акта есть апофеоз демонстрации, каким именно мифом захвачена сама Лолита и каким мифом очаровывает она Америку, подобно тому, как нимфа очаровывает персонажей пьесы «Зачарованные охотники», где Лолите отведена главная роль. И даже её фамилия, будучи буквально переведённой с английского, прозвучит примерно как «Туманящая» или «Обволакивающая»<sup>1</sup>.

Новая мифология – это рекламно-глянцевая культура, вкупе с культурой потребления, заполонившая Америку. Поп-идолы и звёзды экрана становятся новыми богами. Орудиями мифологизации выступают кинематограф, средства массовой информации и реклама. Нео-миф пытается выполнять функции старого – объяснять мир и моделировать поведение человека в нём [8, с.20-22] – но делает это следующим образом: «Вы, девушки, которые не заправляете концов рубашки в штаны, подумайте дважды, так как Джиль говорит, что та мода кончена» [5, с.189] – таков глас Божий нео-эпохи. Подробно описано место во всём этом Лолиты: «С какой-то райской простодушностью она верила всем объявлениям и советам, появлявшимся в читаемых ею «Мире Экрана» и «Мираже кинолюбви» ... Это к ней обращались рекламы, это она была идеальным потребителем, субъектом и объектом каждого плаката» [5, с.189-190]. Включённые в систему нео-

<sup>1</sup> Назе – 1. *сущ.* а) лёгкий туман; б) иней, изморозь; в) (атмосферная) дымка; д) затемнение, неясность, нечёткость (очертаний, предметов); туман в голове, нечёткость мыслей 2. *гл.* а) затуманивать, заволакивать; б) затуманиваться, покрываться пеленой; заволакиваться; в) моросить. ABBYY Lingvo 12.

мифологии, наполняются новым смыслом многочисленные страницы романа, посвящённые описанию культуры вывесок и достопримечательностей: «Есть что-то мифическое, колдовское в этих больших магазинах, где ... пластиковые манекены ... с ... личиками фавнят наплывали на меня со всех сторон» [5, с.142]. Иллюстрированные каталоги и трактаты о домашнем хозяйстве, которыми так увлечена Шарлотта, энциклопедии для девочек, дающие пищу патологии Гумберта, и пестреющие рекламой путеводители, лубочные кинематографические журналы, комиксы и воскресные приложения, обожаемые Лолитой, кинематограф, с его высмеянными в романе мюзиклами, гангстерскими и ковбойскими фильмами – «Мы живём не только в мире идей, но и в мире вещей» [5, с.230] – говорит мисс Пратт, начальница Бердслейской гимназии – мы живём не только в мире вещей, но и в мире их изображений, утверждает художественный мир романа, в чём видится упрощение сложной семиотической природы мифа [4; с.73-74] до иконографии нео-мифа. В послесловии к изданию 1958 г. Набоков выражает огорчение по поводу упреков «Лолите» в антиамериканизме и утверждает, что всего лишь «Движимый техническими соображениями соорудил некоторое количество североамериканских декораций» [5, с.408]. Прослеживается, однако, магистральный принцип, по которому построены эти декорации: стремление показать пропасть между системой надписей, объявлений, картинок, реклам и обещаний – и реальным положением вещей: «Там надпись гласила: «Мы гордимся нашими туалетными комнатами, столь же чистыми, как у вас дома. Открытки с уже наклеенными марками приготовлены для ваших комментариёв». Но уборная была без открыток, без мыла, без чего бы то ни было. Без комментариёв» [5, с.274]. Изображение вещи, порождённое нео-мифом, не соответствует самой вещи – иконография врёт, связь между знаком и означаемым разорвана – так вскрывается ложность анти-мифа. Принципиальную важность обретают описания ландшафтов изначальной, дикой Америки, выглядывающей из-под лже-мифа – её красоты глубоко трогают старосветского Гумберта, воспевающего «душераздирающе прекрасную» «американскую глушь – лирическую, эпическую, трагическую, но никогда не похожую на Аркадию» [5, с.216], и, конечно, оставляют равнодушной Лолиту. Почти проговариваясь,



что их с Лолитой союз – символ нео-мифологизации, вылепленный согласно логике мифического антропоморфизма [2, с.161], Гумберт пишет: «...наше длинное путешествие всего лишь осквернило извилистой полосой слизи прекрасную, доверчивую, мечтательную, огромную страну» [5, с.226-227].

Описав тотальную лже-мифологизованность мира, автор вновь приводит миф в движение. Как некогда нимфетка Анабелла и фавненок Гумберт были равны на изначальном острове, так и нимфетка Лолита находит себе ровню в новом мифе: знаменитого сценариста, чьё лицо смотрит с пачки папирос «Дромадер», – Клэра Куилти, автора «Зачарованных охотников», который откровенно назван сатиром и соответствующе описан в сцене созерцания им играющей в теннис Лолиты. Несколько страниц романа посвящено тому, как он переставляет буквы и меняет смыслы в названиях книг и именах писателей Старого света, мистифицируя Гумберта, и едва ли не умирает с прибауткой «Меттерлинк – Шметтерлинк» на устах, в чём вновь легко прочитывается отношение американской культуры к культуре старосветской, а нового мифа к старому – автор, совершенно по законам мифологической модели мира, всё удлиняет цепочки бинарных оппозиций [2, с.162-163].

Однако сатир не отвечает на чувства нимфетки и даже развенчивается как сатир по факту отсутствия мужской силы. Анти-миф, продемонстрировав свою несостоятельность, начинает переворачиваться обратно: повзрослевшая Лолита готовится стать матерью и не теряет при этом любви Гумберта; иронический тон самого Гумберта по отношению к его матери, взятый в начале романа, сменяется более проникновенным; в описаниях героя вместо сходства с поп-идолом подчёркивается старосветскость; женская сущность в мире снова мутирует, что воплощено в образе Риты. Наконец, Гумберт убивает в лице Клэра Куилти ту вновь одетую в фиолетовый халат часть себя, которая некогда развратила Лолиту. Но в результате попытки занять исходное положение миф гибнет: «Жена «Ричарда Скиллера» умерла от родов, разрешившись мёртвой девочкой, 25-ого декабря 1952 г., в далёком северо-западном поселении Серой Звезде» [5, с.12]. Лолита так и не становится матерью. Дата её смерти – католическое Рождество – а так же убийство лже-сатира в «страшном замке», открыто названное «средневековой сказкой», подтверждают, что квази-

античность романа закончилась и нео-мифу остаётся лишь жить в искусстве – «И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [5, с.398].

В конце романа много внимания уделено описанию «сборных звуков» [5, с.396] детских голосов, заслышав которые Гумберт сознаёт, что «ужас состоит ... в том, что голоса ее нет в этом хоре» [5, с.396]. Образ хора возникает в тексте и ранее: Лолита «с удовольствием участвует в хоровом пении класса, хотя её мысли немного как будто блуждают» [5, с.251] – так начинается её отторжение от хора. Безусловно, начало этому образу полагает классный список, найденный Гумбертом в Рамздэлле и любовно им воспетый в то время, когда Лолита ещё была полноправным членом хора: «Так странно и сладко было найти эту Долорес Гейз (её!) в живой беседке имён ... А вот среди них – она, потерянная в их толпе» [5, с.70-71]. Заметим попутно, что список учеников имеет дополнительную мифологическую нагрузку как уникальный прецедент собственной номинации [3, с.61-75]; роман вообще начинается с долгого акта «называния» Лолиты Гумбертом, что сразу вскрывает её мифическую природу и выделяет из нарицательной профанной реальности. Характерно, что и список учеников, и хор голосов в послесловии причислены автором к «тайным точкам, подсознательным координатам ... начертания», составляющим «нервную систему книги» [5, с.409]. Сама Лолита заявляет о своей обособленности репликой: «Знаешь, ужасно в смерти то, что человек совсем предоставлен самому себе» [5, с.368]. Такое последовательное проведение идеи соборности и обособления отсылает нас к философам символизма, прежде всего – В.И. Иванову [9, с.76-77]. Соборность коллектива, к которой, по мысли философа, должна привести «правильная» мифологизация, погибает в романе, вместо неё наступает разобщённость, как следствие ложности мифа. Символ включён в роман в следующем контексте: «Современные наши понятия об отношениях между отцом и дочерью сильно испакощены схоластическим вздором и стандартизированными символами психоаналитической лавочки» [5, с.369]. Налицо порча символа – свёрнутого, концентрированного мифа – что прослеживается так же в упомянутом «Меттерлинк – Шметтерлинк»: «Меня прозвали американским Меттерлинком» [5, с.389] – говорит Клэр Куилти,

кариатура столпа европейского символизма, соавтором которого в написании «Зачарованных охотников» выступает некто Вивиан Дамор-Блок. Совпадение части её фамилии с фамилией А.А. Блока, крупнейшего поэта-символиста, выявляет между ними те же отношения, что и между Куилти и Меттерлинком, – автор реализует собственное эвгемерическое понимание мифа с поправкой на намеренную извращённость своего мира. Представленная ситуация с символом дополнительно вскрывает несостоятельность нео-мифа как метафорико-символического образования, сопрягая при этом изображённую в романе мифологизацию с планами таковой у символистов. Такое положение вещей, безусловно, расширяет существующие на сегодняшний день представления о связях творчества В. Набокова с символистской традицией [10, с.532-550].

Выводы: в романе В. Набокова «Лолита» обнаруживает себя зашифрованный в деталях и словесной игре сюжет: сюжет о мифе. Он состоит в том, что изначальный миф, корректно отражающий реальность и успешно руководящий человеком в мире, в результате некоторой катастрофы и последовавшей за ней череды искажений, превращается в свою полную противоположность, что символически воплощено в образе нимфетки – анти-матери. Новая мифология – это рекламно-глянцевая культура, стимулирующая потребительский инстинкт и с этой целью коверкающая реальность. Попытка мифа перевернуться обратно в конце романа терпит крах. Как участник литературного процесса, Набоков, очевидно, ощущает возросшее значение мифа в нём, более того, сам этому способствует, обращаясь к мифу в своём творчестве. Однако, идея новой мифологизации, лелеемая символистами, в понимании В. Набокова, может привести к тотальной разобщённости и неполноценности человечества, ослеплённого ложной культурой, в которой ему видится опасность и с которой он так показательно расправляется на страницах «Лолиты».

### Цитированная литература

1. Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Том 1. – М., 1980.
2. Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира.

- Энциклопедия в 2-х т. Том 2. – М., 1980.
3. Лотман Ю. М., Успенский Б. И. Миф – имя – культура//Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин, 1992.
  4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М., 2008.
  5. Набоков В. В. Лолита. – М., 2009.
  6. Мелетинский Е. М. Время мифическое // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Том 1. – М., 1980.
  7. Старк В. Внутренняя хронология романа «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. Том 2. – СПб., 2001.
  8. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века. – К., 2006.
  9. Иванов В. И. О весёлом ремесле и умном весели // Иванов В.И. Собрание сочинений в 4-х т. Том 3. – Брюссель, 1979.
  10. Пило Бойл Ч. Набоков и русский символизм (история проблемы)// В.В. Набоков: pro et contra. Том 2. – СПб., 2001.

#### **Анотація**

В роботі представлений комплексний аналіз міфологічних образів в романі В. Набокова «Лоліта» (1955) у їх співвідношенні з прадавньою міфологічною картиною світу; висвітлено авторську трансформацію міфу. Авторська міфотворчість розглядається в контексті міфотворчої діяльності представників попередніх літературних епох – зокрема, російських символістів.

#### **Annotation**

This work contains a complex analysis of mythological images in the novel “Lolita” by V. Nabokov. A system of these images is brought into correlation with an ancient mythological picture of the world in order to reveal the author’s transformation of the myth. The author’s myth-making is viewed in the context of the similar activity of previous literary eras’ representatives – specifically Russian symbolists.

*Стаття надійшла до редакції 05.10.2010  
Стаття постуила в редакцію 05.10.2010*

УДК 82.09

Бильченко А.А.

## **МЕТАФОРА: МИФОПОЭТИКА ТРОПОВ (НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО РОМАНА Д. ГАМШИКА, И. ПРАЖАКА «БОМБА ДЛЯ ГЕЙДРИХА»)**

В синкретичном универсуме первобытной культуры цельность картины мира и ее одновременное разнообразие обеспечивались с помощью когнитивного механизма, позже наименованного метафорой. О различии между метафорой в ее современном понимании и ее архаическими проявлениями свидетельствуют терминологические уточнения: первичная метафора называется мифологической метафорой [1, с.39], до-метафорой [2]. С эволюцией человеческого сознания рационализируется и до-метафора: вместо функционирования в качестве множественного ситуативного выразителя одного общего образа она становится знаком отделения предмета от первично изоморфных ему свойств. Метафора в аристотелевском смысле [3] лишается фундаментального гностического потенциала, который сменяется косвенным признанием ее эвристических возможностей, основанных на усмотрении факта подобия. Метафора перестает быть способом членения окружающей действительности на изоморфные частицы, превращаясь в пережиток с главенствующей эстетической функцией. Вместе с тем, она обретает свое рациональное, научное определение.

Современное изучение метафоры отличается множественностью подходов и проводится в рамках различных отраслей знания. Расширение понятия метафоры вплоть до любого способа косвенного и образного выражения смысла [1, с.7] позволило расширить спектр проблематики, связанный с данным явлением. Новый качественный этап в изучении метафоры обозначила когнитивная лингвистика, современные научные основы которой были заложены Д. Лакоффом и М. Джонсоном [4]. Позитивным в комплексном междисциплинарном подходе является то, что смещение акцента на когнитивные процессы, обеспечивающие ее формирование, позволяет актуализировать изучение предпосылок генезиса мифа. Когнитивный подход к

метафоре обнаруживает интересные параллели с традиционными категориями мифопоэтического анализа: так, рассмотрение концептов ВЕРХ и НИЗ в их корреляции с концептами ХОРОШИЙ и ПЛОХОЙ [4, с. 399] отражает эмоционально-оценочные свойства бинарной оппозиции «верх-низ» в изучении мифопоэтического пространства. Рассмотрение метафоры как универсального в мышлении соотносится со структуралистской концепцией мифа как универсальной структуры [5]. В связи с этим можно привести постулат Э. Кассирера о существовании двух видов ментальной деятельности, где метафорическое мышление также именуется мифопоэтическим – мифологическим и языковым [1, с.13].

Метафора обладает потенциалом для создания мифа современного типа, который может существовать в сознании форме невербализированных представлений, но неизбежно кодируется «на выходе», облачаясь в знак. Особенно актуальным представляется изучение метафоры как инструмента мифотворчества на материале художественной литературы. В случае имплицитного обращения к мифу появляется потребность в особом типе кодировки, роль которой может выполнять метафора или особый код метафор, что можно проследить на примере литературного произведения «Бомба для Гейдриха».

Документальный роман чехословацких журналистов Дуршана Гамшика и Иржи Пражака «Бомба для Гейдриха» (1965) [6] посвящен одному из драматичных эпизодов Второй мировой войны – покушению на Рейнхарда Гейдриха [7], рейхспротектора Богемии и Моравии и одного из влиятельных деятелей третьего рейха, которое осуществила группа чешских диверсантов. Начиная с первых попыток творческого осмысления этого события, образ Гейдриха обрел стойкую мифопоэтичность, что стало развитием уже существовавших тенденций мифологизации и демонизации [8] этой кровавой политической фигуры. О важности данного сюжета в контексте военной и послевоенной культуры свидетельствует большое число обращений к нему как в литературе и публицистике, так и в кинематографе, не говоря о документальных фильмах и научно-исторических исследованиях. На примере «Бомбы для Гейдриха» мы попытаемся проследить роль и функции метафоры при создании литературных мифообразов Рейнхарда Гейдриха и, в целом, немецкого фашиста.

Вектор мироощущения человека в рамках советско-социалистической и немецко-фашистской идеологий был направлен на достижение максимальной целостности, синкретичности, общности. Это подтверждается использованием мировоззренческих формул типа советской «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и немецкой «Ein Volk, ein Reich, ein Führer» («один народ, одно государство, один фюрер»). Подобное слияние напрямую связано с функциональной парадигмой мифа: первичный «отбор признаков» осуществляется в виде ограничения сферы концентрации по ключевому идеологическому признаку (классовая принадлежность, народ); последующие претензии на универсальность просматриваются в стремлении к глобальной фиксации данных формул («всех стран»). В случае формулы «Ein Volk, ein Reich, ein Führer» вектор движения направлен от физически наиболее дисперсной субстанции (народ как совокупность большего множества – людей) через государство (в случае Германии, совокупность меньшего множества – земель) к беспепелляционному единичному (фюрер). Движение от индивидуального ко всеобщему (наращивание численности) или от всеобщего к индивидуально-универсальному – важные компоненты мифопоэтики «Бомби для Гейдриха», тесно связанные с метафорическим кодом произведения.

Литературное произведение Д. Гамшика и И. Пражака глубоко метафорично. Авторы широко используют сквозные развернутые метафоры для структурирования текста произведения, среди которых можно отметить: «кожен кладе, що може, на олтар Вітчизни» (означает как героизм простых солдат, так и политические махинации правительства); структурно вариативную метафору «время Гейдриха – пистолет» (означает различные проявления фашизма, в частности, развитие событий, связанных с покушением на Гейдриха); и, собственно, полиреферентную метафору «бомба для Гейдриха». Высокочастотное, тавтологическое употребление данных метафор способствует построению спиралевидной цикличности произведения, позволяя им не только наращивать поле означаемых, но и закрепиться в сознании читателя как универсальная парадигма для осмысления широкого исторического материала эпохи.

Переходя к образу Рейнхарда Гейдриха как ключевому в мифопозитике романа, следует отметить, что с самого начала произведения авторы берут последовательный курс на вытеснение его индивидуальности. На уровне художественной образности авторами подчеркивается мотивированность связи внешних и внутренних характеристик: Гейдрих описывается как «худорлявий довгов'язий чоловік (...) Ліва рука його стискає держак шпаги, права витягнута в нацистському салюті в напрямку міста, неначе насилаючи на нього прокляття і смерть» [6, с.32] (ср. описание обергруппенфюрера СС Франка: «...на обличчі скелета з міцно стисненими щелепами випинаються жовна» [6, с.37]) Мотивы смерти дублируются, в первом случае присутствуя имплицитно в форме эпитета «худорлявий» и эксплицитно в качестве компонента сравнения, во втором – как описательная метафора «скелет». В данном случае метафора служит не столько целям индивидуализации образа К.Г. Франка, сколько подчеркиванию изоморфности двух представителей фашистской власти в Чехии по признаку их соотнесенности с имплицитным мифообразом немецкого фашиста, который в данном случае укладывается в метафорическую модель «фашизм – смерть». В качестве еще одного маркера гомогенности немецко-фашистской среды можно упомянуть униформу, в частности, униформу СС как овеществленную метафору фашистских злодеяний – отсюда ее детальные описания в соответствующем контексте, как, например, повествование о «ночи длинных ножей»: «Вночі ударні групи есесівців, чорні уніформи яких зливалися з темрявою...» [6, с.13] К этой же тенденции универсализации относится и подчеркиваемая предопределенность судьбы Гейдриха, которая снимает вопрос о влиянии индивидуальных качеств на его жизненный выбор. Диахронический срез оказывается вторичным по отношению к квазисинхроническому, в котором Гейдрих уже является обергруппенфюрером СС и фашистским преступником.

Параллельно с функционированием в качестве связующего звена между фашизмом как единым целым и его отдельными представителями, метафорический перенос используется для формирования представления непосредственно о Гейдрихе, которое также выходит за рамки индивидуальности. Для создания образа Рейнхарда Гейдриха применяется целый ряд тропов: метафора



(«кривавий бухгалтер» [6, с.35], «есесівський намісник» [6, с.45], «есесівський воєвода» [6, с.46], «вовк» [6, с.123]), метонимия («поліцай», «непоказний оратор» [6, с.42]), аллюзия («Апіс» [6, с.114]). Метонимия (один из двух основных тропов по Р. Якобсону [9]), точнее, перенос по типу «субъект – должность», имплицитно присутствует и в структуре вышеназванных метафор, построенных на схожести, а не фактической сопричастности. В дальнейшем, метонимические определения полностью инкорпорируются в метафорическое.

Многоаспектность и коннотативность описательных определений Гейдриха противопоставлены терминологической моносемии таких идентификаторов, как генерал СС, руководитель РСХА. Последние, вопреки их эксплицитности, не раскрывают всей сути деятельности Гейдриха, его преступлений против человечества и не несут в себе мощного эмоционального заряда, необходимого для воздействия на читателя. Прагматическая авторская установка требует применения особого кода, с помощью которого возможен переход от поэтики индивидуального к мифопоэтике. Приращение смыслов достигается в рамках парадигмы «полицай – оратор – бюрократ – воин», что отражает основные аспекты исторических проявлений фашизма. Компоненты данной парадигмы не случайно требуют референта-индивидуума: ценностная установка на противопоставление индивидуальности и коллективности по признаку «негативный – позитивный» является важным компонентом идеологической системы СССР и стран соцлагеря. Гейдрих выступает как индивид по отношению как к покушавшимся на него чешским диверсантам, так и к (про)коммунистическим антифашистским объединениям, которые, вне зависимости от их фактической численности, имманентны единству коммунизма, где любой его представитель автоматически становится носителем свойств и качеств, присущих всему коллективу.

Конкретизация образа Гейдриха имеет прежний вектор, направленный на последовательное вытеснение индивидуального. Этот контекстно-ориентированный процесс протекает в рамках панорамного восприятия правящей верхушки рейха. В случае образа Гейдриха постепенное наращивание признаков, которое осуществляется путем применения различных тропов, продвигается

дальше вышеупомянутой поликомпонентной парадигмы. Отчуждение Гейдриха от собственной уникальной личности, его растворение во всеобщем выдвигают на передний план концепцию образа Гейдриха как некоей социальной роли, «маски» [10, с.61], в которой должность становится первичной по отношению к ее владельцу, вплоть до их слияния с упором на первый компонент. Неоднократно воспроизводимое в тексте высказывание Гитлера («Якщо вони вб'ють одного, то на його місце негайно прийде інший, ще гірший» [6, с.152]) подчеркивает доминирование данного подхода непосредственно в фашистской среде. Должность становится средством унификации субъектов, родовым понятием, априорией тех качеств и характеристик, которые будут воплощены в ее новом обладателе. Неслучайно в момент непосредственно после покушения Гейдрих идентифицируется как «примарный протектор» [6, с.113]: с уходом жизни (гибелью индивида) «призрачность» слабо выраженной личности противопоставляется «бессмертию» должности. Данное представление сразу же закрепляется в рамках ситуативного контекста. Употребление аллюзивной цитаты «Зніми Апіса з позолоченого трону – і божество перетвориться на звичайного вола» [6, с.114] закрепляет предсмертную раздвоенность Гейдриха с помощью развернутой метафоры.

Должностной императив, приводящий к отмиранию индивидуальности, фокусирует смысловые поля ранее использованных метафор в одной общей точке. Этой точкой становится метафора «палач» как наиболее часто употребляемая применительно к Гейдриху, в художественной литературе и публицистике [11-16], научно-исторической литературе [17-18], изобразительном искусстве [19], кинематографе [20-21], музыке [22]. Среди вариаций этого прозвища можно упомянуть *der Henker*, *the Hangman*, *the Executioner* /нем., англ., англ. палач/, *The Butcher of Prague* /англ. пражский мясник/. В двух предшествующих (фокусирующих) метафорах не случайно заложены инфернальные мотивы: призрак как образ фольклорной демонологии, Апис [23] как языческий божок. Семантика метафоры «палач», примененной к Гейдриху, тесно связана с мифологемой палача, истоки которой можно проследить в европейском средневековом фольклоре. Исследуя социальный образ палача в немецком средневековом

городе, К. Левинсон подчеркивает его парадоксальную амбивалентность. По его утверждению, «...палачи одновременно существовали в сфере отношений... рациональных (служба) и иррациональных» и «были вообще в сильной степени мифологизированной фигурой» [24, с.230]. В коллективных представлениях жителей средневекового германского города палач наделялся демонизированными чертами как посредник между миром живущих и миром умерших, имеющий дело с хтоническими силами через железо и огонь, из-за чего его статус был близок к «бесчестным», маргинальным социальным группам, а полноценное общение между ним и честными людьми значительно затруднялось и ограничивалось [24]. Таким образом, палач как социальная «маска», анонимная и усредненная с помощью официальных нормативных актов, был противопоставлен фольклорному мифологизированному образу палача.

Рациональные и иррациональные компоненты метафоры «палач» служат отражением таких общих функций метафоры, как номинативная и коннотативная. Номинативная функция метафоры, в частности, проявляется через ее конвенциональность (воспроизводимость в языке и культуре). Должность как «общественный договор», регламентируемая социальная программа, отражает потребность в общепринятых формулах, как социальных, так и языковых, фиксированное содержание которых проецируется на новые референты. Иррациональное в метафоре связано с миграцией в нее смыслового компонента мифологемы, основанного на механизме сопричастности: палач как осуществляющий казнь (смерть) → сопричастность палача смерти. В дальнейшем метафора «палач» используется для иноказательного обозначения смерти, казни, убийств.

В случае применения данной метафоры в отношении Гейдриха наблюдается дальнейшее развитие ее двойственности. Конвенциональный (рациональный, должностной) компонент доводит стирание индивидуальности Гейдриха до финальной точки и представлен его превращением в троп – «гейдрих» (антономасия как особый вид метонимии). В данном случае исходная мифологема-означаемое, означающее которой («палач») переносится на другое означаемое (Гейдрих), редуцируется в новой цепочке:

1) палач (мифологема) → палач (термин сравнения) → Гейдрих (палач);

2) Гейдрих (палач) → гейдрих (термин сравнения) → некий фашист (палач).

Амбивалентность метафоры «палач», раскрытая выше, помогает сместить акценты с фольклорного материала на мифологию Второй мировой (в данном случае, Великой Отечественной) войны. Искусственное сужение сфер-доноров для мифологемных метафор (например, частичный отказ от метафор религиозной тематики под влиянием атеистической идеологии) подталкивало авторов к поиску новых имен для старых мифологем.

Заняв ячейку мифологемы в дальнейшей генерации метафор, образ Гейдриха окончательно утверждается в своей мифопоэтике: выразителями исчезновения индивидуального и перехода к универсальному в его отношении становятся новый троп (как рациональное, лингвистическое явление) и манифестация тождественности Гейдриха и прочих представителей фашизма (собственно мифопоэтическое). Второй процесс обеспечивается широким спектром применения метафоры «палач» в рамках романа. Невербализованным случаем является внутренний монолог К.Г. Франка [6, с.122], в котором подчеркивается важность проведения кровавых репрессий для получения должности протектора; вербализация метафоры в его случае происходит немногим позже [«кат»; 6, с.131]. Генрих Гиммлер, рейхсфюрер СС, упоминается как «наибольший кат третьего рейху» [6, с.120]. Примечательно, что одной из метафор, определяющих Гитлера, является метафора «судьи» [6, с.12]: судья как выносящий смертный приговор находится на вершине фашистской иерархии, управляя «палачами» из числа ближайших пособников. «Овеществление» универсальной мифопарадигмы «фашизм – смерть» производится по каналу метафоры до уровня ее конкретных реализаций в форме художественных образов.

Таким образом, метафора является не только маркером контекстуального литературного мифотворчества. Она также является инструментом создания мифа, служа посредником между современным литературным материалом, традиционными образами и сюжетами. Обогащая семантику художественных образов, метафора участвует в построении мифопоэтики произведения за

счет особой организации литературного текста. В случае произведения «Бомба для Гейдриха», метафорический код позволяет осуществить переход от поэтики индивидуального к поэтике универсального. Метафорическое моделирование образа Рейнхарда Гейдриха направлено на максимальное сближение с имплицитным мифообразом немецкого фашиста, выраженным в парадигме «фашизм – смерть» посредством мифологемной метафоры «палач».

### Цитированная литература

1. Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз./Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990. – С. 33-43.
2. Фрейденберг О. Миф и литература древности. 2-е изд. – М., 1998.
3. Философы о метафоре: Аристотель. – <http://metaphor.narod.ru/review/aristotle.htm>
4. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз./Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990. – С. 387-415.
5. Структурализм // Е. Мелетинский. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 74-97.
6. Гамшик Д., Пражак И. Бомба для Гейдриха. – К., 1965.
7. Гейдрих // К. Залесский. СС. Охранные отряды НСДАП. – М., 2004. – С. 125-127.
8. Топоров В. Демонизация как феномен // НГ-Сценарии. – №5. – 1999. – <http://vivovoco.rsl.ru/VV/NG/DEMON.HTM>
9. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз./Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990. – С. 110-132.
10. Аналитическая психология // Е. Мелетинский. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 57-74.

11. Robert Ludlum. The Parsifal Mosaic. – Bantam Books, 1983. – P.97.
12. Donald Freed. The Spymaster. – C&M Online Media, Inc., 1996. – P.89.
13. Steve Martini. The Simeon Chamber. – Jove Books, 1994. – P.144.
14. Парнов Е.И. Александрийская гемма. – М., 1991.
15. Полтораки А.И. Нюрнбергский эпилог. – М.: Воениздат, 1965.
16. Краминов Д. Ф. В орбите войны: Записки советского корреспондента за рубежом. 1939–1945 годы. – Издание 2-е, дополненное. – М., 1986.
17. Guido Knopp. The SS: A Warning from History. – Sutton, 2003. – P.121.
18. Jan Papánek. Czechoslovakia. – International universities press, 1945. – P.84.
19. Heydrich: Gestapo Executioner // Time. The Weekly Newsmagazine. – 1942. – [http://www.gstatic.com/hostedimg/e8d430f97d644643\\_large](http://www.gstatic.com/hostedimg/e8d430f97d644643_large)
20. Hangmen Also Die! – <http://www.imdb.com/title/tt0035966/>
21. Hitler's Madman. – <http://www.imdb.com/title/tt0036005/>
22. Slayer. SS-3. – <http://www.lyricstime.com/slayer-ss-3-lyrics.html>
23. Апис // Мифы народов мира. Энци. (В 2 т.)/Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1980. – Т.1. – С. 92.
24. Левинсон К.А. Палач в средневековом германском городе: Чиновник. Ремесленник. Знахарь // Город в средневековой цивилизации Западной Европы. – Т. 3: Человек внутри городских стен. Формы общественных связей. – М., 1999. – С. 223-231.

### Анотація

У статті розглядається роль метафори як маркеру і засобу побудови літературного міфу, що здійснюється з переходом від поетики індивідуального до поетики універсального.

**Annotation**

The article focuses upon the metaphor as a marker and instrument of constructing a literary myth which is fulfilled with the transition from the poetics of individual to the poetics of universal.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2010*  
*Статья поступила в редакцию 10.10.2010*

## **О ЧЕМ ЗАДУМАЛСЯ ФИЛОЛОГ**

### ***Первая концептуальная конференция молодых ученых «ФИЛОЛОГИЯ XXI ВЕК»***

*Донецкий национальный университет  
24 апреля 2010 года*

**Молодые задумавшиеся:**

1. Шмырова Валерия Геннадиевна (Киев)
2. Баркар Сергей Анатольевич (Киев)
3. Бильченко Анна Андреевна (Запорожье)
4. Клименко Яна Сергеевна (Горловка)
5. Мироненко Янина Юрьевна (Горловка)
6. Панчехина Мария Николаевна (Макеевка)
7. Винокурова Ирина Федоровна (Горловка)
8. Кошин Евгений Борисович (Донецк)
9. Першина Ксения Витальевна (Донецк)
10. Сокрута Екатерина Юрьевна (Донецк)
11. Мартынова Татьяна Викторовна (Донецк)
12. Концур Юлия Олеговна (Донецк)
13. Иванова Майя Анатольевна (Донецк)
14. Журавлева Елена Анатольевна (Донецк)

**Задумчиво-вопрошающие:**

- Гиршман Михаил Моисеевич
- Федоров Владимир Викторович
- Кораблев Александр Александрович
- Квашина Людмила Павловна
- Просцевичус Владислав Эдуардович
- Свенцицкая Элина Михайловна
- Кадубина Маргарита Константиновна
- Колтакова Наталья Геннадиевна
- Городеский Александр Николаевич
- Климань Сергей Викторович

**А также молча внимающие: аспиранты и студенты**

**Сопредседатели – А.А. Кораблев и Е.Ю. Сокрута**



*Момент, когда филолог задумывается зримо – не в тиши кабинетных стен, а на глазах большой аудитории, умолкая и устремляя взор в неведомое, запредельное, видимое ему одному, – всегда волнителен, поскольку предшествует настоящему диалогу, синтезу живого рассуждения с потерянным и вновь обретенным смыслом. Иногда сюжет не рождается, смысл ускользает, оставляя за собой дымящийся шлейф витиеватых и громоздких фраз, однако надежда ухватить его в следующем рассуждении, после нового вопроса, в неожиданной реплике – велика настолько, что остается только говорить, говорить и возражать, и спорить, и приводить аргументы и отстаивать доводы. Всякий спор подсознательно воспринимается увлеченным своим делом человеком как битва за истину, а значит, в чем-то – и битва за жизнь. И пусть не все концепции в рамках нашей Первой концептуальной конференции молодых ученых получили единовременное признание, и не на все вопросы удалось найти подходящие и нужные по смыслу ответы – нам ей-богу, было, о чем поговорить.*

*А это значит, что все только начинается... (Е.С.).*

### Действие первое

#### **А.А. Кораблев:**

Видимо, нужно объяснить, что значит в названии конференции слово «концептуальная». Оно предполагает два аспекта. Во-первых, гипертеоретичность. Ожидается, что будет изложена не просто теория, а квинтэссенция вашей концепции – шампур, на который вы будете нанизывать все содержимое текста. Во-вторых, прагматичность. У всех у вас есть конкретная задача – написание и защита диссертации, а для этого требуется опробовать на излом, на прочность концепцию вашей работы. Исходя из перечисленного, мы решили провести такую конференцию, где каждый говорил бы о своем, но не перегружая слушателей, а обращая внимание только на изюминки исследования.

Дабы обозначить внешние ограничители этой работы, мы установили запрет на цитирование: исследуемый текст можно цитировать, а вот сослаться и прятаться за спины авторитетов запрещено.

Приветствуется живая речь. Хотя допускается и чтение докладов.

Время строго регламентировано. Символ и канон этой регламентации вы видите на столе президиума – большие песочные часы с синим песком внутри. Время истечет – начнутся вопросы. Обычно, доклад на взрослых конференциях – двадцать минут и десять минут – на вопросы. У нас наоборот: десять минут на выступление, а на вопросы может быть отведено до двадцати минут, но не более.

В конце мы все-таки захотим узнать, какая из концепций более привлекательна, более продумана и имеет на сегодняшний день больше перспектив. Мы предложим назвать по пять, на ваш взгляд, наиболее значимых работ – для выступающих это будет проверка той темы, над которой они работают.

Порядок выступлений. В первом отделении мы предоставим слово гостям, причем будет задействован принцип сужающихся концентрических кругов: сначала послушаем дальних участников (а дальние у нас из Киева), потом – Запорожье, Горловка и Макеевка. А после кофе-брейка уже послушаем донецких. Донецкие будут выступать в свободном, случайном порядке.

### **Е.Ю. Сокрута:**

Моя функция чисто техническая, я буду следить за тем, как течет время (*указывает на песочные часы*), такая философская роль мне отведена. Мы специально приобрели такой вот хронометр, непосредственно к сегодняшней конференции, потому что в нем присутствуют два значимых для нас сущностных объекта, во-первых, *время*, зримо представленное синим песком, а во-вторых, *стекло*. Когда я буду говорить кодовую фразу «время-и-стекло» - это значит, что мы переходим от глубокого и интересного доклада к тем вопросам, которые подготовила аудитория. И, как было сказано, по законам гостеприимства, мы сначала предоставляем слово гостям, а затем постепенно будем двигаться в сторону Донецка.

**В.Г. ШМЫРОВА (Киев)**

*«Трансформация мифа в романе В.Набокова «Лолита»*

**Научный руководитель – доц. Н.В. Беляева**

На мифические истоки романа наталкивает само слово, выбранное для обозначения привлекательных неполнозрелых девочек, которых воделеет главный герой, – «нимфетки». В контексте мифологии обращение к образу ребёнка вообще представляется неслучайным, поскольку существует устойчивая традиция осмысления мифа в его связи и схожести с детским сознанием. Но для анализа авторского мифа в «Лолите» наиболее целесообразным будет обратиться к принципу взаимодействия женского и мужского начал в мифической картине мира...

**А.А.Кораблев.** Уточните, пожалуйста, чем отличается миф от антимифа?

**В.Г.Шмырова.** Миф моделирует такой тип поведения человека в мире, при котором человек и человечество в целом – выживает и развивается. А антимиф приводит к такому поведению, при котором человечество гибнет.

**А.А. Кораблев.** Но формально они неразличимы?

**В.Г.Шмырова.** Владимир Набоков полагает, что различимы.

**А.А.Кораблев.** В чем же их формальное различие? Научите, как практически различить, перед нами миф или антимиф? Хотелось ведь знать заранее, приведет он к разрушению или наоборот.

**В.Г.Шмырова.** Я предполагаю, их типологические черты очень схожи, и в этом, по мысли Набокова, и заключается главное коварство.

**А.А.Кораблев.** То есть, критерия у вас пока нет?

**В.Г.Шмырова.** Я подумаю над этим... Нет, у меня они могут быть, их нет у Набокова.

**И.Ф.Винокурова.** Какова концептуальная задача неомифа? И что являлось источником мифотворчества для Набокова?

**В.Г.Шмырова.** Я полагаю, что автор, попавший в Америку и ознакомившийся с ее культурой, как человек пришлый, сложил о

ней совершенно конкретное мнение. Но, разумеется, прямо его нигде не высказал. Он оспаривает мнение, что «Лолита» - антиамериканский роман. Задача Набокова – показать внимательному и вдумчивому американскому читателю, среди чего тот живет. И, следовательно, получить внутреннюю сатисфакцию, расправившись с этим мифом на страницах романа, в то время как в действительности он этого сделать не может.

**И.Ф.Винокурова.** А источники, которые подпитывали мифотворчество автора?

**В.Г.Шмырова.** Это классическая мифология. Существует комплекс сюжетов, который основан вот на чем: мужское начало изменчиво, женское постоянно, мужское обновляется, причащаясь женского, и заново утверждает себя в мире. Есть сюжеты, где это реализовано. Например, миф о царе Эдипе, где сын убивает своего отца и женится на матери. Мифы о верховном боге, который постоянно боится, что его свергнет сын, свергает сына, но сын выживает и свергает бога. В конце концов, глобальный миф об умирающем и возрождающемся божестве уходит корнями в классический миф, от которого отталкивается Набоков.

**С.А. Баркар.** Так нужно двигаться вперед, назад или как?.. Надо ли придумать некий новый метод жизни со всем этим?..

**В.Г.Шмырова.** Владимир Набоков полагает, что все закончится катастрофой. А вот что будет после нее – вероятно, это интересно ему самому. Возможно, у него есть какие-то предположения, реализованные не в «Лолите». Но в «Лолите» все заканчивается катастрофой. Наступает страшная средневековая сказка. Но с другой стороны – Рождество Христово, которое, опять-таки, не состоялось.

**В.Э. Просцевичус.** Вот вам задавали вопрос по поводу мифотворчества. Вы полагаете, что такое слово имеет право на существование? То есть миф может быть основой какой-то рефлексии, рассуждения, сознательной интеллектуальной операции?

**В.Г. Шмырова.** Я полагаю, что в 2010 году – да.

**Э.М. Свенцицкая.** Набоков показывает, что герои живут в изначальном мифе, который потом разрушается анти-мифом. Изначальный миф имеет символическую природу, анти-миф –

знаковую. Автор показывает миф объектно или он сам творит изначальный миф, что, как вы сами сказали, не совсем корректно?

**В.Г. Шмырова.** По поводу знака и символа я полагаю, что у Набокова есть какое-то свое мнение по этому поводу, которое мне пока вскрыть не удалось. Автор, списывая с американских реалий своего времени фактаж, дает свою интерпретацию...

Параллельно приходит в голову ответ на предыдущий вопрос. Что касается рефлексий по поводу мифа. Вы, очевидно, рефлектируете, вы в нем не живете. Лолита, американский подросток, вряд ли рефлектирует. Она в нем живет.

**С.А. Баркар.** Я не могу понять, Набоков действительно испытывает отвращение или он хочет, чтобы отвращение испытали вы?

**В.Г.Шмырова.** А вот этого я не знаю. Вот поэтому я сейчас выйду отсюда и пойду, перечитаю «Лолиту».

**В.В. Федоров.** Скажите, Набоков является автором мифа и автором анти-мифа? Является ли он также автором мифа, в котором выступает субъектом жизненного существования?

**В.Г. Шмырова.** Для своего романа он является автором мифа и анти-мифа. Но, повторяю, ему есть на что опереться в действительности.

**В.В.Федоров.** Есть на что опереться – это понятно. Но происходит переворачивание... Это происходит по воле автора или получается само собой?

**В.Г. Шмырова.** Я думаю, автор был в курсе.

### С.А. БАРКАР (Киев)

#### Адам Кадмон и его социопсихические явления

Научный руководитель – доц. А.А. Бреусенко-Кузнецов

Я предполагаю, что любое общество, любая группа людей, связанная определенным типом социальных связей, может быть описана как один человек. Таким образом, можно говорить о том, что если есть что-то из области личностной психологии, что оценивается, в том числе, через литературный текст, то это же

можно переносить на область другой психологии, используя эту модель только с очень небольшими корректировками...

**С.В. Климань.** Чем отличается шаманское сознание от обыденного?

**С.А. Баркар.** Сознание шамана намного более сознательно, сознание обычного человека чаще всего несознательно.

**М.Н. Панчехина.** Когда Булгаков пишет о пятом измерении в «Мастере и Маргарите», о чем он пишет?

**С.А. Баркар.** Я не готов сейчас ответить по Булгакову так, чтобы я сам себе поверил.

**В.В. Федоров.** Вы могли бы сейчас совокупность людей, собравшихся в этой аудитории, описать как одного человека?

**С.А. Баркар.** Да. Во-первых, это некий фокус внимания на подиум, на докладчика. Во-вторых, в менее осознанном моменте, находится функция модератора (притом не сам модератор, я подчеркну, а функция). Может, прямо это не осознается, но эта рамка чувствуется...

**В.Э. Просцевичус.** Какое место в вашей концепции занимает такая характеристика, как способность к самоуничтожению? Потому что это характеристика не частная, а принципиальная, отличающая личность от животного. Скажем так: коллектив способен к самоубийству?

**С.А. Баркар.** Да!

**Е.Ю. Сокрута.** Надеюсь, это теоретический вопрос!

**С.А. Баркар.** Но я хочу указать на два момента. Во-первых, я не предполагаю, что все явления можно через это описать. Например, интуиция содержит нечто специфическое... А во-вторых, это измерение волеустановочное – то, что относится к воле, привычке и т.д.

**А.А. Кораблев.** У меня частный вопрос – по поводу оброненной вами реплики... Почему вы думаете, что человек проще, чем мир?

**С.А. Баркар.** Я только имел в виду, что человеком я занимаюсь намного больше, чем миром. Это моя проблема.

**Э.М. Свенцицкая.** В принципе, любое общество может в разных ипостасях представлять собой сборище людей, занятых какой-нибудь научной проблемой, но оно же может представлять и

как толпа, и как народ. И одно, и другое, и третье мы можем представить как один человек. Но это – по-разному один человек или одинаково?..

**С.А. Баркар.** Первое: модель, о которой я говорю, она *не естественна*. Это абстрактная модель. Поэтому очень важны задачи, которые ставятся при построении такой модели. Потому что нельзя построить модель даже этой группы *в общем* – каждый это делает по-своему. Моя модель – это некое высшее теоретизирование...

**М.М. Гиришман.** Вячеслав Иванов в книге о Достоевском говорит, что, начиная с «Преступления и наказания», Достоевскому открылась истина, обнадеживающая и утрашающая одновременно: что все человечество – это один человек. Скажите, вот эту ситуацию можно смоделировать? Или есть какой-то предел...

**С.А. Баркар.** Об этом и говорится в «Сефер Йецира». И если говорить про христианство, то это попытка исправления этого человека.

**С.В. Климань.** Что вы понимаете под соборностью?

**С.А. Баркар.** Соборность?! По-моему, я не говорил о соборности. Это совершенно другая концепция.

**А.А. БИЛЬЧЕНКО (Запорожье)**

*Метафора: мифопозтика тропов*

*(на примере документального романа*

*Д.Гамшика, И.Празсака «Бомба для Гейдриха»)*

**Научный руководитель – проф. А.А. Кораблев**

В синкретичном универсуме первобытной культуры цельность картины мира и ее одновременное разнообразие обеспечивались с помощью когнитивного механизма, позже наименованного метафорой. О различии между метафорой в ее современном понимании и ее архаическими проявлениями свидетельствуют терминологические уточнения: первичная метафора называется мифологической метафорой, до-метафорой. С эволюцией

человеческого сознания рационализируется и до-метафора: вместо функционирования в качестве множественного ситуативного выразителя одного общего образа она становится знаком отделения предмета от первично изоморфных ему свойств...

**В.В. Просцевичус.** В названии вашего доклада фигурирует словосочетание «документальный роман». Разве это не метафора?

**А.А. Бильченко.** Простите?

**В.В. Просцевичус.** «Документальный роман» - по-моему, это метафора. Некорректная. Как вы считаете?

**А.А. Бильченко.** Дело в том, что «документальный роман» – это реально существующий жанр, который относится к художественной публицистике.

**В.В. Просцевичус.** То есть вы здесь метафоры не видите?

**А.А. Бильченко.** Нет, я всего лишь констатирую жанр произведения.

**В.Э. Просцевичус.** А вот «Войну и мир» - мы не можем назвать документальным романом? Если нет, то почему? Просто я понять хочу, что такое документальный роман.

**А.А. Бильченко.** Если говорить конкретно о жанре, то основой его является журналистское исследование. Авторами, в данном случае, являются два чешских журналиста. Подавляющая часть их текста посвящена не психологическим моментам, не раскрытию образов... Выдуманных образов в их книге, может, вообще нет. И процент изложения, пусть даже художественного, некоторых исторических документов, вплоть до многостраничных пересказов диалогов, например, Гиммлера и Франка...

**В.В. Просцевичус.** То есть процентное соотношение все решает?

**А.А. Бильченко.** Мне кажется, процентное соотношение здесь тоже имеет значение.

**С.А. Баркар.** Что для вас в рамках написания этой работы было самым новым? Какой инсайт вы пережили?

**А.А. Бильченко.** Я для себя открыла принципы мифологизации образа Гейдриха в рамках художественного произведения. Передо мной стояла цель проследить некоторые механизмы мифологизации и каким образом это отражено в рамках художественного произведения. И, прежде всего, для меня стало



открытием, что при всей конкретности и яркости образа Гейдриха, который широко используется в литературе и кинематографе, авторы этого романа последовательно вытесняют его индивидуальность: с одной стороны, приравнивают его к другим историческим деятелям, а с другой – этот образ сам становится мифологическим и в дальнейших цепочках используется как метафора.

**С.А. Баркар.** Вы думаете, авторы на это способны? Они не описывали реально существующую мифологизацию Гейдриха, но сами создали ее? Взяли и сделали?

**А.А. Бильченко.** Конечно, мифологизировать этот образ начали не они – вскоре после самого покушения появились в Голливуде два фильма, где уже наметилась эта тенденция.

**М.М.Гиршман.** Скажите, пожалуйста, существуют принципы метафоризации, мифологизации и – или эстетизации фашизма в такого рода его изображениях?

**А.А. Бильченко.** Если говорить о советской эпохе, то просматривается четкая и вполне достаточная линия демонизации исторических фигур Третьего рейха. Что касается современного положения вещей, я могу с уверенностью сказать, что на просторах нашей страны и стран СНГ существует, действительно, тенденция некоторой эстетизации этих деятелей. Это сейчас характерно для Запада – в рамках молодежной культуры и современного мейнстрима. Поэтому для меня одной из важных задач является вскрытие механизма мифологизации подобных образов...

**Е.Ю. Сокрута.** Буквально вчера в Санкт-Петербурге состоялось празднование 130-летия серии ЖЗЛ, выступал главный редактор и говорил, что следующей книгой в этой серии станет жизнеописание Сталина. Ему возразили, что тогда после «Сталина» следует написать книгу «Гитлер». Потому что советский миф и нацистский миф – это, в сущности, один и тот же миф. Вы согласны с этим?

**М.М.Гиршман.** Последнее утверждение очень спорное.

**Е.Ю. Сокрута.** Безусловно. Но я просто повторяю то, что было сказано...

**А.А. Бильченко.** Я не могу говорить об этом строго научно, потому что не занимаюсь сравнением фашистско-нацистской идеологии и советской...

**Е.Ю. Сокрута.** Тогда уточните: мифология Второй мировой войны – это единая мифология, которая отличается только тем, что мы находимся с одной стороны границы, а они с другой, или это какие-то принципиально разные конструкции?

**А.А. Бильченко.** Если проследить истоки мифологизирования, даже конкретно в этом романе, то по идеологическим соображениям советские авторы не могли черпать резервы, скажем, в религии – то, что на Западе делалось совершенно свободно. Нельзя было прямо сказать, что Гитлер – это антихрист, а Гиммлер – апостол дьявола. Я говорю об осмыслении этих событий, а не о конкретных мифах, которые применялись в идеологических системах в момент войны, потому что это отдельная и очень сложная тема.

**Э.М. Свенцицкая.** В продолжение предыдущего вопроса: за советским мифом и за фашизмом стоит авторитарный тип культуры. Известно, что этот тип культуры такой же мифогенный, как, скажем, массовая культура. Есть ли разница между мифологизацией авторитарной культуры и, скажем, изначальной мифологизацией?

**А.А. Бильченко.** На примере романа четко прослеживаются советские методы, советские парадигмы осмысления. В частности, самый яркий пример – это аксиология индивидуальности и множества. В контексте советской парадигмы множество обладает позитивными коннотациями, а индивидуальность – негативными. В одном из эпизодов романа Гейдрих противопоставляется активисту подпольного чешского движения. Гейдрих предстает как индивидуальность, а чешский активист, пусть он и действовал один или в рамках небольшой группы, сразу предстает как персона имманентная некому эгрегору коммунизма. Эта персона как бы априори обладает всеми теми положительными качествами, которые были заложены еще со времен гражданской войны.

**В.В. Федоров.** К вопросу Михаила Моисеевича [Гиршмана]. Есть мнение, что после Холокоста поэзия невозможна. В чем основная причина такой убежденности?

**А.А. Бильченко.** Быть может, я выскажу слишком личное мнение... Мне кажется, что исходы этого положения имеют в себе эсхатологическую окрашенность, аналогичную концепции смерти европейской культуры в начале XX века, когда активно постулировалось, что конец культуры уже наступил и продуктивные силы человечества уже иссякли, и больше ничего нового не может быть создано. Но, как показывает практика, на смену модернизму приходит новая эпоха, постмодернизм, и все равно человек находит новые пути самовыражения и творчества.

**В.В. Федоров.** То есть поэзия возможна?

**А.А. Бильченко.** Мне кажется, что Вторую мировую войну можно считать завершением одного витка по спирали, но с возможностью продолжения и последующего движения к чему-то новому.

**В.Э. Просцевичус.** У меня вопрос по существу. Поскольку у нас цитатам посвящена конференция – отрицательным образом... Я знаю широко известную фразу о том, что *после Хиросимы* невозможна поэзия. А кто сказал, что после Холокоста?

**В.В. Федоров.** Сначала после Холокоста...

**А.А. Кораблев.** На самом деле, после Освенцима.

**В.Э. Просцевичус.** О! Точно.

**Я.С. КЛИМЕНКО (Горловка)**

*К вопросу о литературно-художественных качествах оперных либретто М. Булгакова.*

**Научный руководитель – проф. А.А. Кораблев**

Филология, как и любая наука, идет по пути углубления и внедрения в объект и предмет своего изучения, расширения сформировавшихся границ. Данная тенденция обусловлена вполне естественным и свойственным человеку стремлением к абсолютному знанию, к пониманию всего, что его окружает. Филолог, занимаясь какой-либо проблемой, приобретает большее количество текстов разных типов для создания прочной и аргументированной доказательной базы. Для этого ученому уже

мало только художественных произведений, его интересуют письма, дневники, заметки, произведения второго ряда, неудавшиеся и незаконченные творения и даже то, что не относится к миру художественной литературы...

**И.Ф. Винокурова.** Находите ли вы параллели между оперными либретто и художественными текстами?

**Я.С. Клименко.** Очень много сходного: построение текста в виде диалогов и так далее. А то, что отличает либретто от драмы, считается недостатком: это большое количество замкнутых вокальных номеров, лирических сцен, общая примитивность речи...

**И.Ф. Винокурова.** А поступали ли Булгакову заказы на либретто?

**Я.С. Клименко.** Булгаков работал консультантом в Большом театре и по контракту должен был писать одно либретто в год. Он сотрудничал с композиторами, составлялись отдельные концертные фрагменты... Но в той исторической обстановке они не были доработаны музыкально.

**Е.Ю. Сокрута.** Булгаков о себе говорил: «В числе погибших быть не желаю». Эти либретто для него – внутренняя потребность или способ выжить?

**Я.С. Клименко.** Основная причина, как мне кажется, это все-таки сложное материальное положение. Но Ермолинский, друг Булгакова, утверждал, что Булгаков был рад заниматься этим трудом, потому что очень любил классическое оперное искусство.

**Я.И. МИРОНЕНКО (Горловка)**

*Письма писателя как художественно-документальный жанр  
(на материале эпистолярного наследия Булгакова)*

**Научный руководитель – проф. А.А. Кораблев**

Корреспонденции писателей имеют два полюса реализации. С одной стороны, письма рассматриваются литературоведами как жанр документальный, выполняющий сугубо коммуникативную функцию. С другой – эпистолярная единица может выступать в качестве фрагмента художественного произведения, как, например,

в случае с эпистолярным романом, включающим в свою структуру письма...

**И.Ф. Винокурова.** Вы сказали, что степень эстетизации письма зависит от адресата. Вы рассматриваете проблему с точки зрения прагматики (вопросительный знак)?

**Я.И. Мироненко.** Исследуя эпистолярный Булгакова, мы приходим к выводу, что очень многое зависит от адресации. Письма к жене, естественно, отличаются от писем к родителям. А если мы возьмем письма к людям, имеющим хотя бы минимальное отношение к его творчеству, то увидим, что степень эстетизации, конечно, возрастает и появляется ряд художественных элементов.

**Э.М. Свенцицкая.** Граница между художественным и бытовым связана еще с особой позицией автора. Исследовали ли вы ее в своей работе?

**Я.И. Мироненко.** Булгаков в своих письмах высказывался о том, что он преследовал определенный творческий замысел: рассказывать о самом себе, подавая автобиографический материал, причем не просто перечислением отдельных фактов своей жизни в хронологическом порядке, но именно творчески к этому подходя. Письма писались не один день, многие из них разбивались на отдельные главы. В этом, в частности, тоже выражалась художественная позиция автора.

**Е.Ю. Сокрута.** Когда мы учились на первом курсе, Александр Александрович [Кораблев] спрашивал, что нужно сделать, чтобы обычное письмо перешло из разряда документов в разряд художественных произведений. Как вы думаете, что нужно сделать?

**В.Э. Просцевичус.** А вы что ответили?

**Е.Ю. Сокрута.** Я не могу нарушать законы жанра, это вопрос к докладчику.

**Я.И. Мироненко.** Важен стиль написания. Есть письма, которые мы можем назвать бытовыми или условно художественными...

**Е.Ю. Сокрута.** Условно художественными?

**Я.И. Мироненко.** В одном случае письмо может выступать как первичный жанр – с указанием адресата, времени, места, в другом –

в определенных художественных рамках. Естественно, важен сам стиль письма, и, конечно, восприятие читателей.

**Е.Ю. Сокрута.** А sms может быть художественным жанром?

**Я.И. Мироненко.** Скорее художественно-документальным.

**Э.М.Свенцицкая.** А какие признаки стиля вы считаете именно художественными?

**Я.И. Мироненко.** Различные приемы образности, в первую очередь...

**К. Журавлева.** А можно считать, что у автора была подсознательная установка на то, что его частные письма будут читать?

**Я.И. Мироненко.** Да, есть письма которые были целенаправленно рассчитаны на дальнейшую публикацию...

**В.В.Федоров.** «Письмо к ученому соседу» является художественным жанром?

**Я.И. Мироненко.** Письмо к ученому соседу и к неученому соседу можно написать художественно, а можно сделать его обычным бытовым документом, смотря как к этому подойти.

**В.В.Федоров.** Вы считаете возможными подобного рода манипуляции?

**Я.И. Мироненко.** Я думаю, да.

**Е.Б. Кошин.** Если обычный человек обладает скромным даром письма, но при этом обладает мощным даром влияния на восприятие адресата – это будет художественное письмо?

**Я.И. Мироненко.** Конечно. Это будет письмо, обладающее признаками художественности.

**М.Н. ПАНЧЕХИНА (Макеевка):**  
*«Поэтика зрения в творчестве М.А.Булгакова»*

**Научный руководитель – проф. А.А. Кораблев**

Если верно, что в русской литературе с Пушкина и Гоголя начинается эволюция художественного зрения и сознания, которую возможно определить как прозрение, то верно и другое: Булгаков, вслед за его учителем Гоголем, – это писатель, в творчестве

которого прослеживается формирование и реализация цельной поэтики зрения...

**А.А. Бильченко.** Не могли бы сказать немного о символичности очков в творчестве Булгакова? Я немного занимаюсь темой «Очки как символ в художественном произведении».

**М.Н. Панчихина.** Я могу обозначить только контуры проблемы, потому что это не являлось темой моего доклада. Для Булгакова очки – это не только то, что способствует перемене видения, физического восприятия, это – часть художественного образа, часть портрета. Абадонна, например. Того же ряда – перевернутый бинокль у Бегемота перед балом. Наконец, сам Булгаков носил монокль, и не просто носил, но пожелал, чтоб его запечатлели в таком виде...

**С.А. Баркар.** Мне кажется, у вас противоречие. Вы говорите «смотрит на», а потом говорите: «очки», «бинокль», «кристалл»... Уточните: герой «смотрит на» или «смотрит через»?

**М.Н. Панчихина.** Чтобы смотреть *на*, нужно смотреть *в*. Я поясню. Вероятно, для того, чтобы воспринимать визуальность художественного образа, писателю необходим определенный артефакт, и в литературной традиции этим артефактом может являться «магический кристалл». Если мы его понимаем отдельно от писателя, как традиционный артефакт, то, разумеется, он находится вне писательского организма. Для того, чтобы породить ряд мыслеобразов, ряд визуальных образов, нужно смотреть *через*. Но в то же время, когда мы смотрим *через*, мы видим *что-то*. В этом смысле работа читателя и работа автора прямо противоположны. Читатель смотрит в строчки или между строчек, автор, для того чтобы получить визуальный образ, вероятно, должен смотреть сквозь что-то.

**В.Э.Просцевичус.** У меня вопрос немножко некорректный, но, мне кажется, интересный. В Советском Союзе в городе Загорске существовал интернат, в котором воспитывались слепоглухонемые дети. Очень интересный эксперимент, и известный философ Всеволод Николаевич Столетов его поддерживал. Двое или трое, а может, и четверо участников эксперимента стали кандидатами наук

– в общем, овладели человеческой культурой в полном объеме. У меня вопрос: считаете ли вы, что человек, лишенный от рождения зрения, как-то иначе, ущербно воспринимает произведения, в частности, Булгакова, как, впрочем, и любое другое произведение?

**М.Н. Панчихина.** Безусловно, слепота считается особым феноменом. Еще в античности многие поэты, стремясь пробудить в себе духовное зрение и творческие потенции, лишали себя физического зрения. Если говорить о восприятии художественного произведения слепым человеком, то здесь, вероятно, будет происходить смещение акцентов. Но это уже особая сенсорика, особое чувственное восприятие.

**А.А.Кораблев.** У меня вопрос в продолжение предыдущего: можно ли сказать, что всякий читатель – слепоглухонемой? Знаете поговорку: «когда я ем, я глух и нем»? Так вот, человек, когда читает, видит только текст, он ничего другого не видит и не слышит... и молчит при этом.

**М.Н. Панчихина.** В какой-то мере – да, но если мы воспринимаем читателя как субъекта, который способен воображать, то здесь речь идет о наличии каких-то духовных качеств.

**А.А. Кораблев.** Речь идет об отключении всех рецепторов, которые не участвуют в чтении. Хотя, впрочем, они все равно включаются... Если вы читаете в маршрутке, вы можете слышать во время чтения то, что лучше не слышать... Нужно читать в таких местах, где читателю легче быть слепоглухонемым.

**М.Н. Панчихина.** Это еще и от человека зависит.

**Э.М.Свенцицкая.** Все-таки специфическая визуализация изображаемого, в общем-то, является признаком любой хорошей прозы. А почему стоит говорить о поэтике зрения?

**М.Н. Панчихина.** Стоит говорить о специфических оптических средствах, которые использует Булгаков, и о способности культурно-исторического видения писателя. Все-таки, немного нарушая формат конференции, я хотела бы дать отсылку к работе М.М. Бахтина о Гете, где он раскрывает особенности гетевской поэтики и говорит, что для Гете была характерна особая культура глаза, особая способность видеть связь между историческими эпохами, видеть связь времен. Надо полагать, что Гете известным



образом повлиял на Булгакова, и эти черты можно найти у Булгакова, как у его преемника.

**К.В. Першина.** У меня вопрос, может быть, несколько личный. Когда смотришь экранизацию какого-нибудь классического произведения, часто кажется, что герой, которого мы зрительно воспринимаем, несколько ущербен в сравнении с героем в произведении. Я думаю, это связано с тем, что произведение в слове ориентировано, в общем-то, на слух, на зрение через слух, это другое зрение. Вы согласны?

**М.Н. Панчихина.** Есть, как минимум, две концепции художественной визуальности: когда визуальность художественного образа производна от слова и когда первоначальным является визуальность воплощения. Кинематограф, вероятно, не в силах передать литературный образ – он передает его теми средствами, которыми способен.

**Е.Б. Кошин.** Но здесь возможна и обратная ситуация: при экранизации образ, который мы вообразили, замещается обликом актера, которые исполнял отведенную роль.

**С.В. Климань.** Вопрос о «магическом кристалле» автора. Кто или что делает его магическим? Почему именно магический и почему именно кристалл?

**М.Н. Панчихина.** Может быть, объяснение покажется простым и разрушит красивую метафору, но мне кажется, что в этом контексте магический – это такие природные свойства, а кристалл – это оптика. Это просто физически-оптическое свойство произведения – передавать ряд видений. Магическим его делает автор, который силой своей личности воздействует на этот артефакт, хотя возможна и обратная связь. Вот в связи с этим можно упомянуть об интерпретации магического кристалла у Пушкина в «Евгении Онегине», когда интерпретаторы не находят идейной точки зрения на эту художественную деталь, принимая его то за необходимый объект гадания, то за метафору.

**В.В.Федоров.** Скажите, субъект естественного зрения и субъект поэтического зрения – это один и тот же субъект?

**М.Н. Панчихина.** И да, и нет. Если мы признаем за поэтом какие-то сверхличные функции, то тогда, вероятно, то, что он видит, может видеть и обычный человек.

**В.В.Федоров.** Так да или нет?

**М.Н. Панчихина.** И да, и нет.

**В.В. Федоров.** Есть ли у человека, который читает, какой-то орган или механизм, или структура, которая позволяет видеть сквозь или через буквы Пьера Безухова или кого-то еще?..

**М.Н. Панчихина.** Я думаю, что это воображение.

**В.В. Федоров.** Воображение не является органом.

**А.А. Кораблев.** Откуда вы знаете?

**В.В. Федоров.** Потому что я воображаю... безо всякого органа.  
(Смех.)

**М.Н. Панчихина.** Значит, это такая структура, говоря вашими словами...

**В.В. Федоров.** Или свойство.

**М.Н. Панчихина.** Хорошо, пускай, воображение – это свойство.

**В.Э.Просцевичус.** И не свойство. (Смех.)

### **И.Ф. ВИНОКУРОВА (Горловка):**

#### **Виртуальная реальность**

#### *в трилогии «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина*

Это произведение, оставаясь одним из наиболее читаемых и популярных на планете, заслуживает внимания и имеет право на дальнейшее изучение. Значит, наше намерение небезосновательно. Вопрос: с каких позиций нам подойти к этому произведению, если оно описано и справа, и слева, и вдоль, и поперек? Очевидно, новое знание о трилогии Толкина и в целом о его пенталогии можно добыть, только опираясь на новейшие гуманитарные теории, и одной из новейших философских теорий сегодняшнего дня является философия виртуальной реальности...

**А.А. Бильченко.** Скажите, наличествует ли какое-либо соотношение между виртуальной реальностью и эскапизмом, в котором Толкина все время попрекали?

**И.Ф.Винокурова.** Да, to escape – исчезнуть... Да, есть такая параллель: to escape from the real world – исчезнуть из реальной жизни, уйти из нее в возможный мир – в мир, созданный разумом.

Я так понимаю, что эскапизм – это прием, в результате которого создается виртуальная художественная реальность.

**С.А. Баркар.** Смыслы – и все же симулякры? Почему симулякры? Вы же говорите, что они все наполнены чем-то...

**И.Ф.Винокурова.** Вы усматриваете здесь противоречие? Проблема в реальной жизни переносится в чертоги возможного мира и там она разрешается. Почему бы нет? В чем противоречие? А сказочные персонажи тоже ведь одержимы идеей борьбы со злом?..

**А.А.Кораблев.** Колобок – симулякр?

**И.Ф.Винокурова.** Так. Колобок. Ну, это персонаж фольклорный, мы его не можем назвать симулякром. Симулякр – это порождение современных информационных технологий. В этом смысле Толкин может рассматриваться как предтеча, который предвосхитил за несколько десятилетий то, что мы сейчас называем virtual world.

**С.А. Баркар.** Виртуальная реальность, как вы ее подаете, ничем принципиально не отличается от того, о чем говорил Декарт, например...

**И.Ф.Винокурова.** Декарт внес свою лепту в разработку возможных миров. Но виртуальная реальность – это нечто такое, куда мы можем *войти*. Это нечто такое, в чем мы можем *пребывать*, в чем мы можем *участвовать*. Если мы возьмем fiction, любой художественный дискурс, не-толкинский, это тоже нечто вторичное по отношению к действительному миру, но, читая его, мы находимся на дистанции, мы дистанцируемся от него. А если мы читаем Толкина, то мы присутствуем там, мы живем в том мире. Кстати, он сам жил в том мире. Он заложил прецедент жизни в мире. Когда он похоронил жену, он попросил, чтобы после его смерти на их общем могильном камне выбили два имени – Берен и Лутиэн, это любовная пара из его «Сильмариллиона». Он себя ощущал участником мифа, сотворенного им самим.

**С.А. Баркар.** А в сказке не то же самое?

**И.Ф.Винокурова.** А что сказка, хоть бы и о Колобке... Где нам там место? Я не хочу быть ни Бабкой, ни Дедкой, ни Колобком, тем более. А посмотрите, сколько у Толкина поклонников! И они хотят быть в Средиземье! И они играют!

**Е.Б.Кошин.** Чем виртуальная реальность отличается классического понятия мир художественного произведения?

**И.Ф.Винокурова.** Все дело в подходах к материи. Материя в традиционном понимании в конце XX столетия уже не существует. Материя как объективная реальность, существующая во времени и пространстве и данная нам в ощущениях, уже перестала быть таковой. Есть другая материя – это материя, которая, хотя и не субстанциальна, но она *актуальна*. И вот эта реальность имеет точно такие права, как наш действительный мир. Мы – лишь один из вариантов возможного развития. А могло быть и по-другому... Наш мир не больше так, чем иначе. Вот это starting point – исходная точка наших рассуждений, и в этом принципиальное различие: реальность понимается по-разному. Мы – по-ли-он-то-ло-гич-ны, в отличие от наших предшественников.

**С.В. Климась.** Вы говорите о том, как войти в виртуальную реальность. А так ли легко из нее выйти? И вы видите в этом только положительное явление. А нет ли здесь каких-то негативных эффектов?

**И.Ф.Винокурова.** Да, легкость вхождения в виртуальную реальность налицо. Игровой момент – тоже. И это стимулирует, в частности, пользователей компьютерных игр, снимает с них и социальное напряжение, и депрессию настоящего времени, навязанную техногенной культурной ситуацией. А дальше вы спрашиваете: а как же выйти? Ну, в случае компьютерной игры – просто выключаешь компьютер. А если это произведение, то оно настолько очаровывает читателей, что они, прочитав, организуют клубы, движения и т.д. А что же в этом плохого? Это стимулирует творческую активность, сплачивает участников, социализирует. Если же говорить о виртуальной реальности в широком смысле, в отрыве от трилогии Толкина, то есть, конечно, тягостные психические, пагубные для здоровья последствия, но это не предмет моего исследования.

**А.Н. Городеский.** Как объяснить тот факт, что существуют поклонники «Властелина Колец», которые не переносят «Сильмариллион»? Иными словами, виртуальная реальность этих книг – это единая реальность, или это разные миры?

**И.Ф.Винокурова.** У Толкина получилась пенталогия, которая состоит из «Хоббита» (1937), из трилогии «Властелин Колец»

(1954-1955), а раньше всего он задумал «Сильмариллион» как историческую подоплеку всех потом придуманных событий. Но судьба распорядилась так, что «Сильмариллион» издал его сын Кристофер в 1977 году, когда Толкина уже не было в этом мире. «Сильмариллион», действительно, «грузит» читателя, а трилогия – это общепризнанный шедевр, вершина творчества, вызывающая эстетическое удовольствие. Если бы Толкин доработал «Сильмариллион», то, возможно, он был бы иной. А виртуальная реальность – общая...

**Э.М. Свенцицкая.** Все-таки жанр «фэнтези» предполагает, с одной стороны, создание некоего альтернативного пространства, сказочное начало, с другой стороны – романное начало, которое, по Бахтину, зона контакта с живой современностью и т.д. Почему именно в отношении произведений Толкина говорится о виртуальной реальности?

**И.Ф.Винокурова.** Толкина считают родоначальником жанра «фэнтези». Но некоторые так не считают. Некоторые говорят, что трилогия «Властелин Колец» - это не «фэнтези», это нечто иное, это философский роман, это философская эпопея. Этому произведению свойственна мифопоэтическая размерность, это произведение несет в себе большую этико-философскую нагрузку, это произведение слишком глубоко по сочетанию мифической традиции и эпической. Хотя я согласна, что Толкин стимулировал развитие «фэнтези». Поэтому исследования в рамках философии виртуальной реальности способствуют прояснению природы этого произведения.

**А.А. Кораблев.** А «Хроники Нарнии» тоже принадлежат этому жанру?

**И.Ф.Винокурова.** Ну, пусть это будет «фэнтези»...

**Н.Г. Колтакова.** Можно ли виртуальную реальность рассматривать как альтернативу мифу? И второе: хотелось бы уточнить, корректно ли говорить об онтологичности виртуальной реальности?

**И.Ф.Винокурова.** Корректно. Да, современная философия допускает плюрализм реальности... У Толкина, в частности, виртуальная реальность представлена *авторским мифом*. Он

создает сослагательный перфект. И этот миф мы интерпретируем как виртуальную реальность.

**Е.Ю. Сокрута:**

*И на этой, на редкость оптимистической, ноте, размышляя над возможностью Колобка в документальном романе, который сквозь магический кристалл мифологизирует письма писателей, все были приглашены пить кофе...*

## Действие второе

**Е.Б. КОШИН (Донецк):**

*«Читатель в вымышленном мире –  
некоторые аспекты фикциональности».*

**Научный руководитель – проф. М.М. Гиршман**

Этот доклад будет во многом нашим ответом Чемберлену предыдущему докладчику, который завершил первое отделение...

В литературоведении утвердились три основные точки зрения на проблему соотношения вымысла и реальности. Концепцию, которая восходит к Аристотелю и которая была развита в классической, гуманистической, реалистической, натуралистической, даже марксистской традиции, условно можно назвать миметической. Согласно этой тенденции, цель литературы – изображение реальности. Противостоит ей антимиметическая концепция (французская литературная теория, модернистская традиция), утверждающая иллюзорность референции...

**В.Э. Просцевичус.** У меня вопросов тридцать пять – тридцать шесть примерно, но я один задам. Докладчик ведь нарушил немного условия и упомянул Аристотеля, да?

**Е.Б. Кошин.** Я не цитировал Аристотеля, я лишь упомянул!

**В.Э.Просцевичус.** А было бы хорошо в данном случае его процитировать, поскольку Аристотель не такой простой человек, чтобы заклеить его концепцией подражания реальности. Я хочу спросить, как вы прокомментируете знаменитое рассуждение Аристотеля о том, что изображение лошади с двумя вскинутыми ногами не является ошибкой против поэзии, хотя является ошибкой против реальности. Прокомментируйте, пожалуйста, с точки зрения вашего убеждения, что Аристотель сторонник миметической концепции искусства.

**Е.Б. Кошин.** В данном случае, имелось в виду, что цель литературы – изображать реальности. Это не противоречит тому, что Аристотель – представитель миметической традиции.

**В.Э.Просцевичус.** Вы не прокомментировали.

**А.А.Кораблев.** У меня вопрос, возможно, один из тех тридцати пяти, которые не высказал Владислав Эдуардович. Можете ли вы, наконец, используя технологии фикциональности и фактуальности, ответить на вопрос о правомерности жанра художественного документа? О котором сегодня шла речь...

**В.Э.Просцевичус.** ...много раз.

**Е.Б. Кошин.** Если документ... скажем, письмо обращено к читателю – не к адресату, а к читателю - то есть, письмо ко всем, и выполняет художественные функции – тогда это письмо можно считать фикциональным. Письмо, которое способно к вымыслообразованию, следует считать фикциональным. Если, опять-таки, мы встретим письмо в тексте – то любое такое письмо все равно будет фикциональным. Письмо же к конкретному лицу, даже с отступлениями писателя о литературе и искусстве, все равно будет относиться к реальности. С другой стороны, если писатели являются авторами возможных миров, которых может быть бесконечное множество, тогда то, о чем говорит писатель – просто описание возможного мира. Но текст этого письма не будет существовать в вымышленном мире, он существует здесь и сейчас. И текст этого письма участвует не в фикциональном дискурсе. Поэтому я считаю, что письмо всегда будет фактуально, оно не будет относиться к художественной литературе. К литературно-художественному дискурсу, если точнее.

**Э.М.Свенцицкая.** Первый вопрос касается реплики насчет того, что когда читатель в жизненной реальности совершает действия под влиянием прочитанного произведения – это проблемы читателя...

**Е.Б. Кошин.** Да.

**Э.М.Свенцицкая.** Но опыт таких действий как раз показывает, что читатель под воздействием однотипных произведений совершает однотипные действия. Скажем, эпидемия самоубийств у девушек после карамзинской «Бедной Лизы» и аналогичная ситуация после гетевского «Вертера». Может быть, дело и в произведениях тоже?

А второй вопрос касается двух способов создания фикциональности. Эти два способа требуют двух разных установок от читателя?

**Е.Б. Кошин.** Постараюсь объяснить. Автор не несет ответственности за созданное им произведение художественной литературы, оно живет своей жизнью, независимой. Это автономная действительность, и если автор будет писать, скажем, продолжение романа – это будет уже совершенно другой мир, потому что изменился за это время сам автор, изменились его установки и прочее. Каждую секунду создается бесчисленное множество возможных миров, и то, что есть общее у этих миров, то, что в них пересекается, и окажется наиболее близким – нам и автору.

По поводу второго вопроса – я только недавно начал задумываться о читателе, о его установках, моральных, психологических, о том, что ему нужно. Прежде всего – читатель должен быть наивным, для того чтобы увидеть... Ну, вот китайская пословица: один лист упал – весь мир узнал об осени. Это как раз пример миметического создания фикциональности.

**Н.Г. Колтакова.** Обязательна ли для миметического способа референция к реальности? Например, кентавр...

**Е.Б. Кошин.** Кентавр – однозначно с помощью метафорического способа создан, не миметического. Его нет, но он извлекается из знакомого способа познания реальности. Извлекает его человек. Из познания реальности возникает незнакомый объект – кентавр.



**С.А. Баркар.** У вас производство вымышленных миров – как сосисок в тесте. У меня вопрос: где они обретаются, эти миры, если они вымышленные? Если, по-вашему, это все равно символический язык комбинирования реальности, то почему миры – вымышленные, а не скомбинированные?

**Е.Б. Кошин.** Скажем так, эти миры вымышленные, потому что в них присутствует вымысел. Эта мысль принадлежит...

**А.А. Кораблев.** Нельзя цитировать!

**В.Э. Просцевичус.** Просто скажите: не понял вопроса. (*Смех*).

**Е.Б. Кошин.** Нет, просто страшновато самому формулировать какие-то риторические максимы, чужие мысли выдавать за свои. В данном случае, я утверждаю, что элементы мира, в котором мы существуем, попадают в вымышленный мир и становятся там другими. Вот, например, у Толстого...

**С.А. Баркар.** Вы можете коротко ответить: смыслы получаются те же, что существуют в реальности? Понятно – образность, наполнение... Но смыслы – те же самые? Меня вот это интересует.

**Е.Б. Кошин.** Реальность как система смыслов – это вымышленный мир.

**К.В. ПЕРШИНА (Донецк)**

*Проблема доминанты «Я-Ты» отношения.*

*Опыт сопоставления философии диалога  
и диалогической эстетики*

**Научный руководитель – проф. М.М. Гиршман**

Проблема сопоставления философии диалога и диалогической эстетики, выявления существенных сходств и отличий между этими двумя сферами осмысления и практической реализации диалога как некоего бытийного явления постепенно приобретает все большую актуальность. В контексте этого сопоставления чрезвычайно важным представляется вопрос о доминанте в «я-ты» отношении. То есть вопрос методологического «предпочтения» мыслителями-диалогистами сферы интенций субъекта «Я» либо сферы интенций

Другого в качестве «отправной точки» и некоторого ценностного центра, вокруг которого организовывается вся диалогическая система...

**С.А. Баркар.** Может ли быть диалог без общения?

**К.В. Першина.** Диалог без общения... Если речь идет об акте деятельной связи, то диалог без общения невозможен.

**В.Э. Просцевичус.** Вы обещали сказать нечто свеженькое. Вопрос – провокационный. Вот найдите в вашем докладе какой-то тезис, который принадлежит лично вам. Полностью или по преимуществу. Потому что на слух трудно определить нечто свеженькое.

**К.В. Першина.** Может быть, я наивно полагаю, но этот тезис в том, что в диалогическом акте, когда мы его представляем как процесс, не существует Я как некоего субъекта. Несмотря на то, что философия позиционирует диалог как связь двух субъектов, для меня в акте диалога в его процессуальном представлении Я отсутствует. Я становится незримым. Может быть, даже небытийным. Вот это что-то если не радикально новое, то...

**В.Э. Просцевичус.** Спасибо. Я понял.

**И.Ф. Винокурова.** Какие средства языка актуализируют дихотомию «Я-Ты»? Или вы не рассматриваете вопрос с точки зрения языка?

**К.В. Першина.** С точки зрения языка, диалогический акт совершается в некоем языковом контакте. Однако очень часто бывает, что диалог как бытийное событие вообще не связан с вербальным обменом мнений.

**И.Ф. Винокурова.** А как тогда его понимать?

**К.В. Першина.** Диалог – способ бытия. Это не способ общения, не способ выражения своего мнения, но онтологическая позиция.

**Э.М. Свенцицкая.** Ну, с философией диалога как-то более или менее понятно. А вот я не очень поняла, как то, что вы утверждаете насчет связи «Я-Ты» в процессе диалога, накладывается на литературное произведение? Ну, прежде всего, там есть разные образы Другого, с разной степенью дружности. И можно ли сказать, что вот эта дружность в диалоге полностью снимается?

**К.В. Першина.** Ну, тут я не могу не апеллировать к Бахтину как основателю диалогической эстетики. Нужно сконцентрировать внимание на двух его работах: «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Проблемы поэтики Достоевского». Что касается первой работы – то это тот тип дружости, о которой я говорю. Автор, отделенный от своего героя, не может вообще никак в нем присутствовать, кроме как в той интенции, которая создает мир. Мир существует, Ты существует, но внутри него не существует Я. Оно к нему просто любовно относится и формирует его. Что касается «Проблем поэтики Достоевского» – обычно именно эта работа как-то связывается с диалогическими проблемами в наследии Бахтина... На самом деле, мне кажется, что варианты диалога, которые он там рассматривает, это, если можно так выразиться, опрокинутая диалогичность – когда идет не от Я, а от общего к индивидуальному.

**А.А. Кораблев.** Думал о том, о чем вы говорите, и не понял, как это снятие Я отражается в языке? Мы ведь привычно полагаем, что в языке отражаются все происходящие с нами процессы. Допустим, во фразе «я тебя люблю». Субъект устранен? Уже не важно, что Я? Остается только «люблю»?

**К.В. Першина.** А, кстати говоря, хороший вопрос. *(Смех).* Если рассуждать внутри моей концепции, которая, может быть, не вполне совершенна, Я как бы уходит, растворяется в этом «люблю». А иначе «люблю» несовершенно, если мы акцентируем Я. Нельзя сказать, что Я растворяется совершенно, что оно уходит, что его нет нигде. Я остается. Просто способ его бытия, если оно действительно воплощает какое-то диалогическое событие, становится непривычным как бы нефактичным. Может быть, более совершенным.

**А.А. Кораблев.** А если – «я тебя ненавижу»? «Я» тоже аннигилируется?

**К.В. Першина.** Мы удаляемся уже в какие-то лингвистические...

**А.А.Кораблев.** А от языка никуда, он – критерий и фиксатор наших отношений...

**К.В. Першина.** Хорошо, я отвечу на это. Фраза «я тебя ненавижу» совершенно не маркирует ту ситуацию, о которой я

говорю. Та ситуация, о которой я говорю, – воплощение любви, жизни и мира. Вот, к сожалению, приходится цитировать... Ну, я не к научным текстам обращаюсь, а общечеловеческим: вот Феофан Затворник в своих очерках говорит о том, что живущий, подлинно живущий, должен чувствовать себя как неживущий. Это не значит, что он должен полностью самоустраниться, совершить какой-то акт самоубийства, нет, – он сверхживущий, поэтому внутри этого бытия воспринимается как неживущий. Вот это будет ответом, наверное.

**Э.М.Свенцицкая.** Продолжая, все-таки, по поводу литературного произведения: если «Я» действительно исчезает, как тогда быть с индивидуально-художественным стилем? И с тем, что стихи Ахматовой не похожи на стихи Цветаевой?

**К.В. Першина.** Да, я могу оттолкнуться от того, что только что сказала: человек как бы возвышается над своим бытием, он не уходит от бытия, наоборот, превозносит его. Но, тем не менее, у всех есть свое собственное бытие, свое внутреннее пространство. И изнутри этого пространства происходит как бы уже превозмогание. У Пушкина получается «Евгений Онегин», у Достоевского – «Братья Карамазовы». У каждого по-разному.

**Н.Г. Колтакова.** У меня такая реплика-вопрос: может быть, на уровне языка вообще не стоит говорить об исчезновении Я? «Я тебя люблю», «я тебя ненавижу»... Даже если мы устраним Я, все равно останутся окончания глагола. Вот поляку, скажем, не нужно местоимение, он просто выберет глагол нужной формы, из которого будет следовать «я».

**К.В. Першина.** Могу принять как реплику и подумать над этим.

**Е.Б. Кошин.** Если я правильно понял, растворяется Я обоих участников диалога?

**К.В. Першина.** Нет.

**Е.Б. Кошин.** А как? Растворяется Я того, кто произносит реплику?

**К.В. Першина.** Я тут уже неоднократно говорила, что я ухожу от понимания диалога как обмена репликами. Совершенно невозможно помыслить эту ситуацию как просто обмен мнениями. Тогда непонятно, кто с кем общается.

**М.К. Кадубина.** Может, я неправильно поняла, но мне показалось, вы сказали, что каждый раз происходит завершение мира, когда происходит диалог, правильно?

**К.В. Першина.** Нет, фраза была, что происходит завершение в каждом моменте акта творчества. Завершение – это функция творческого акта. Ну, это не ново в общем-то...

**М.К. Кадубина.** Непонятно, как это: «в каждом моменте акта»?

**К.В. Першина.** Это некая функция творческого акта. Она не связана с временным или фактическим фактором, с фактической длительностью произведения – устно или на бумаге, этим выражением произведения. Она является функцией творческого акта вообще.

**М.К.Кадубина.** Ну, а что это за завершенность? Что завершается?

**К.В. Першина.** Завершается как бы образ действительности, которая творится. И этот образ не может быть незавершенным в какой-то определенный момент. Он закончен и завершен всегда.

**Е.Ю. Сокрута.** Я последние дни читаю книжку... В частности, в ней ставится под сомнение вопрос о том, что диалог – эстетическая категория. Здесь говорится, что диалог не эстетическая категория. Что перед нами – категория этическая...

**К.В. Першина.** Может, это будет частное мнение, но, как мне кажется, этика или, скажем, категорический императив, как это ни страшно прозвучит, вообще функционировать до конца, в полном объеме не может. Потому что нет общего нравственного критерия. То есть критерий есть – десять заповедей, но если сравнивать традиции Ветхого Завета и Нового Завета, то уже в Новом Завете есть некая эстетизация этого критерия. И дальше движение идет уже в этом направлении. Этика становится эстетикой. То же можно сказать и по поводу диалога.

**Е.Ю. Сокрута.** Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас – нравственный закон упраздняется?

**К.В. Першина.** Не упраздняется, переводится к звездному небу.

**Е.Ю. СОКРУТА (Донецк)**

***Автопоэтика как форма художественного сознания:  
десять фактов.***

**Научный руководитель – проф. М.М. Гиршман**

Как следует из названия нашего доклада, мы намерены предложить вниманию уважаемых слушателей несколько фактов, раскрывающих наш взгляд на проблему автопоэтики. Конечно, мы бы оказались в гораздо более выигрышном положении, если бы могли предложить гипотезу или теорию, объясняющую автопоэтику с точки зрения ее места среди других областей гуманитарной науки, однако в рамках отведенного нам времени и ввиду некоторой неоднозначности проблемы, ограничимся фактами...

**А.А. Бильченко.** Скажите, а если складывается такая ситуация, что автор одновременно и автор художественных произведений, и теоретик литературы. Как он тогда сможет анализировать свое творчество? Будет ли он пользоваться научными терминами или какими-то своими, может быть, даже интуитивно или на собственном опыте полученными категориями?

**А.А. Корблев.** В продолжение этого вопроса: а если он таким же образом будет анализировать и рефлексировать собственное научное творчество?

**Е.Ю. Сокрута.** Если человек, о котором мы говорим, – поэт, то он не сможет воспринимать творчество как литературовед. И наоборот. Доминанта все-таки должна быть. Стремление знать упраздняет стремление быть. Я не думаю, что два эти состояния – знать и быть – могут быть сопряжены в одном человеке настолько, что он окажется гениальным поэтом и в то же время гениальным интерпретатором своего творчества. Я представляю себе контраргументы. Скажем, Гете. Или Элиот. Но все-таки, когда поэт говорит о своем творчестве – он не анализирует его. Он проговаривает какие-то внутренние, бытийные установки. Это не аналитическое усилие. Это усилие творческое. Если же он начинает рассуждать как ученый – это другая сфера деятельности.

**Е.Б. Кошин.** У меня несколько дурацкий вопрос. Кто является автором автопоэтики – автор-творец или биографический автор?

**Е.Ю. Сокрута.** Это отличный вопрос. Мне этот вопрос все время мешает. Но если серьезно, то когда я говорю, что это знание, совершающееся на границе, то здесь речь идет о каком-то новом типе сознания. Сказать, что автором автопоэтики является автор-творец – преувеличение. Этим занимается, по преимуществу, биографический автор. Но он ближе к творчеству, чем литературовед.

**С.А. Баркар.** Вы считаете, что анализировать научно свое творчество практически невозможно, потому что это отрезает от творчества?

**Е.Ю. Сокрута.** Фактически – да. Если я мыслю себя аналитически, то уже нахожусь вне себя.

**С.А. Баркар.** Если я исследую свое творчество с той позиции, которую вы диктуете, то я должен отрезать от себя творчество. Я должен выйти за границы самого себя, условно говоря – я должен выйти из себя и смотреть на связку «я-творчество» как бы со стороны. Почему это невозможно?

**Е.Ю. Сокрута.** Я не говорю, что это невозможно. То знание, о котором я веду речь, ближе к творчеству, чем к познанию. Оно из творчества прорастает. Собственно, что такое поэтическая философия? Это попытка свой мир каким-то образом помыслить.

**А.А.Кораблев.** Вы так последовательно разводите науку и творчество, что хочется спросить: а наука – это творчество?

**Е.Ю. Сокрута.** Внутри себя самой – безусловно.

**А.А.Кораблев.** Тогда то, что мы говорим о творчестве, справедливо и по отношению к науке? Вы же разводите эти понятия – быть или творцом, или ученым. Можно ли, будучи ученым, относиться к своей работе творчески?

**Е.Ю. Сокрута.** Конечно. Но это не сделает вас поэтом. Вы не создадите художественный мир, вы создадите концепцию.

**С.А. Баркар.** Ну, вот вы говорите: «категории». Эти категории будут создаваться с нуля?

**Е.Ю. Сокрута.** Нет. Смотрите. Речь идет об индивидуальных категориях...

**В.Э. Просцевичус.** Это вопиющий оксюморон – индивидуальная категория!

**Е.Ю. Сокрута.** Я понимаю всю сложность момента. Но индивидуальная категория – это закон для одного себя. Авторская категория.

**В.Э.Просцевичус.** Пока придется вас не понимать.

**Е.Ю. Сокрута.** Пожалуйста. Но возвращаясь к предыдущему вопросу, я просто хочу сказать, что...

**С.А. Баркар.** Но метод вы будете сами придумывать или одолжите у парочки философов?

**Е.Ю. Сокрута.** Поскольку я буду мыслить автопоэтику как часть науки о литературе, то метод будет литературоведческий.

**Э.М.Свенцицкая.** Вы сказали, что все изменилось и литературы, о которой мы говорим, нет. Не могли бы вы уточнить хронологические границы авторской поэтики. Было ли время, когда ее не было, и к какому массиву текстов она относится?

**Е.Ю. Сокрута.** Здесь мне приходится обращаться к точке зрения уже существующей. Некоторые авторы, которых нельзя цитировать, в книге...

**В.Э.Просцевичус.** ...которую тоже нельзя цитировать...

**Е.Ю. Сокрута.** Но мне нужно задать систему координат. Так вот, авторы «Категории поэтики в смене литературных эпох» говорят, что авторское «Я», рефлектирующее, возникает достаточно поздно. Синкретический период его не знает. Бройтман, которого тоже нельзя цитировать, говорит, что возможен рефлексивный синкретизм – как только появляется творчество, появляется Я, способное осмысливать свое творчество. Некоторые филологи находят следы рефлексии в древних религиозных текстах.

**И.Ф.Винокурова.** Не могли бы вы сказать, какие имена в контексте автопоэтики вы держите в сознании? Другими словами, какие авторы навяли вам эту тему?

**Е.Ю. Сокрута.** То, о чем я начинала говорить, имеет некоторое отношение к вашему вопросу. Попыток обосновать, найти если не язык, то какую-то форму рассуждений об авторской поэтике, много. Есть разные названия. Рефлексивная поэтика, метапоэтика, автопоэтика. Я могу назвать фамилии авторов, к которым я апеллирую, но главное – несмотря на некоторые отличия в



трактовке термина – его можно по-разному понимать – стремление увидеть в авторских воззрениях концепцию и механизм для более глубокого анализа художественного творчества – есть. Если нужны фамилии, то Бройтман говорил об этом, Д.Бак защитил диссертацию по авторской рефлексии, коллектив ученых в ставропольском, если не ошибаюсь, университете, выпустила целую энциклопедию – три века русской метапоэтики...

**Л.П. Квашина.** Есть авторы, которые активно рефлектируют над своим творчеством, и есть те, которые вообще это не обсуждают. А есть ли между ними разница?

**Е.Ю. Сокрута.** Оценочной разницы никакой. Но есть авторы, которые ни слова не сказали о своих произведениях. Ну, вот Пруст – он мало говорил о своих романах. Но он написал роман о том, как писать романы. И считать это имплицитной автопоэтикой или новой формой словесного художественного творчества – это вопрос. Есть мыслящие авторы. Пастернак в «Людах и положениях» говорит: меня вслед за Маяковским понимают так-то и так-то, это неправильно, меня нужно понимать так и вот так. Другое дело, что делать с этим откровением. Но он понимает, что он делает, и целенаправленно говорит о своей поэтике. Есть авторы, которые не пытаются явно этого делать, но все равно время такое и запрос такой, что это делать приходится. Есть такой исследователь – Хатямова, которая посвятила работу рассмотрению того, как автор реализует авторскую поэтику в рамках самого произведения.

**Е.Б. Кошин.** Если мы имеем дело с имплицитной автопоэтикой, то ее автор – автор-творец?

**Е.Ю. Сокрута.** Если я сейчас скажу, что это отдельная большая тема, которая требует... – то мы будем понимать, что говорим какие-то риторические вещи друг другу. Эта проблема не снимается. И у Хатямовой, кстати, она тоже не снимается. Она говорит, что если мыслить в рамках дихотомии, то мы не придем к однозначному ответу, ни к плюсу, ни к минусу. Но чем глубже мы будем входить в это противоречие, тем больше удастся вытащить. Я сейчас не занимаюсь имплицитной автопоэтикой, у меня нет такого опыта анализа.

**А.А.Кораблев.** То есть условно можно сказать, что автор – эксплицитной автопоэтики – биографический, а имплицитной – автор-творец?

**Е.Ю. Сокрута.** Ну, условно – можно.

**Е.Б. Кошин.** Если мы анализируем автопоэтику в рамках литературоведения, она будет позиционироваться как литературоведческая концепция, как философская концепция или как частные рассуждения? Можем ли мы говорить о жанре, в котором создано нечто автопоэтическое?

**Е.Ю. Сокрута.** Как эксперимент это интересно. Другое дело, что, оставаясь в рамках здравого смысла, на сегодняшний день, 24 апреля, я могу сказать, что автопоэтика будет восприниматься скорее как контраргумент. Есть точки зрения о том, что рефлектирующие авторы вообще ничего не знают. Вот, Бахтин, он же, на первый взгляд, возражает тому, что я говорю

**В.Э.Просцевичус.** Нет, это вы возражаете тому, что он говорит.

**Е.Ю. Сокрута.** Ну, да. Он говорит, что авторская исповедь не является ценным материалом. И дальше он пишет, что этот материал, который является авторской исповедью, имеет огромную биографическую ценность. Может приобрести и эстетическую. Я ничего не выдумываю, это Бахтин. Может приобрести и эстетическую – и вот здесь уже есть над чем работать.

**Ю.Соловей.** У меня к вам вопрос как к ученому и как к поэту. Все-таки автор умер или живет? С ваших позиций, он не умер, он преобразается? Или все же он умер, потом воскрес, и природа его теперь иная, преображенная? Значит, и позиция должна быть, соответственно, тоже иная?

**Е.Ю. Сокрута.** Понимаете, когда мы начинаем рассуждать в этих терминах – воскрешения и преображения – мы неминуемо оказываемся в рамках какой-то религиозно-эстетической парадигмы, и это сложно. Но поскольку сразу начинается эта мыслительная работа, то – я не помню, кто это сказал, но мысль такая: одно дело – когда веришь в Бога, и другое – когда веришь в него опять. Если говорить в рамках этих представлений, можно сказать, что автор пережил смерть и воскрешение. Мне сложно об этом говорить, потому что вся эта терминология, мне кажется, не вполне отражает суть дела. Но как минимум – автор обрел голос.

**Т.В. МАРТЫНОВА (Донецк)**  
**Чеховские неответы на вечные вопросы.**  
**Экзистенция бытия в рассказе «Студент»**

**Научный руководитель – проф. А.А. Кораблев**

Что я хочу сказать о Чехове и о рассказе «Студент»? Тема доклада – «Чеховские неответы...» Потому что Чехова часто обвиняли в том, что он не дает никаких ответов на самые страшные, проклятые вопросы: в чем смысл жизни и зачем мы живем? Чехов об этом молчит. И, как о нем говорят, коварно молчит, престоупно, отбирая у нас все надежды...

**В.Э.Просцевичус.** Скажите, пожалуйста, а вот то, что персонаж рассказа, претендующего на такое могучее обобщение, именно *студент*, – имеет какое-то значение?

**Т.В. Мартынова.** Конечно, студент, ученик – тот, кто ищет, тот, кто идет за Христом, тот, кто в пути.

**В.Э.Просцевичус.** Ну, студент и ученик – это вообще-то разные вещи. (*Смех.*)

**М.Н. Панчехина.** Скажите, пожалуйста, какое отношение имеет Иисус Христос к филологическому знанию?

**Т.В. Мартынова.** Филология как наука призвана к пониманию, а как можно жизнь понимать, исключив из нее Христа?

**А.А.Кораблев.** Можно и по-другому ответить. Слово «филология» состоит из двух слов: «любовь» и «слово». Этими же словами Христос определял себя: «Я есмь Любовь», «Я есмь Слово». Иначе говоря: «Я есмь Филолог»...

**М.Н. Панчехина.** А если у человека не православное мировоззрение? Если для него важен не Иисус, а Мухаммад?

**Т.В. Мартынова.** У меня православное, поэтому я прочла этот текст так. Думаю, у Чехова тоже было православное.

**Э.М.Свенцицкая.** Известно, что Чехов очень дистанцированно и критически относился к тому религиозному контексту, о котором вы говорите...

**Т.В. Мартынова.** У Чехова вера – это зона интимного. Ее нельзя выразить в лозунгах, нельзя выразить в слове. Это тайна,

потому что она в принципе невыразимая и невыражаемая. Как только мы ее переводим в слово – происходит профанация. Мне хотелось бы показать, что у Чехова – православное отношение к человеку. Он любит его. Он сострадает человеку. И он пишет не для того, чтобы заявить о себе, он пишет ради читателя. Он убивает героя ради того, чтобы жил читатель. Он любит читателя больше героя, так мне кажется.

**Э.М.Свенцицкая.** Но даже если предположить, что герой в рассказе «Студент» проходит тот путь, о котором вы говорите, то автор от этого явно дистанцируется. Он же говорит, что герою было 22 года и так далее, про это В.Я. Звизняцковский хорошо пишет (вам ведь нельзя цитировать – а мне можно)...

**В.Э.Просцевичус.** Нет, всем нельзя.

**Э.М.Свенцицкая.** И все-таки: православие – это готовый образец, которому он следует, или?..

**Т.В. Мартынова.** Я думаю, для Чехова правосла́вие – это образ жизни. Литургия и все, что за ней следует, – это жизнь. В литургическом опыте он прожил детство. У него и речь, и мышление – литургические. Он предстоит этой вечной красоте. И для него тоска по красоте, по несбыточности – вечна. И герой... Ему же было только 22 года – таинственное ожидание счастья, жизнь казалась ему восхитительной, чудесной. Что здесь противоречит православию?

**В.В.Федоров.** Но ведь речь идет о предательстве.

**Т.В. Мартынова.** А где предательство? Мы его уже сняли. В предыдущем абзаце. Петр отрекся, но потом Иисус его трижды вопрошает: любишь ли ты меня, Симон? То же происходит и со студентом. Он вначале трижды отрекается от Христа, а затем следуют три принятия.

**С.А. Баркар.** Не кажется ли вам, что это произведение – о кризисе? Человек переживает кризис к 40 годам...

**Т.В. Мартынова.** Если вы прочтете мою статью...

**А.А.Кораблев.** Себя тоже нельзя цитировать.

**И.Ф.Винокурова.** Вы сделали анализ произведения и сказали, что Чехов достигает философского неответа через аллюзии к Библии, к евангелию, к системе церковных служб... А почему бы вам не проанализировать текст с точки зрения интертекстуальности?

**А.А. Кораблев.** Так это и был интертекстуальный анализ...

**Т.В. Мартынова.** Я еще не успела сказать, что текст рассказа испытал влияние Екклезиаста. А также Евангелия: 22-я глава от Луки, 12-я и 18-я от Иоанна...

**Ю.Соловей.** Почему вы считаете, что у Чехова – православное отношение к человеку? Почему нельзя сказать, что у Чехова – человеческое отношение к человеку? Или – ангельское отношение к человеку? Зачем вы слово «православный» используете?

**Т.В. Мартынова.** Для меня «православный» – более емкое слово, чем «человеческий». Феофан Затворник учил: чем ближе человек к Богу – тем ближе они друг к другу, чем дальше от Бога – тем дальше друг от друга. Поэтому сама по себе категория человеческого – недостаточна.

**Е.Б. Кошин.** В продолжение предыдущего вопроса. Можем ли мы обойтись какой-то литературоведческой категорией – без православия вообще?

**А.А.Кораблев.** Эфиопский Пушкин может считаться православным поэтом?

**Т.В. Мартынова.** Эфиопский Пушкин – может. А эфиопский кто-то еще – нет.

**Э.М.Свенцицкая.** По поводу первой части доклада – по поводу того, что Чехов создает проблемное поле для переживания героя и так далее. Вот если представить, что переживание героя такое неуклонно православное, как мы можем прояснить, допустим, читателю не православному, а какому-нибудь, я не знаю, иудею...

**Т.В. Мартынова.** Если верить отцам церкви, то душа от природы христианка...

**В.Э.Просцевичус.** Это не отцы церкви. Это один философ русский говорил.

**Т.В. Мартынова.** Ну, не один.

**В.Э.Просцевичус.** ОДИН. (Смех.)

**Ю.О. КОНЦУР (Донецк)**

*Жанр элегии в творчестве Тредиаковского*

**Научный руководитель – доц. Л.Т. Сенчина**

Поэтическая теория начала XVIII века характеризуется слиянием таких литературоведческих категорий, как род и жанр. Подобная ситуация объяснима в виду того, что классические теоретики сосредотачивают внимание на предмете изображения («материя» у Тредиаковского) и рассматривают жанр в качестве заданной категории, подчиненной иерархическому принципу. Восприятие жанра, как самостоятельной величины, - следствие жанрового сознания, сложившегося в указанный период и определившего каноническую сущность художественного творчества...

**В.Э.Просцевичус.** Я тут, конечно, боюсь быть категоричным, но, как я понимаю, элегия – это такое горевание по поводу смерти? А есть какое-нибудь принципиальное отличие между жанром элегии и, например, жанром эпитафии?

**Ю.О. Концур.** Ну, во-первых, элегия лишь в античные времена была переживанием смерти. А в XVIII веке тематика элегий расширяется. Эротическая элегия – переживание, связанное с любовным чувством. Связь с эпитафией была, но в античные времена.

**В.Э.Просцевичус.** А сейчас пишут элегии?

**Ю.О. Концур.** Элегии? Иосиф Бродский совсем недавно писал элегии.

**А.А.Кораблев.** Ну, раз есть два главных повода – любовь и смерть...

**В.Э.Просцевичус.** Но устойчивая жанровая структура существует или нет?

**Ю.О. Концур.** Устойчивая жанровая структура не существовала со времен античности. Даже в XVIII веке она уже аморфна и размыта. Когда Прокопович дает определение элегии, то он просто говорит, что это жанр, который описывает проявление какого-то чувства. Никакой структуры четкой нет.

**В.Э.Просцевичус.** То есть, только содержание?

**Ю.О. Концур.** Только содержание.

**И.Ф.Винокурова.** В Горловке есть магазин штор, называется «Элегия»...

**Е.Ю. Сокрута.** А в Донецке есть стоматология, называется «Эстетика»...

**Ю.О. Концур.** Ну, мне встречались и альбомы, и магазины, называемые «Элегия». Это происходит, когда люди не понимают значения.

**Е.Ю. Сокрута.** Я о сознании XVIII века мало знаю. Помню, что Третьяковскому Петр Первый заказал стихи для свадьбы в ледяном доме – этого великого шутовского действия. А стихи ему чем-то не понравились, и он велел Третьяковского выпороть прилюдно. Но Третьяковский потом все равно продолжил писать хвалебные оды. Мы имеем дело с придворным поэтом или с произведением?

**Ю.О. Концур.** Вы спрашиваете про стимул?

**В.Э.Просцевичус.** Это опять про Хиросиму и поэзию. Если тебя выпороли, можно писать стихи?

**Е.Ю. Сокрута.** Причем в таком восторженном тоне...

**Ю.О. Концур.** Третьяковский опробовал очень многие жанры, которые пришли в русскую литературу из западноевропейской традиции, из античности... А то, что там у него случилось в жизни, я считаю, никак не повлияло на его поэзию...

**Е.Ю. Сокрута.** То есть, он любил Петра?

**В.Э.Просцевичус.** Он поэзию любил, а не Петра.

**А.А.Кораблев.** Еще один вопрос, который не могу не задать. У нас конференция концептуальная, а у вас доклад, как мне показалось, пластичный такой, незаостроенный. Так вот, можете ли вы постфактум его заострить и показать, в чем состоит ваша концепция, в чем теоретическое значение вашей работы?

**Ю.О. Концур.** Ну, концепция в том, что я анализирую жанр элегии не только на примере Третьяковского, но и Прокоповича. На примере данного жанра можно наблюдать разрушение риторического сознания и эмансипацию лирического Я.

**М.А. ИВАНОВА (Донецк)**  
**Образный синкретизм в цикле А. Блока «Город»**

*Научный руководитель – проф. Э.М. Свенцицкая*

Синтетизм искусства определяется снятием противоречий путем их слияния в творческом процессе (форма и содержание, бесконечное и конечное и т.д.) В цикле А.Блока «Город» синтетизм большей частью обусловлен стремлением автора воссоздать архаический способ мировосприятия. Это подтверждается, в частности, отсутствием смысловых противоречий и причинных связей в рассмотренных нами стихотворениях...

**А.А.Кораблев.** У вас встречается понятие «образный синтетизм». Хотя вы и говорили об этом, но я не успел за вашей мыслью. Я хотел бы попросить вас прояснить, что сие значит, и попутно ответить на вопрос: а может ли образ быть несинтетичным? Может ли в нем отсутствовать внутренняя синтетичность?

**М.А.Иванова.** Синтетизм присущ искусству как таковому. Произведению как таковому.

**А.А. Кораблев.** А зачем тогда об этом специально говорить, если это присуще искусству вообще?

**М.А. Иванова.** Это просто уточнение: синтетизм – свойство образа.

**Н.Г. Колтакова.** У вас прозвучали такие словосочетания: «архаический синтетизм» и «синтетизм целостности». Как это возможно?

**М.А.Иванова.** Синтетизм – это сплав после разрыва, новое слияние. Синтетизм – это свойство самой целостности.

**С.А. Баркар.** Синтетизм как соединение целостности – это что такое? Что такое синтетическая целостность? Я целостности не вижу.

**М.А.Иванова.** А я вижу.

**Е.Ю. Сокрута.** У меня есть любимый вопрос про образ. Я, когда встречаю специалистов по образу, все время его задаю. В чем умерщвляющая сила художественного образа?

**М.А.Иванова.** Я не поняла вопрос.



**Е.Ю. Сокрута.** Это из Бахтина.

**Е.А. ЖУРАВЛЕВА (Донецк)**

*Художественная мотивировка как проблема поэтики*

*Научный руководитель – доц. Л.П. Квашина*

Мотивировка как совокупность связей конкретного значимого элемента в структуре художественного целого оказывается одной из существенных проблем поэтики. В процессе анализа литературного произведения она помогает прояснить назначение и характер функционирования того или иного мотива, комбинации мотивов, художественную логику развёртывания предметно-событийного плана произведения, психологии героев и т.п. Мотивировка в значительной мере оказывает воздействие на формирование определённого типа читательского восприятия, направляя или «запутывая» его (сюжетные тайны, алогизмы в развитии характера персонажа и т.п.). Особый тип художественных мотивировок представляют собой мотивировки, обусловленные внутрилитературными законами (жанр, стиль и тому подобное)...

**Е.Б. Кошин.** Мотивировка – это оправдание автора? И второй вопрос – об объективности анализа художественной мотивировки: в чем она? Как придерживаться объективности при анализе мотивировки?

**Е.А. Журавлева.** Мотивировка, действительно, является как бы оправданием автора. С другой стороны, это попытка автора отобразить какие-то законы реальности, законы, по которым строится фабула. Ну, и объективность – наверное, это соответствие законам реальности.

**С.А. Баркар.** Подумайте и ответьте: на кого направлена мотивировка – на автора, читателя, героя?..

**Е.А. Журавлева.** Мотивировка – это связь между уровнями произведения, средство коммуникации между автором, героем и читателем. Поэтому все это заложено на трех уровнях – на уровне

автора, на уровне текста и на уровне читателя, который воспринимает эту связь.

**Э.М.Свенцицкая.** У меня такой детский, гадкий вопрос. Вот вы, когда говорили, то каждое слово как-то мотивировали. Мимикой, психологически. А в чем специфика именно художественной мотивировки?

**Е.А.Журавлева.** Художественная мотивировка должна создавать художественный эффект. Это часть художественного мира, художественного текста, она заложена в понимании художественности.

**В.Э. Просцевичус.** Это большой вопрос, поэтому если у вас нет настроения, можете не отвечать. Это словосочетание – «художественная логика» - оно часто встречается, но вообще-то крайне проблематично. У вас есть какие-нибудь предположения, чем художественная логика отличается от формальной?

**Е.А.Журавлева.** Я думаю, что художественная логика – это воплощение или реализация формальной логики, точно так же, как фабула – воплощение реального мира и его связей в художественном произведении.

**В.Э.Просцевичус.** Тогда у меня другой вопрос. Как вы думаете, может ли событие на уровне сюжета оказаться мотивировкой для события на уровне фабулы?

**Голос из аудитории:** Ой-ей-ей...

**Е.А.Журавлева.** Событие на уровне сюжета и на уровне фабулы является одним и тем же, разница только в композиции...

## **ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ**

**В.Э.Просцевичус:**

Я скажу о том, о чем я думал в течение всего сегодняшнего заседания... Я не буду пытаться оценивать доклады, хотя один доклад я оценил и скажу почему.

Но было несколько словосочетаний и рассуждений, которые меня почему-то задели. Которые звучали как лейтмотив: «авторский миф», «индивидуальный миф», «мифотворчество»...

Я всегда, пытаюсь уяснить для себя, уж не важно, в каких целях, что такое миф и как работать с этим словом, и где оно оказывается уместным, полагал, что миф – это нечто такое, по поводу чего

рефлексия в принципе невозможна. Это такая составляющая нашего сознания, или компонент, или уровень сознания, который не отражается принципиально; это его особенность. Но это не означает, что мы должны мыслить нечто такое совершенно загадочное и не подлежащее обсуждению.

У меня есть одна маленькая интермедия... Никто из здесь присутствующих не знает, как возникла эта конференция. А я вам сейчас расскажу. Она имеет прямое отношение к мифологии, да еще какое прямое! У Платона в диалоге «Федр» Сократ рассказывает о том, как египетский бог Тевт даровал людям письменность. А какой-то царь ему сказал: ты, Тевт, хитрый, обещал, что поможешь людям запоминать, а вышло наоборот, потому что письмена разрушают память. Вот такую историю рассказал Сократ, на что ему собеседник ответил: ты, Сократ, всегда сочиняешь сказания, лишь бы подтвердить свою мысль. На что Сократ ему ответил: а вот жрецы Зевса Додонского для того, чтобы им верили люди, рассказывали, что их прорицания принадлежат дубам и скалам. Как видите, даже Сократу не удалось в этом рассказе избежать цитирования. Он вводит мотив прорицающих дубов и скал – вводит представление о мире, в котором отсутствует человек. Отсутствует личность. Это и есть то состояние, соотношение человека и мира, которое заставляет нас говорить о таком специфическом аспекте сознания, как мифология. Что значит отсутствие человека в мире? Не какое-то мистическое состояние, а очень даже понятное.

Нам известны два чистейших проекта мифологии: психоанализ и марксизм. И в одном, и в другом проекте человек отсутствует. Если человек, психоанализ отрицающий, относящийся к нему со скепсисом, пытается его опровергнуть, то это тут же объясняется средствами психоанализа же. Внутри психоанализа нет места человеку. То же самое – марксизм: любое возмущение, любая претензия критиковать это учение объясняется классовой принадлежностью человека. В этом смысле мифология не подлежит рефлексии...

Я несколько не хотел бы выступить каким-то принципиальным полемистом с тем, что вы говорили, я просто рассказываю, что у меня в голове возникло и как я пытался с этим справиться. Мне

кажется, что учет такого мнения – относительно мифологии и, не знаю, мифического состояния мира – заслуживает внимания, потому что избавляет нас от многих иллюзий.

И в связи с этим еще одно маленькое обобщение – об отсутствии человека. Человек появляется в мире, когда делает выбор: быть или не быть. Не в гамлетовском смысле. А просто – *быть* или *не быть*. Определяется в своем отношении к тому факту, что он существует. Хорошо это или плохо?

Если человек выбирает «не быть», он не просто выбирает «не быть». Это означает, что для него «быть» - как-то подозрительно. Что-то в этом «быть» не так. Как-то нехорошо к этому «быть» слишком привязываться. Оно не стоит того, чтобы за него цепляться из последних сил. И, возможно, кроме этого «быть», существует и какое-то другое «быть». И как только человек этот выбор совершает, он появляется в мире. А до того – его нет. Такое состояние – «до того» - оно есть.

Я, о котором так напряженно Ксения [Першина] говорила, и, мне кажется, очень точно, если еще принять во внимание колоссальный, загроможденный цитатами и нецитатами контекст, в котором она очень точно двигалась, вот к этому Я она и пробиралась. Этого Я нет в мире, пока не совершает решающий выбор, после которого появляется прекрасное и знакомое нам Я, в котором мы начинаем разбираться. Вот это Я, которое есть до выбора, в каком-то отношении может быть сопряжено с состоянием мира, которое можно назвать мифическим или мифологическим. Потом это Я распадается на научного человека, который выбирает «быть», потому что быть хорошо, и чем дольше, тем лучше, и на человека искусства, который выбирает «не быть», потому что переживает свою необреченность этому существованию как единственно возможному.

### **В.В.Федоров:**

Я возник за этой кафедрой для того, чтобы пояснить те вопросы, которые я задавал. Дело в том, что трудно быть поэтом после Освенцима. Или, как еще говорят, поэзия после Освенцима невозможна. Почему. Человеку трудно удержать позицию внаходимости по отношению к этому большому злу, и, следовательно, жизнь и жизненные события удерживают человека,

не дают ему отойти в сторону. Его, так сказать, шантажируют тем, что если он займет позицию внаходимости, это может быть интерпретировано как трусость, как моральное равнодушие и т.д., и т.п. Жизнь очень цепко держит человека, и нам представляется очень легко перейти от анализа жизненных ситуаций, фабульных, жизненно-прозаических, как говорил Бахтин, к тому, как устроено произведение. Это нам представляется внежизненной позицией, которую мы легко занимаем.

Проблема заключается в том, что этой позиции мы вообще не занимаем, поскольку конструкция художественного произведения – это тоже жизнь, механизм, который мы можем понять, а вот перейти к позиции внаходимости... То есть, для того, чтобы перейти к поэзии, надо, оказывается, перейти вот этот рубикон, т.е. нужно занять позицию внаходимости. И для ученого, для филолога тут тоже существует та же самая граница, которую очень трудно перейти.

Вот сегодня вызвал некоторый интерес анализ «Студента» Чехова, поскольку там была задета такая проблема, которая не является литературоведческой. Но мне кажется, Александр Александрович [Кораблев] внес ясность в это дело, поскольку эта позиция является филологической, и есть такие условия, при которых между филологией и православием или католичеством и вообще верой можно поставить знак равенства. Потому что и то, и другое имеет отношение к Слову. И вот, чтобы перейти от жизни, жизненной ситуации к Слову, нужно эту позицию внежизненную *занять*. А это, конечно, очень трудно... (это я для себя сказал).

И еще один вопрос, который я задавал (не помню, кому): чем отличается естественное зрение от зрения поэтического? Почему мы «видим» персонажа художественного произведения, почему мы ему сочувствуем и т.д. и т.п.? Здесь тоже понятие границы, потому что граница, которую мы пересекаем, причем здесь как бы даже не замечая этого, она становится компонентом нашего нового зрения. Поэтому то, что мы видим изображенный предмет как реальный, это объясняется тем, что появляется граница как компонент нашего другого зрения.

Что касается общей оценки этой конференции. Я думаю, что эта конференция удалась. Это, как говорится, однозначно. Не могу

не сказать о том, что доклад нашей гостьи из Киева мне понравился больше всего. Доклад очень хороший, тем более, что этот доклад не на лучшем произведении вообще и не на лучшем произведении Набокова в частности. Вот бывают такие парадоксальные ситуации, когда замечательный доклад сделан на материале произведения далеко не первоклассного.

**Э.М.Свенцицкая:**

Я не буду, как Владимир Викторович [Федоров], объяснять вопросы, которые я задавала, мне бы тогда слишком много пришлось объяснять. Я по поводу возникшей дискуссии – о том, что поэзия невозможна, как тут по ходу дела выяснилось, и после Освенцима, и после Холокоста, и после Хиросимы, и можно еще много вспоминать, после чего еще... И можно долго рассуждать, почему она невозможна. А с другой стороны, так же несомненно то, что она существует – достаточно вспомнить бабелевскую «Конармию», где повествователь-герой решает вопрос, как научиться убивать, а Бабель решает вопрос, как научиться говорить о том, что делают все герои «Конармии». Она существует. Она трансформируется.

Аналогичным образом трансформируется и филология. Это к вопросу о названии конференции: «Филология XXI век» – явно она и в XXI веке существует. Конечно, трансформируется, хотя бы потому, что протекает конференция под лозунгом «С днем психолога!» (*плакат на стене*), это тоже симптоматичный момент: она действительно трансформируется и уходит в сопредельные области. Из услышанных докладов только треть представляли собой чистую филологию, и то по ходу дела она была не совсем чистой. Я имею в виду доклад Марии Панчеиной о поэтике зрения, доклад [Е. Журавлевой] о художественной мотивировке, доклад Кати Сокруты об автопоэтике. У меня по поводу этих докладов какое-то интересное возникло представление, мне показалось, докладчики учились, учились, им читали курс введения в литературоведение, потом теории литературы – потом они на какой-то момент об этом позабыли, а потом вдруг – вспомнили. И вот это воспоминание о том, художественное произведение целостно, и все в нем связано друг с другом, о том, что автор действительно является значимой инстанцией и т.д., – все это как-

то снова включилось, наложилось на совершенно новый жизненный опыт, и оказалось очень интересным. Единственное, чего не хватало – особенно в Катином докладе – это живого текста.

Далее, следующая рубрика – «Филология и философия». Конечно, самый интересный и самый философичный доклад – Ксении Першиной. Он мне очень понравился – четкой проработанностью всех философских категорий. Единственное, что философия не совсем накладывалась на эстетику, то есть зазор какой-то здесь существует, но, безусловно, есть перспектива для преодоления этого зазора.

Что касается доклада Жени Кошина, тоже очень философичного, то это, по-моему, тот случай, когда концептуальный характер конференции и запрет на цитирование не дал докладчику развернуть собственное доказательство. Явно не хватало Жерара Женнета. А Женнет, в свою очередь, ссылается на Аристотеля. Это сняло бы все вопросы, касающиеся аристотелевского мимесиса. Когда этот контекст ушел, осталась голая концепция, которая и вызывала вопросы и споры.

Третья рубрика – «Филология и пограничные явления (литературный быт)». Я имею в виду, прежде всего, доклады об оперных либретто Булгакова и о письмах того же Булгакова. Если речь идет о литературном статусе, то все-таки надо в дальнейшей работе как-то отразить, что они *оперные* либретто, т.е. синтетическое образование. С другой стороны, если они достаточно художественны, то тут работает стилистика, – это касается и доклада о булгаковских письмах. Все-таки, согласитесь, наличие образности, иронии – это не специфика художественности. В любом хорошем публицистическом тексте мы все эти моменты находим, и не только в них. А художественность (опять-таки, к вопросу о продуктивных воспоминаниях, о том, что было прослушано в университете) – это создание художественного контекста. Возникает он там или не возникает – вот что интересно.

И, наконец, «Филология и миф», или «Филология и религия». Здесь проблему уже обозначил Владислав Эдуардович [Просцевичус]. Собственно, проблема в том, что миф – понятие очень и очень неоднородное. Ну, скажем так, есть изначальный миф, есть мифологизация массовой культуры... Кстати, вот

пример: магазин женской одежды «Медя» у нас в Донецке - явный пример такого типа мифологизации. Но есть и другая мифологизация – в культуре авторитарной. Не говоря уже о том, что и сам миф изначально тоже, в общем-то, представлял собой и непосредственный миф, и некоторое отстранение, в античной литературе возникшее, – эти моменты внутри художественного произведения надо как-то различать.

Вспомним чеховский доклад. Мне показалось, что здесь как-то парадоксальным образом и православие воспринимается как мифологическая система, не в смысле иллюзии, мы как раз под мифом имеем в виду действительность, а в смысле того, что есть только православие, а других способов объяснения не предвидится. Все-таки согласитесь, что Евангелия – это сакральный текст трех христианских конфессий. И если уж говорить о православии Чехова, нужно говорить не просто о переключках с трудами отцов православной церкви, а хотя бы сравнить с отцами других церквей, чтобы понять, есть ли именно специфические переключки. Понятно, что это рассмотрение художественного произведения в рамках «религиозной филологии» (есть такое московское филологическое течение, кому-то оно близко, кому-то не очень близко), там тоже некоторым исследователям присуще представление о неуклонном православии абсолютно всех русских классиков, начиная от Пушкина и до Ахматовой включительно. Вот как-то бы немножечко от этого представления отстраниться...

И, заканчивая свое выступление и возвращаясь к названию конференции, скажу, что все-таки у нас уникальная наука. Есть психология, валеология, но перед «логосом» у всех у них какой-то предмет, а у нас перед «логосом» - «любовь», и это настраивает на какой-то выход за пределы, даже когда это невозможно.

### **Л.П. Квашина:**

Конференция, конечно, состоялась, и состоялась как комплексное событие – и с точки зрения докладов, которые интересно было слушать, и с точки зрения обсуждения. Мне кажется, что это безусловный факт.

Если говорить о соответствии того, что здесь происходило, заявленной теме и заявленному жанру, то нельзя сказать, что здесь полное соответствие. Сказать, что сегодня мы присутствовали на



рождении «новой филологии», мне кажется, вряд ли возможно. Сказать, что все доклады были концептуальны, – тоже вряд ли. Это не критика, я отношусь к этому нормально, потому что, мне кажется, эти заявления были сделаны больше как перспектива, и перспектива вполне оправданная и плодотворная. Выполнялось это требование или нет, оно каким-то образом стимулировало выступающих формулировать свои мысли более или менее самостоятельно.

Если продолжать (а очень бы хотелось, чтобы это стало постоянным событием в нашей жизни), то очень бы хотелось, чтобы было разнообразие, причем не только в сторону концептуальности, но и с опорой на *живой текст*.

Или наоборот. Установка на отсутствие цитирования оказалась довольно условной – все равно в каком-то скрытом состоянии цитаты и их авторы присутствовали. Тогда, может быть, наоборот, - сделать скрываемое очевидным. Провозгласить такой лозунг конференции: «Опровергнутая цитата». Мне кажется, это будет честнее.

### **А.А.Кораблев:**

Для меня главным предметом сегодня были наши песочные часы. Они фиксировали внимание, были таким структурообразующим атрибутом, хотя при этом профанировали идею концептуализации – сводили ее к скорости чтения. Вместо того, чтобы говорить главное, докладчики просто спешили уложиться в отведенное время.

Концепции проступали не во всех выступлениях, но можно предположить, что они были имплицитными. Хотя желательно, чтобы впредь они были по возможности эксплицитными.

Конечно, не удалось полностью избежать цитат. Это был игровой запрет, но, тем не менее, очень серьезный и полезный. Мы слишком привыкли искать поддержки у авторитетных предшественников. А здесь предлагалось быть один на один с текстом. И то затруднение, которое мы испытывали, воздерживаясь от цитирования, тоже было полезно и познавательно. Оно показывало, насколько мы привязаны к чужим

мыслям, насколько мы на нашем пути зависимы от костылей, колясок и т.п.

Как выяснилось, наибольший интерес у молодых филологов вызывает проблема художественности. В чем сущность художественности? Где проходит граница между художественным и нехудожественным (искусством и документом, искусством и жизнью, искусством и религией...)? Вопросы непростые. С одной стороны, мы же понимаем, что научного критерия художественности нет. Но, с другой стороны, нельзя сказать, что этого критерия вообще нет. Художественность – загадочное свойство, которое связано и с организацией текста, и с организацией восприятия. В том смысле, в каком о ней говорили писатели – Достоевский, Лев Толстой, Булгаков. Они не заморачивались различными концептами, они на прямой вопрос, что значит писать художественно, отвечали прямо и примерно одними и теми же словами: художественно – значит хорошо. Они отвечали так, как отвечал Господь Бог, сотворивший этот мир: *хорошо*. А искусство, получается, начинается тогда, когда человек посмотрел на этот хорошо сделанный мир и сказал: нет, не хорошо; я сделаю лучше.

Может, и наша конференция должна стремиться к тому, чтобы явить какие-то предпосылки художественности...

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бильченко А.А.** – аспірант Донецького національного університету.

**Журавльова О.О.** – викладач Донецького юридичного інституту ім. Е.О. Дидоренка, пошукач Донецького національного університету.

**Іванова М.Ю.** - аспірант Донецького національного університету.

**Клименко Я.С.** – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту.

**Кониур Ю.Ю.** – аспірант Донецького національного університету.

**Мироненко Я.Ю.** – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту.

**Панчехина М.Н.** - аспірант Донецького національного університету.

**Першина К.В.** – аспірант Донецького національного університету.

**Сокрута К.Ю.** – асистент кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

**Шмирова В.Г.** – студентка Київського національного університету.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бильченко А.А.** – аспирант Донецкого национального университета.

**Журавльова О.О.** – преподаватель Донецкого юридического института им.Е.О.Дидоренко, соискатель Донецкого национального университета.

**Иванова М.Ю.** - аспирант Донецкого национального университета.

**Клименко Я.С.** – аспирант Горловского государственного педагогического института.

**Конциур Ю.Ю.** – аспирант Донецкого национального университета.

**Мироненко Я.Ю.** – аспирант Горловского государственного педагогического института.

**Панчехина М.Н.** - аспирант Донецкого национального университета.

**Першина К.В.** – аспирант Донецкого национального университета.

**Сокрута Е.Ю.** – ассистент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

**Шмирова В.Г.** – студентка Киевского национального университета.

## ЗМІСТ

### РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Сокрута К.Ю.	Автопоетика як форма художньої свідомості: кілька міркувань	6
Першина К.В.	«Я-Ти» відносини в діалогічній естетиці	12
Журавльова О.О.	Художнє мотивування як проблема поетики	17
Концур Ю.Ю.	Проблема жанру в теоретичній думці XVIII століття	22

### РАЗДЕЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Іванова М.Ю.	До питання про образний синтетизм у віршах А. Блока	29
Панчехина М.Н.	До питання про «поетику зору» Михайла Булгакова	33
Клименко Я.С.	Оперні лібрето М.А. Булгакова в ракурсі художності	38
Мироненко Я.Ю.	Про деякі особливості листів М. Булгакова дружині (1938)	49
Шмирова В.Г.	Трансформація міфу в «Лоліті» В. Набокова	56
Бильченко А.А.	Метафора: міфопоетика тропів (на прикладі документального роману Д. Гамшик, І. Пражак «Бомба для Гейдріха»)	65
Дискусії		76
Відомості про авторів		127

## СОДЕРЖАНИЕ

### РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Сокрута Е.Ю.	Автопоэтика как форма художественного сознания: несколько соображений	6
Першина К.В.	«Я-Ти» отношения в диалогической эстетике	12
Журавлёва Е.А.	Художественная мотивировка как проблема поэтики	17
Концур Ю.Ю.	Проблема жанра в теоретической мысли XVIII века	22

### РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Иванова М.Ю.	К вопросу об образном синтетизме в стихах А.Блока	29
Панчехина М.Н.	К вопросу о "поэтике зрения" Михаила Булгакова	33
Клименко Я.С.	Оперные либретто М.А. Булгакова в ракурсе художественности	38
Мироненко Я.Ю.	О некоторых особенностях писем М.Булгакова жене (1938)	49
Шмырова В. Г.	Трансформация мифа в «Лолите» В.Набокова	56
Бильченко А.А.	Метафора: мифопоэтика тропов (на примере документального романа Д.Гамшика, И.Пражака «Бомба для Гейдриха»)	65
<b>Дискуссии</b>		<b>76</b>
<b>Сведения об авторах</b>		<b>128</b>

## Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком “Цитированная литература”), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках: [1, с. ]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками “\*”. Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных раньше частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный адрес).

**УДК 82.0**

Літературознавчий збірник. – Вип. 41-42. – Донецьк: ДонНУ,  
2010. – 132 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного  
літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і  
студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,  
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2010

Підписано до друку 17.12.2010. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Папір офсетний. Друк лазерний.

Наклад 300 прим. Замовл. № 025/1.

Обл.-вид. арк. 12,45. Умовн.-друк. арк. 7,67.

ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «ПРОМІНЬ»

Свідоцтво Держкомінформу України,

серія ДК № 2304 від 05.10.2005 р.

83059, м. Донецьк, пр. Ілліча, 109 а